

la rivista di **en**gramma
dicembre **2018**

161

Alice Underground

La Rivista di Engramma

161

La Rivista di
Engramma

161

dicembre 2018

Alice

Underground

a cura di Laura Leuzzi e Michela Maguolo

direttore

monica centanni

redazione

mariaclara alemanni, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verta bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo cecchetto, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini,
andrea lazzari, laura leuzzi, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli,
elizabeth enrica thomson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin

La Rivista di Engramma

ISSN 1826-901X

a peer-reviewed journal

161 dicembre 2018

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-91-9

ISBN digitale 978-88-94840-56-8

finito di stampare agosto 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 *Alice Underground. Editoriale*
Laura Leuzzi e Michela Maguolo
- 13 *Lacan e Deleuze lettori di Alice*
Andrea Tisano
- 25 *Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie*
Michela Maguolo
- 57 *"Alice vola, Alice è nell'aria"*
Silvia De Laude
- 87 *"I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland"*
Laura Leuzzi
- 97 *To be or not to be, Alice*
Simona Scattina
- 115 *Alice attraverso lo specchio di Fanny & Alexander*
Chiara Lagani
- 129 *Lo specchio di Alice attraverso il cinema*
Marina Pellanda
- 139 *Alice, o le meraviglie di un negativo*
Bruno Roberti
- 151 *Inseguendo Alice nel frattempo*
Roberto Masiero
- 215 *Lost in translation*
Elisa Bastianello

Alice Underground

Editoriale di Engramma n. 161

Laura Leuzzi, Michela Maguolo



Illustrazione autografa di Lewis Carroll per *Alice's Adventures Under Ground*, 1864.

In omaggio alla tradizione inaugurata dallo stesso Charles L. Dodgson, che per il Natale del 1864 confezionava per le piccole Liddell la versione scritta del suo primo racconto, Engramma presenta ai suoi lettori un numero dedicato ad Alice e al suo mondo meraviglioso, sottoterra e oltre lo specchio. Un mondo di conigli bianchi e di sorrisi senza gatto, di finte tartarughe e di rose dipinte, giochi di scacchi e carte da gioco, tavole imbandite e tè infiniti – cibo, parole, filastrocche, *nonsense*. Eventi forgiati da Dodgson/Carroll uno per uno (“Thus grew the tale of Wonderland: thus slowly, one by one, its quaint events were hammered out”), “eventi puri” come li chiama Gilles Deleuze, che smonta i testi di Carroll per metterne in evidenza “la grande messinscena dei paradossi del senso” e prende spunto

proprio da Alice per la sua ricerca del segreto degli eventi e dell’illimitato divenire. Dopo *Logica del senso*, forse Alice non è più stata la stessa, e per questo abbiamo eletto Gilles Deleuze a guida in questo viaggio che, sulle tracce della bambina, ci porta in sentieri intricati, tra psicoanalisi e psichedelia, fra la controcultura, il cinema, la musica, il teatro, le arti visive, la matematica e l’informatica, confermandoci nella certezza che Alice e il suo specchio – potenti *media* che hanno attivato una inesauribile produzione critica, artistica, letteraria, della quale proponiamo soltanto

alcuni, scelti, assaggi – continuano a inviarcI infiniti riflessi e ci spingono a cercare sempre altri livelli di lettura, di traduzione.

Il numero si apre con due testi su Lewis Carroll e Alice, il primo di Jacques Lacan, *Hommage à Lewis Carroll*, il secondo di Gilles Deleuze, *Lewis Carroll*, proposti nella traduzione di Andrea Tisano (*Lacan e Deleuze lettori di Alice*) – un accostamento che suggerendo una matrice comune dei due testi ne misura anche le distanze: infatti, se in Lacan si innesca una lettura psicoanalitica del testo di Carroll, Deleuze, neutralizzando quell'opzione ermeneutica, rilancia la traccia di Alice in senso squisitamente filosofico.

Una breve e acuta nota di Elisa Bastianello sulle versioni italiane di *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie – Lost in translation. Alice nel Paese delle traduzioni (italiane)* – dà un saggio dei molteplici tentativi di restituire la complessità linguistica e narrativa del testo, sottolineando come neppure la traduzione dei nomi propri, apparentemente la scelta più semplice, resta indenne da opzioni ermeneutiche che in ogni caso condurranno in mondi altri rispetto a quello dipinto da Carroll.

Non possono dunque che essere sempre diverse le traduzioni e le interpretazioni di *Alice*, e forse Alice va considerata, come fa Marina Pellanda nel suo *Lo specchio di Alice attraverso il cinema* un cronotopo bachtiniano, luogo in cui il tempo si condensa e si sovrappongono diversi strati dell'esistenza, assumendo tanti significati quanti sono gli sguardi che su di lei si posano. Lo specchio diventa a questo punto la soglia, la superficie che apre ai molteplici sguardi, e quindi all'immaginario visivo, che nell'arte e nel cinema hanno assunto Alice come proprio riferimento, da Walt Disney a Salvator Dalì, da Max Ernst a Arthur Penn, da Martin Scorsese a Wim Wenders, fino a Douglas Gordon.

Alla molteplicità delle traduzioni letterarie e delle visioni cinematografiche fanno eco le trasposizioni teatrali, di cui sono qui ricordate due particolari versioni: quella di Armando Punzo e quella di Fanny & Alexander. Simona Scattina (*To be or not to be, Alice*) ripercorre la produzione di *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà*, ad opera della Compagnia della Fortezza nel carcere di Volterra, dove Amleto e Alice condividono la situazione straniante di muoversi in luoghi che non conoscono o non riconoscono

più, fino a perdere la propria identità e a trasformarsi in altro. Chiara Lagani racconta invece la propria esperienza con *Alice attraverso lo specchio di Fanny & Alexander*, pièce teatrale dove il mondo di Alice è rappresentato da una scatola, un'aula scolastica aseptica dove la bambina si trova a confrontarsi con parole con opposti significati, situazioni spiazzanti, ordini e regole senza senso. Una *Wunderkammer* dove l'idea di realtà è sospesa e il meraviglioso appare, trasformandosi, nel mondo rovescio dello specchio, in normalità. Accettare la trasformazione di sé e del modo di guardare alle cose è la conquista più grande e più scandalosa. A queste letture, va sicuramente affiancata quella messa in scena al Castello Sforzesco di Milano da Marina Pugliese dal 26 maggio al 18 settembre 2005. La curatrice seguendo la storia di Alice con le sue continue metafore ha costruito un percorso dentro l'arte del Novecento giocando con le dimensioni fisiche delle opere esposte. Il catalogo è Marina Pugliese, Marta Ragozzino, Carlo Birrozzi (a cura di), *Alice nel castello delle meraviglie. Il mondo fuori forma e fuori tempo nell'arte italiana del Novecento*, Milano 2005.

La visione di un'Alice disambientata, "che passa a lato dei grandi sistemi", è analizzata da Silvia De Laude nel suo saggio "*Alice vola, Alice è nell'aria*". Su Gianni Celati, Alice disambientata e dintorni che ricostruisce le circostanze in cui nasce il libro di Celati, raccolta di pensieri intorno ad Alice nati durante un seminario tenuto nella Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna occupata dagli studenti nel 1976-77. Alice come "figura in movimento" e non simbolo icastico, catalizzatrice di riflessioni e parole libere sui temi più diversi che, nella sua paradossale mobilità, riesce a tenere insieme.

Un'Alice il cui sguardo distaccato e il suo muoversi di lato sono assunti come modo di scardinare il sistema dominante e messi in circolazione dalla controultura anglosassone una decina di anni prima: in *Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie*, Michela Maguolo, a partire da una mostra sui Pink Floyd, restituisce le connessioni fra Alice, la psichedelia, gli allucinogeni e le diverse manifestazioni del mondo Underground londinese. Cinema, film per la TV, videoclip, concerti, arti visive, architettura sono posti in risonanza con il rock progressivo della band, per far emergere un altrove dove sperimentare quello spostare in avanti, indietro, di lato il significato delle cose e delle parole, rendere

inafferrabili e non incasellabili gli eventi, che Alice aveva dimostrato possibile; un altrove che corre appena sotto la superficie e si moltiplica in mille riflessi spaziali e temporali.

Fra controcultura e psichedelia americana degli anni Sessanta, si situa l'opera dell'artista giapponese Yayoi Kusama che, come racconta Laura Leuzzi in *"I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland"* ha fatto di Alice e del Paese delle meraviglie l'orizzonte di senso della propria opera, fino a definirsi la "moderna Alice". Happening come eventi spiazzanti, riferimenti a pillole e funghi magici, specchi infiniti, spazi del possibile ritornano nelle sue performance, e, ancora a distanza di cinquant'anni, si ripresentano nelle illustrazioni per un'edizione di *Alice in Wonderland*, in una identificazione totale tra l'artista e il personaggio creato da Carroll.

In questo numero di Engramma ai saggi si accompagnano due esercizi di lettura che esplorano e coniugano diverse suggestioni carrolliane. È la pellicola, fotografica o cinematografica, la superficie su cui Bruno Roberti in *Alice, o le meraviglie di un negativo* fa scorrere la figura di Alice, archetipo di figure femminili infantili che si muovono "nella liminalità tra negativo e positivo, piccolo e grande", infanzia e età adulta: le fotografie che Carroll scattava ad Alice Liddell, come a tante altre bambine, ritornano in quelle scattate alla protagonista di *Black Moon* di Louis Malle, mentre la pellicola si snoda come il nastro di Möbius, dove si passa da un lato all'altro per scivolamento, senza mai lasciare la superficie per la profondità. E lo scivolamento da un mondo all'altro, da quello dei desideri a quello delle regole sembra produrre altre visioni di Alice, indurre a cercare sempre altre figure di Alice.

Uno straordinario viaggio nel mondo di Alice e di Carroll/Dodgson è rappresentato dal testo di Roberto Masiero, *Inseguendo Alice nel frattempo. In Appendice, Ricette in salsa deleuziana*, una "riscrittura filosofica, metamagica e paradossalmente gastronomica" delle Avventure di Alice. Un testo che prova a insinuarsi tra Carroll e Dodgson, nello spazio inevitabilmente sempre libero, oggetto del desiderio di entrambi, per trovare analogie scomposte, supposizioni improbabili, provocazioni scostanti, ipotesi che si autodenunciano come contraddittorie, come se questo spazio fosse una sorta di "buco nero" della nostra stessa contemporaneità. Immaginando un tè da matti, cui sono invitati

personaggi insospettabili come Bertrand Russell e Marcel Duchamp, Alan Turing, Ludwig Wittgenstein e Gilles Deleuze, lo studioso avvia una riflessione sulle contraddizioni del nostro tempo che si muovono nella nuova dimensione dell'universo digitale.

Lacan e Deleuze lettori di Alice

La conquista della superficie, tra sintomo e splendore dell'evento

Testi di Jacques Lacan e Gilles Deleuze. Presentazione e traduzione di Andrea Tisano

Riproponiamo, in nuova traduzione italiana, due testi all'apparenza molto distanti – lontani tra loro nel tempo, lontane le occasioni di pubblicazione – pensati e scritti in linguaggi diversi, quello psicanalitico e quello logico-filosofico. Eppure, riletti uno accanto all'altro, i due scritti rivelano una coappartenenza: se fatti collidere, l'effetto di superficie è esplosivo, si fa produttore di senso.

Il testo di Jacques Lacan è la trascrizione di una conferenza inedita, prodotta il 31 dicembre 1966 per l'emittente radiofonica "France-Culture". L'omaggio di Lacan a Lewis Carroll è in forma di critica letteraria: una critica che, pur valendosi degli strumenti della psicoanalisi, non si sofferma sulla biografia dell'autore – biografia che pure sembra prestare il fianco a uno sguardo morboso e all'analisi di turbe profonde quanto nessuna mai – ma sull'opera in sé.

Il testo di Deleuze, invece, è un capitolo tratto da *Critica e clinica*, pubblicato in edizione originale nel 1993. La genesi dell'estratto, tuttavia, va collocata nella seconda serie di *Logica del senso*, opera del 1969 in cui l'influsso dell'insegnamento lacaniano è evidente ed esplicito. Serie di cui il capitolo di *Critica e clinica* è una sorta di riassunto.

Di entrambi i testi si può trovare una prima traduzione italiana: l'omaggio a Carroll di Lacan è stato presentato da Antonio Di Ciaccia (A. Di Ciaccia, *Il Lewis Carroll di Lacan*, "La Psicoanalisi" 37 (2005), 7-10), mentre quello di Deleuze è incluso nell'edizione italiana di *Critica e clinica* (Milano 1996), in cui però non si fa menzione del rapporto con *Logica del senso*, che assume l'opera di Carroll a emblema di un "senso" inteso come "puro

divenire". I due scritti vengono qui per la prima volta accostati l'uno all'altro, e posti in dialogo.

La loro radice è comune: nati negli anni in cui esplode il fenomeno strutturalista, della "struttura" fanno una chiave di lettura dell'universo carrolliano. Entrambi i filosofi rintracciano in una forma triadica la genesi della trilogia composta dalle due avventure di Alice e di *Sylvie e Bruno*. Ma genesi e struttura sono solo un punto di partenza destinato a essere superato: dal *sinthomo* in Lacan, dall'*evento* in Deleuze. Entrambi "effetti di superficie", portatori della (non) verità dell'uomo Lewis Carroll, in cui la falsa profondità biografica cede il passo allo splendore dell'opera meravigliosa.

I. Jacques Lacan, *Omaggio a Lewis Carroll* [1966]

Jacques Lacan, *Hommage à Lewis Carroll*, "France-Culture", 31 dicembre 1966 (audio).

In Appendice, la trascrizione del testo originale.

Di ogni sorta di verità Lewis Carroll con la sua opera fornisce l'illustrazione, e anche la *prova*. Verità che sono certe benché non evidenti. Vi scopriamo che senza alcun turbamento si può produrre il disagio, ma che da questo disagio sgorga una gioia singolare.

Porto l'accento su questo punto prima di tutto, per allontanare la confusione che incombe se mi spingo a dire che è la psicanalisi a poter render meglio conto dell'effetto di quest'opera. Anche perché non è questa la psicanalisi che s'incontra per strada. Solo la psicanalisi chiarisce la portata di oggetto assoluto che la bambina, Alice, può assumere. Perché lei incarna un'entità negativa, che porta un nome che qui non posso pronunciare, se non voglio spingere gli ascoltatori ai fraintendimenti più comuni.

Della bambina, Lewis Carroll s'è fatto il servo, lei è l'oggetto che disegna, lei è l'orecchio che vuole raggiungere, tra tutti noi è lei quella a cui lui davvero si rivolge. Come quest'opera ci raggiunga comunque tutti, nonostante ciò, non può essere ben compreso se non da quella determinata teoria su ciò che dobbiamo chiamare "il soggetto", che è la psicoanalisi. Com'è giunto Carroll a questo punto? La curiosità resterà a bocca asciutta poiché la biografia di quest'uomo, nonostante lo

scrupoloso diario che tenne, resta inafferrabile. La storia, certo, è importante nella ricerca psicanalitica della verità, ma non è la sola dimensione: la struttura è dominante. Si fanno critiche letterarie migliori laddove si è consapevoli di questo.

Fare della critica sarà qui l'azione appropriata di fronte all'importanza dell'opera che – bisogna ricordarlo – ha conquistato il mondo. Fatto dinnanzi al quale il pedagogo ha ben da disquisire se è proprio questo ciò che dobbiamo far leggere ai nostri figli. Bisogna dire che il colmo del ridicolo a questo punto è rappresentato da uno psicanalista, che, per quanto esperto – diciamo il suo nome, Schidler –, denuncia in quest'opera l'incitazione all'aggressività e l'inclinazione al rifiuto della realtà. Non si potrebbe andare più lontano nel fraintendimento degli effetti psicologici dell'opera d'arte.

Dunque, bisognerebbe interrogare ciò che potremmo chiamare di primo acchito "romanzo mitico", un termine vago che andrebbe a mettere radici in ogni direzione, e molto lontano. Bisognerebbe tornare indietro velocemente a questo prezioso punto di riferimento: che giustamente il Paese delle meraviglie, l'oltre lo specchio, la coppia angosciante di *Sylvie e Bruno* scappati dal paese d'altrove, non sono né *dei* miti né *del* mito, e l'immaginario deve esserne distinto. Né il testo né la trama fanno appello ad alcuna risonanza di significazioni che chiameremmo profonde. Non si evocano né genesi né tragedia né destino. Allora, come mai quest'opera fa tanta presa? Proprio qui sta il segreto, che tocca i nessi più puri della nostra condizione d'essere: il simbolico, l'immaginario e il reale. I tre registri coi quali ho introdotto un insegnamento che non pretende di innovare, ma di ristabilire un po' di rigore nell'esperienza della psicanalisi, eccoli che entrano in gioco allo stato puro nel loro rapporto più semplice.

Delle immagini, si fa un puro gioco di combinazioni, ma quali effetti di vertigine se ne ottengono allora? Delle combinazioni, si istituisce il piano con ogni sorta di dimensioni virtuali, ma si tratta di quelle che liberano l'accesso alla realtà in fin dei conti più certa, quella dell'impossibile diventato tutto a un tratto familiare. Ci si dilungherà a piacimento sul potere del gioco di parole: quanta precisione è necessaria, qui, ancora! E innanzitutto non crediamo che si tratti di una pretesa articolazione infantile, o primitiva. Non ne darò altra prova se non quella di trovarvi lo

stile migliore nella bocca dello spiritoso che prende in giro un'oca pedante parlandole di sillogistica stupideria (*silligisme*), che lei si beve senza rendersi conto che porterà ovunque, con questa parola, la propria identità di piccola stupida (*silly*)? Malizia, meschinità? Piuttosto qualcosa di sano, in linea con il fatto che i giochi di parole, in Carroll, sono sempre senza ambiguità.

Ne risulta un esercizio senza pedanteria, che in fin dei conti mi sembra preparare Alice Liddell, per evocare ogni lettrice in carne e ossa che per prima è scivolata in questo cuore della terra, che non ospita alcuna caverna, a incontrare dei problemi tanto precisi quanto questo: che non si varca mai una porta che non sia della propria taglia; e che non si prende, con il frettoloso coniglio, nient'altro che la misura dell'assoluta alterità della preoccupazione del passante. Questa Alice, dico, avrà qualche esigenza di rigore. Non sarà, a dirla tutta, molto pronta ad accettare che le si annunci l'aritmetica dicendole che non si sommano strofinacci con fazzoletti, pere con porri – confine ben tracciato per bloccare i bambini alla più semplice gestione di tutti i problemi rispetto ai quali in seguito si mette alla prova la loro intelligenza.

Questa è una transizione – perché dopo tutto non ho tempo, se non per spingere delle porte senza neanche entrare là dove esse si aprono – per venire all'autore stesso cui oggi rendiamo omaggio, e non gli faremo giustizia, a lui come a chiunque altro, se non partiamo dall'idea che le pretese discordanze della personalità non hanno altra portata che quella di riconoscerci la necessità verso cui si dirigono.

C'è anche, come ci dicono, il Lewis Carroll sognatore, poeta, l'innamorato, se vogliamo, e il Lewis Carroll logico, il professore di matematica. Lewis Carroll è ben diviso, se vi va, ma i due sono entrambi necessari alla realizzazione dell'opera.

La genialità di Lewis Carroll non risiede certamente nel suo debole verso la bambina. Noialtri psicanalisti non abbiamo bisogno dei nostri clienti per sapere dove questa storia va a finire: in un parco pubblico. Il suo insegnamento di professore non ha più nulla che esca dagli schemi: in piena epoca di rinascita della logica e dell'inaugurazione della forma matematica che da allora ha fatto presa, Lewis Carroll, per divertenti che

siano i suoi esercizi, rimane sul solco di Aristotele. Ma è proprio la congiura delle due posizioni la fonte da cui zampilla questo oggetto meraviglioso, ancora indeciftrato, e per sempre abbagliante: la sua opera.

È noto come è stata e ancora è usata dai surrealisti. Questo mi dà l'occasione per estendere la mia esigenza di metodo, non dispiaccia agli spiriti partigiani. Lewis Carroll, lo ricordo, era religioso, religioso della fede più ingenuamente, più strettamente parrocchiale che ci sia, dovesse pur questo termine, a cui dovete dare il suo colore più crudo, ispirarvi repulsione. Ci sono lettere in cui arriva quasi a rompere con un amico, un collega di tutto rispetto, perché ci sono degli argomenti che non bisogna sollevare, quelli che possono far sorgere il dubbio, o darne l'apparenza, sulla verità radicale dell'esistenza di Dio, della sua benevolenza verso l'uomo, dell'insegnamento che ne è più razionalmente trasmesso. Dico che questo ha la sua parte nell'unicità, nell'equilibrio che realizza l'opera. Questa sorta di felicità che essa raggiunge dipende da questa mescolanza, dall'aggiunta supplementare ai nostri due Lewis Carroll, se voi l'intendete così, di ciò che noi chiameremo con il nome con cui è benedetto all'ascolto di una storia, la storia ancora in corso, un *povero di spirito*.

Vorrei dire ancora quella che mi sembra la correlazione più efficace per situare Lewis Carroll: è l'epica dell'era scientifica. Non è un caso che *Alice* sia apparsa nello stesso periodo de *L'origine delle specie* di cui è, se possiamo dire, l'opposto. Registro epico, dunque, che senza dubbio si esprime come idillio nell'ideologia. La correlazione dei disegni cui Lewis Carroll prestava tanta attenzione preannuncia i fumetti, le storie a fumetti. Rapidamente, per concludere, osservo che, in fin dei conti, la tecnica qui assicura la prevalenza di una dialettica materializzata – e spero che chi è in grado, capisca ciò che intendo dire.

Illustrazione e prova, ho detto: è così, senza emozione, che avrò parlato di quest'opera, e mi sembra in accordo con l'ordine autentico del suo fremito. Per uno psicanalista, quest'opera è il luogo più indicato a dimostrare la vera natura della sublimazione nell'opera d'arte. Ho parlato del recupero di un certo oggetto, in un'altra nota recente su Marguerite Duras, che, in qualità di romanziera, mi sarebbe piaciuto sentir parlare a sua volta di quest'opera.

È sempre alla pratica che la teoria, alla fine, deve cedere il passo.

I. Gilles Deleuze, *Lewis Carroll* [1993]

Gilles Deleuze, *Lewis Carroll*, in *Critique et clinique*, Paris 1993, 34-35.

In Lewis Carroll tutto ha inizio con un'orrenda battaglia. È la battaglia delle profondità: le cose scoppiano o ci fanno scoppiare, le scatole sono troppo piccole per il loro contenuto, i cibi sono tossici o velenosi, le budella si allungano, i mostri ci afferrano. Un fratellino si serve del suo fratellino per esca. I corpi si mescolano, tutto si mescola in una sorta di cannibalismo che unisce l'alimento e l'escremento. Perfino le parole si mangiano. È il dominio dell'azione e della passione dei corpi: cose e parole si disperdono in tutti i sensi, o al contrario si saldano in blocchi non più scomponibili. Tutto è orrendo in profondità, tutto è nonsense. *Alice nel Paese delle Meraviglie* si sarebbe dovuto chiamare in origine *Le avventure sotterranee di Alice*.

Ma perché Carroll non conserva questo titolo? Il fatto è che Alice conquista progressivamente le superfici. Sale o risale in superficie. Crea delle superfici. I movimenti di sprofondamento e d'infossamento fanno posto a dei leggeri movimenti laterali di scivolamento; gli animali delle profondità diventano figure di carte senza spessore. A maggior ragione, *Attraverso lo specchio* investe la superficie di uno specchio, istituisce quella di una scacchiera. Puri eventi sfuggono al loro stato di cose. Non ci si immerge più in profondità, ma è a forza di scivolare che si passa dall'altra parte, facendo come il mancino e invertendo la direzione. La borsa di Fortunatus descritta da Carroll è il nastro di Möbius in cui una stessa linea percorre le due facce. La matematica è buona perché crea delle superfici, e rappacifica un mondo in cui le mescolanze in profondità sarebbero terribili: Carroll matematico, oppure Carroll fotografo. Ma il mondo delle profondità tuona ancora sotto la superficie e minaccia di bucarla: anche stesi e dispiegati, i mostri ci tormentano.

Il terzo grande romanzo di Carroll, *Sylvie e Bruno*, opera un ulteriore progresso. Si potrebbe dire che qui l'antica profondità si è a sua volta appianata, è diventata una superficie a fianco di un'altra superficie. Coesistono dunque due superfici, sulle quali sono scritte due storie contigue, l'una maggiore e l'altra minore; l'una in chiave maggiore, l'altra in minore. Non una storia in un'altra, ma l'una a fianco dell'altra. *Sylvie e*

Bruno è senza dubbio il primo libro che racconta due storie alla volta, non una all'interno dell'altra, ma due storie contigue, con dei passaggi che continuamente portano dall'una all'altra, grazie a un brandello di frase comune alle due, o grazie alle strofe di una meravigliosa canzone. Le strofe distribuiscono gli eventi di ciascuna storia, nello stesso momento in cui sono determinate dagli eventi stessi: la canzone del giardiniere pazzo. Carroll domanda: è la canzone che determina gli eventi, o gli eventi determinano la canzone? Con *Sylvie e Bruno*, Carroll crea un libro-rotolo, alla maniera dei rotoli dipinti giapponesi (nel rotolo dipinto, Eisenstein vedeva il vero precursore del montaggio cinematografico, e lo descriveva così: "Il nastro del rotolo si arrotola formando un rettangolo! Non è più il supporto che si arrotola su se stesso; è ciò che è rappresentato che si arrotola sulla sua superficie"). Le due storie simultanee di Sylvie e Bruno formano l'ultimo elemento della trilogia di Carroll, capolavoro al pari degli altri.

Non è che la superficie abbia meno nonsenso della profondità. Ma non è lo stesso nonsenso. Quello della superficie è come lo "splendore" degli eventi puri, entità che non finiscono mai di giungere né di ritirarsi. Gli eventi puri e non mescolati brillano al di sopra dei corpi mescolati, al di sopra delle loro azioni e delle loro passioni confuse. Come un vapore dalla terra, gli eventi liberano sulla superficie un incorporeo, un puro "espresso" delle profondità: non la spada, ma il fulgore della spada, il fulgore senza spada come il sorriso senza gatto. È proprio di Carroll il non aver fatto passare nulla attraverso il senso, ma d'aver giocato tutto sul nonsenso, poiché la diversità dei nonsensi è sufficiente a render conto dell'universo intero, dei suoi terrori e delle sue glorie: la profondità, la superficie, il volume o la superficie arrotolata.

Appendice

Jacques Lacan, *Hommage à Lewis Carroll*

Jacques Lacan, *Hommage à Lewis Carroll*, "France-Culture", 31 Dicembre 1966 (audio)

De toutes sortes de vérités Lewis Carroll par son œuvre donne l'illustration, et même la preuve, de vérités qui sont certaines bien que non

évidentes. On y discerne que sans user d'aucun trouble on peut produire le malaise, mais que de ce malaise il découle une joie singulière. Je porte l'accent là-dessus, d'abord pour écarter la confusion qui menace, si j'avance, que c'est la psychanalyse qui peut rendre compte le mieux de l'effet de cette œuvre, c'est qu'aussi bien ce n'est pas cette psychanalyse qui court les rues.

Seule la psychanalyse éclaire la portée d'objet absolu que peut prendre la petite-fille. C'est parce qu'elle incarne une entité négative qui porte un nom que je n'ai pas à prononcer ici, si je ne veux pas embarquer mes auditeurs dans les confusions ordinaires.

De la petite fille, Lewis Carroll s'est fait le servent; elle est l'objet qu'il dessine, elle est l'oreille qu'il veut atteindre, elle est celle à qui il s'adresse véritablement entre nous tous. Comment cette œuvre nous atteint-elle tous après cela, ne se conçoit bien qu'à une théorie déterminée de ce qu'il faut appeler le sujet, celle que la psychanalyse permet.

Là-dessus la curiosité s'enquiert de savoir comment Lewis Carroll en est-il venu là. La curiosité restera sur sa faim car la biographie de cet homme qui tint un scrupuleux journal ne nous en échappe pas moins.

L'histoire certes est dominante dans le traitement psychanalytique de la vérité mais ce n'est pas la seule dimension, la structure la domine. On fait de meilleurs critiques littéraires là où on sait cela. Faire de la critique, ici, serait l'action appropriée à l'éminence de l'œuvre dont il faut rappeler qu'elle a conquis le monde.

Fait auprès de quoi, le pédagogue a bonne mine à chipoter si c'est bien là ce qu'il faut donner à lire à nos enfants. Il faut dire que le comble du ridicule là-dessus est représenté par un psychanalyste, pourtant averti – disons son nom, Schilder – qui dénonce dans cette œuvre l'incitation à l'agressivité et la pente offerte au refus de la réalité. On ne va pas plus loin dans le contresens sur les effets psychologiques de l'œuvre d'art.

Donc, il faudrait interroger ce qu'on pourrait appeler d'abord le roman mythique d'un terme vague qui irait prendre ses racines dans tous les sens et bien loin.

Il faudrait vite en revenir avec ce repère précieux que justement “le pays des merveilles”, “l’au delà du miroir”, le couple angoissant de *Sylvie et Bruno* échappé du pays d’ailleurs ne sont ni des mythes, ni du mythe et que l’imaginaire est à en distinguer.

Le texte ni l’intrigue ne font appel à aucune résonance de signification qu’on appelle profonde. On n’y évoque ni genèse, ni tragédie, ni destin ; alors, comment cette œuvre a-t-elle tant de prise ? C’est bien là le secret, et qui touche au réseau le plus pur de notre condition d’être.

Le symbolique, l’imaginaire et le réel ; les trois registres par lesquels j’ai introduit un enseignement qui ne prétend pas innover mais rétablir quelque rigueur dans l’expérience de la psychanalyse, les voilà, jouant à l’état pur dans leur rapport le plus simple. Des images, on fait pur jeu de combinaisons mais quels effets de vertige alors n’en obtient-on pas ! des combinaisons, on dresse le plan de toutes sortes de dimensions virtuelles mais ce sont celles qui livrent accès à la réalité en fin de compte la plus assurée, celle de l’impossible devenu tout à coup familier. On s’étendra à son aise sur le pouvoir du jeu de mots, là encore que de précisions à donner, mais d’abord qu’on n’aille pas croire qu’il s’agisse d’une prétendue articulation enfantine voire primitive. Je n’en donnerai pour preuve que d’en trouver le meilleur style dans la bouche du railleur qui bafoue une oie pédante, lui parlant de *silligisme*, ce qu’elle gobe sans s’apercevoir qu’elle ira porter partout de ce mot, son identité de pauvre toquée : *silly*. Méchanceté là-dedans ? salubrité, et parente du trait à relever que le jeu de mots dans Carroll est toujours sans équivoque.

Il en résulte un exercice sans pédantisme qui en fin de compte me paraît préparer Alice Liddell, pour évoquer toute vivante lectrice par la première à avoir glissé dans ce cœur de la terre qui n’abrite nulle caverne, pour y rencontrer des problèmes aussi précis que celui-ci : qu’on ne franchit jamais qu’une porte à sa taille et prendre avec le lapin pressé bien la mesure de l’absolue altérité de la préoccupation du passant ; que cette Alice dis-je aura quelque exigence de rigueur ; pour tout dire, qu’elle ne sera pas toute prête à accepter qu’on lui annonce l’arithmétique en lui disant qu’on n’additionne pas des torchons avec des serviettes, des poires et des poireaux, bourdes bien faites pour boucher les enfants au plus

simple maniement de tous les problèmes dont ensuite on va mettre leur intelligence à la question.

Ceci est transition, puisqu'après tout je n'ai pas le temps mais seulement de pousser des portes sans même entrer où elles ouvrent pour en venir à l'auteur lui-même en ce moment d'hommage qu'on ne lui fait justice – à lui comme à aucun autre – si l'on ne part pas de l'idée que les prétendues discordances de la personnalité n'ont de portée qu'à y reconnaître la nécessité où elles vont. Il y a bien – comme on nous le dit – Lewis Carroll le rêveur, le poète, l'amoureux si l'on veut et, Lewis Carroll le logicien, le professeur de mathématiques.

Lewis Carroll est bien divisé – si cela vous chante – mais les deux sont nécessaires à la réalisation de l'œuvre.

Le penchant de Lewis Carroll pour la petite fille impubère, ce n'est pas là son génie, nous autres psychanalystes n'avons pas besoin de nos clients pour savoir où cela échoue à la fin dans un jardin public. Son enseignement de professeur n'a rien non plus qui casse les manivelles en pleine époque de renaissance de la logique et d'inauguration de la forme mathématique, depuis l'apprise.

Lewis Carroll quelque amusants que soient ses exercices reste à la traîne d'Aristote. Mais c'est bien la conjuration des deux positions d'où jaillit cet objet merveilleux indéchiffré encore et pour toujours éblouissant : son œuvre. On sait le cas qu'en ont fait et en font toujours les surréalistes.

Ce m'est l'occasion d'étendre mon exigence de méthode. N'en déplaise à aucun esprit partisan, Lewis Carroll je le rappelle était religieux, religieux de la foi la plus naïvement étroitement paroissiale qui soit ; d'où ce terme auquel il faut que vous donniez sa couleur la plus crue : "vous inspirez de la répulsion". Il y a des lettres où il rompt quasiment avec un ami, un collègue honorable parce qu'il y a des sujets qu'il n'y a même pas lieu de soulever, ceux qui peuvent faire lever le doute, fusse en donner le semblant sur la vérité radicale de l'existence de Dieu, de son bienfait pour l'homme, de l'enseignement qui en est le plus rationnellement transmis. Je dis que ceci a sa part, dans l'unicité de l'équilibre que réalise l'œuvre ; cette sorte de bonheur auquel elle atteint tient à cette gouache.

L'adjonction de surcroît à nos deux Lewis Carroll – si vous les entendez ainsi – de ce que nous appellerons du nom dont il est béni à l'oreille d'une histoire, histoire encore en cours, un pauvre d'esprit.

Je voudrais dire ce qui m'apparaît la corrélation la plus efficace à situer Lewis Carroll, c'est l'épique de l'ère scientifique. Il n'est pas vain qu'Alice apparaisse en même temps que *L'origine des espèces* dont elle est – si l'on peut dire – l'opposition ; registre épique donc, qui sans doute s'exprime comme idylle dans l'idéologie. La corrélation des dessins, dont Lewis Carroll était si soucieux, nous annonce les bandes – j'entends les bandes dessinées – je vais vite pour dire qu'en fin de compte la technique y assure la prévalence d'une dialectique matérialisée – que m'entendent au passage ceux qui le peuvent – illustration est preuve ai-je dit, c'est ainsi sans émotion que j'aurais parlé de cette œuvre et il me semble en accord avec l'ordre authentique de son frémissement.

Pour un psychanalyste, elle est cette œuvre un lieu élu à démontrer la véritable nature de la sublimation dans l'œuvre d'art, récupération d'un certain objet ai-je dit dans une autre note que j'ai faite récemment sur Marguerite Duras, dont j'aurais bien aimé l'entendre aussi parler de l'œuvre en romancière. C'est toujours à la pratique que la théorie enfin a à passer la main.

English abstract

We propose, in a new Italian translation, the texts on Carroll by two French thinkers. The first one is a text by Jacques Lacan – a tribute to Lewis Carroll – that is the transcription of an unpublished lecture, produced on December 31, 1966 for the "France-Culture" radio. The text by Deleuze is a chapter from *Critique et clinique*, published in the original edition in 1993.

The two works have a common root: both philosophers trace in triadic form the genesis of the trilogy composed of the two adventures of Alice and *Sylvie and Bruno*. But genesis and structure are only a starting point destined to be overcome: by the "sinthome" by Lacan, by the "event" by Deleuze. They both are "surface effects" in which the depth gives way to the splendour of a marvelous work.

Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie

Michela Maguolo



1 | Pink Floyd. *Their mortal remains*, Roma, marzo 2018.

“Echoes”. La voce che resta dopo le cose

Un furgone Bedford nero, con una striscia bianca; un corridoio altrettanto nero, punteggiato di variopinti poster, illuminato da liquide macchie colorate proiettate sul soffitto; un tunnel optical trompe-l'œil, sul cui fondo scorrono le immagini di una insolita trasposizione cinematografica di *Alice nel Paese delle meraviglie* [Fig. 1]. Così ha inizio il viaggio fra i *Mortal Remains* dei Pink Floyd, mostra allestita al Victoria and Albert Museum nel 2017, e transitata al MACRO di Roma nella primavera del 2018, prima di approdare a Dortmund.

I've got a little black book with my poems in / I've got a bag with a toothbrush and a comb in [...] / I've got a grand piano to prop up my mortal remains (*Nobody Home - The Wall*).

Le spoglie mortali: locandine, abiti, spartiti, strumenti musicali, foto, video, schizzi, studi di copertine, oggetti di scena - originali, o riproduzioni.

I'll give anything, everything if you want things (*Bike - The Piper at the Gates of Dawn*).

Cose, storie che per Roger Waters hanno scarsa importanza: “Tutto quello che abbiamo fatto mi interessa fino a un certo punto – afferma alla conferenza stampa a Roma - Sono più interessato a voi che alle cose che ho fatto 40 o 50 anni fa” (Prisco 2018). Nick Mason, che ha procurato ai curatori molto del materiale cartaceo, sottolinea, nella medesima circostanza, che non si tratta di una collezione di cimeli e memorabilia, ma di cose accumulate nel tempo, casualmente.

Ma per chi visita la mostra, queste cose, rianimate dalla musica, fanno ritrovare sensazioni, ricordi, permettono di scoprire aspetti, momenti, collaborazioni, volti, canzoni: fra le tante, i legami con il mondo dell'architettura radical inglese (Mason, Waters e Wright erano studenti di architettura), le colonne sonore per Barbet Schroeder (*More*, 1969) e Michelangelo Antonioni (*Zabriskie Point*, 1969: ma solo qualche frammento fu effettivamente usato nel film), le musiche per Roland Petit (*The Pink Floyd Ballet*, 1972-73). Queste erano ovviamente le intenzioni di Aubrey Po Powell, direttore artistico e curatore della mostra, fondatore nel 1967 con Storm Thorgenson dello studio Hipgnosis, che ha realizzato gran parte delle copertine dei dischi dei Pink Floyd. Powell ha ereditato da Thorgenson (morto nel 2013) l'idea di una grande mostra sui Pink Floyd come sviluppo di quella allestita dallo stesso Thorgenson a Parigi nel 2003, a vent'anni dallo scioglimento del gruppo. A differenza di quella, allestita in modo convenzionale, in uno spazio ristretto, con un'unica cupola dove fermarsi ad ascoltare la musica, questa doveva essere, per Powell, un'esperienza immersiva, totalmente coinvolgente (Powell [2017] 2018). E la scenografia elaborata riesce perfettamente nell'intento.

Nel buio degli spazi, interamente dipinti di nero, fra i quali si snoda il percorso espositivo, il visitatore si muove attirato dalle isole luminose rappresentate dagli schermi, che rimandano immagini di concerti, registrazioni, prove, video-interviste e dalle nicchie vetrate che raccontano ognuno dei primi album: le camicie dai colori accesi, il primo Echorec (il “ritardatore” di suoni che sarà la cifra caratteristica degli “space-rockers” Pink Floyd e della musica psichedelica) l'onirica copertina per *A Saucerful of Secrets*. Le cuffie di cui è stato dotato si agganciano alle varie sezioni, e la musica cambia man mano che si sposta fra i vari album, diventa discorso, parola se si ferma davanti a uno schermo. *Interstellar Overdrive* (1966-67), vero manifesto sonoro della psichedelia di quegli anni,

inaudita, ossessiva, ipnotizzante, continua a risuonare a lungo, mentre si scrutano con curiosità vorace le prime foto, le prime videoclip.

“Uno straniamento collettivo”, lo definisce Massimo Zamboni, ex chitarrista dei CCCP, “favorito dall’essere incapsulati in un mondo di cuffie per l’ascolto, ed è un piacere ritrovarsi parte di una folla affascinata e condotta verso le medesime sensazioni” (Zamboni 2018). Il buio e le cuffie creano una strana situazione per il visitatore, lo isolano dall’intorno, immergendolo in una sorta di golfo mistico wagneriano, che lo porta alla totale immedesimazione con quanto è rappresentato. Le persone accanto a lui sono ombre, con cui non scambia che fugaci sguardi incerti, in cui si riflette, si riconosce.

Strangers passing in the street/ By chance two separate glances meet/ and I am you and what I see is me. (*Echoes - Meddle*).

Se si tolgono le cuffie, si ritrova nel silenzio, appena rotto dai fruscii dei passi, e la magia viene meno, si dissolve: tanto è forte il legame, la corrispondenza che si è venuta a creare fra gli oggetti esposti e i suoni. I suoni animano le immagini, le cose, ma queste a loro volta conferiscono consistenza alle musiche, alle parole, diventano superfici a cui i suoni si aggrappano, aderiscono. E questo diventa paradossalmente tanto più vero quando si entra in una piccola stanza, il sacello di *The Dark Side of the Moon*: un ologramma del prisma con i raggi di luce colorata ruota in un buio più denso accompagnato dalla mitica voce di Clare Torry. *A Great Gig*, un grande spettacolo, in un cielo tutto nero. In questo punto la tensione raggiunge l’apice, l’immedesimazione si fa totale. Dopo, infatti, si stempera nello stupore e nella meraviglia davanti alle grandi scenografie dei concerti da *Animals* (1977) in poi: i gonfiabili che galleggiano sopra la testa o spuntano dal muro bianco di *The Wall* (1979), i letti di *Momentary Lapse of Reason* (1987) che diventano schermi, le enormi enigmatiche teste metalliche di *The Division Bell* (1994) che si confrontano, con gli occhi rivolti al riguardante. Spettacoli sempre più grandi che insieme affasciano e intimoriscono, privi dell’intimità della prima parte.

Ma, come in ogni rito religioso - e molto nella mostra sembra indurre a una partecipazione iniziatica - alla fine della celebrazione il legame diventa più forte. Il percorso iniziatico individuale, la totale identificazione con i

Pink Floyd, attraverso i suoni e le immagini, si conclude infatti in un rito collettivo. Invitati a togliere le cuffie, si entra in gruppo in uno spazio quadrato dove ci si trova insieme letteralmente immersi, grazie a 25 diffusori acustici e a uno schermo totale nella musica e nelle immagini dell'ultimo brano suonato insieme dai Pink Floyd: *Comfortably Numb*, al *Live 8*, Hyde Park, il 2 luglio 2005 ("And if you survive till two thousand and five", cantavano in *Point me at the sky* nel 1968), nella certezza, dopo la morte di Richard Wright nel 2008, che non ci potrà essere un'altra occasione, in questo mondo. Niente più resti mortali, reliquie o cose – solo loro, la loro musica, le loro voci.

Una macchina espositiva perfetta, sapientemente costruita, attentamente calibrata nel ritmo, nella sequenza delle immagini, nei tempi di lettura e ascolto, nell'alternanza di episodi spettacolari, emotivamente coinvolgenti, ad altri tesi a suscitare curiosità, interesse, nella esatta sincronia fra immagini, suoni, parole. E non poteva essere diversamente date le straordinarie scenografie, divenute leggendarie dei concerti dei Pink Floyd. L'allestimento è stato infatti affidato a Stufish lo studio di *entertainment architecture*, il cui fondatore Mark Fisher ha realizzato gli stage per tutti i tour da *Animals* (1977) a *The Wall Berlin* (1990, del solo Waters). Mirabolanti apparati che insieme all'impianto luci e al mitico schermo circolare sul quale scorrono immagini e animazioni identificano e distinguono da sempre le performance dei Pink Floyd, e si contrappongono alla totale normalità dei quattro sul palcoscenico. Nessun particolare abito di scena, e, infatti, nella mostra, sono esposti pochi pezzi dei primissimi concerti: camicie colorate, pantaloni con ruches e colori accesi, nulla di elaborato; nessuna gestualità accentuata. Se – come spiega Gianfranco Salvatore – gli elementi essenziali del frontman del rock sono la postura, la gestualità, la prossemica, la mimica, l'abbigliamento, nei Pink Floyd ognuno di questi elementi viene meno: in jeans e t-shirt, immobili sul palco, lo sguardo fisso sul proprio strumento o sul microfono, sembrano volersi nascondere, scomparire, fino all'estremo di *The Wall*, con un vero enorme muro che li rende invisibili al pubblico.

In questo loro teatro musicale i Pink Floyd coltivavano un'aspirazione altissima, sublimazione estrema e superamento esoterico della mitologia rock: *scomparire fisicamente*. Nessun fronte del palco, nessun frontman. Nessuna icona, perché nessuna persona. La condizione del musicista diventa

ineffabile: menti progettuali, scie di suono, puntini luminosi intermittenti, confusi tra mille altre pulsazioni policrome e audiovisive, nell'opera d'arte dell'avvenire, con la sua messa in scena. Un'arte dell'invisibilità, coltivata attraverso spettacolari strategie per scomparire (Salvatore 2015, 230-231).

Una sparizione progressiva, che li vede inizialmente dividersi fra psichedelici light show nel corso dei quali si estraniavano talmente dal concerto, sperimentando e inseguendo nuove sonorità da lasciare il pubblico spiazzato o spazientito per un *Interstellar Overdrive* dilatato nel tempo per decine di minuti, e happening new-dada, con tanto di bolle di sapone soffiate sul pubblico (*Games for May*, 1967) e costruzione in diretta di un tavolo attorno al quale poi si sedevano a sorseggiare un tè (*The Man and the Journey*, *The Massed Gadgets Of Auximenes - More Furious Madness From Pink Floyd*, 1969). Successivamente, con i grandi spettacoli, i *great gigs in the sky*, i quattro arretrano, fino a svanire. Allo stesso modo, scompaiono dalle copertine degli album, da *Atom Heart Mother* (1970) in poi, fra mucche, orecchi, prismi e figure di sconosciuti.

Arrivano infine a sperimentare la “negazione” del concerto rock, di quell'evento che trova il suo senso nell'interazione fra band e pubblico, delle decine di migliaia di persone che si radunano per un'esperienza collettiva della musica. Suonano infatti in perfetta solitudine nell'anfiteatro di Pompei, uno spazio rarefatto e senza tempo, con cui la loro musica si confronta, sciolto ogni legame con il presente, solo un film (*Live at Pompei*, regia di Adrian Maben, 1971) a registrarne l'accadere. Per Adrian Maben, regista del film *Live at Pompei*, si doveva trattare di una vera e propria antitesi a Woodstock, lo storico concerto che nel 1969 vide esibirsi per 4 giorni circa 30 gruppi musicali davanti a più di 400mila persone, e che subito sarà replicato al festival dell'Isola di Wight, al quale accorreranno 150mila persone. A queste forme di ricerca di una dimensione comunitaria alternativa fisica, in cui l'identificazione fra pubblico e i membri delle band è totale, con la sua forte carica di utopia politica, i Pink Floyd contrappongono, con il concerto di Pompei, un altrove immateriale, slegato dal qui e ora ma altrettanto potente nel suo rifiuto di ogni forma di *establishment*. La loro contestazione diventa radicale nel rifiutarsi di assumere il ruolo di rockstar, scomparendo come singoli individui, e identificandosi nella loro musica e nei loro concerti.

Fra i resti mortali esposti nella mostra, emergono per intensità quelli che riconducono alle origini dei Pink Floyd, quando il loro rock “progressivo”, “psichedelico”, “spaziale”, secondo gli aggettivi con cui veniva definito, si identificava con il mondo underground e la sua cultura trasgressiva, aperta al possibile che riusciva a far convivere Alice e le utopie urbane degli Archigram. Nelle prossime pagine si cercherà di seguire questo intreccio, annodando anche altri fili, tenendo come trama la figura di Alice, i suoi interrogativi, i suoi sguardi, gli specchi che ne riflettono e trasformano l’immagine e usando come navigatore versi e titoli delle composizioni dei Pink Floyd.



2 | Anne-Marie Mallik nei panni di Alice in *Alice in Wonderland*, 1966, regia di Jonathan Miller.

“Dream yourself away”. Perdersi nel sogno dei sogni: quando Alice entra nel Paese della psichedelia.

Il 28 dicembre 1966, in un clima ancora natalizio, alle 9 di sera, orario inusuale per una trasmissione rivolta anche ai bambini, la BBC trasmette *Alice in Wonderland*, con la regia di Jonathan Miller (vedi il video) [Fig. 2-3]. Subito il pubblico si accorge che non è la solita Alice: non è la petulante bambina disneyana, né la supponente ragazzina dello sceneggiato *Alice* trasmesso solo un anno prima, diretto da Gareth Davies, su soggetto di Dennis Potter in cui le avventure di Alice si intrecciano alle vicende del diacono Dodgson, impacciato e balbuziente.



3 | Una scena del processo in *Alice in Wonderland*, 1966, regia di Jonathan Miller.

Nella versione di Miller, un’Alice poco loquace, quasi apatica, osserva con distacco quanto le accade intorno, si interroga in silenzio su ciò vede, interloquisce laconicamente con chi incontra, per nulla affascinata dal mondo degli adulti in cui il sogno l’ha condotta. Un mondo di gente che va sempre di fretta, salvo poi intrattenersi in tè infiniti, che si cimenta in insensate corse elettorali, in ridicole partite a croquet, in assurdi e ipocriti rituali. Per raccontare questo mondo, Miller, allora trentaduenne regista proveniente da *Beyond*

the Fringe, con Dudley Moore e Peter Cook, sceglie di “togliere la testa agli animali” (McGee 2010) e ricondurli alle persone che dietro a essi si celavano. Nessun coniglio, nessuna tartaruga, nessun bruco, ma un nervoso ed elegante gentiluomo (interpretato da Wilfrid Brambell), un malinconico vecchio (John Gielgud), un inquisitorio e spazientito studioso (Michael Redgrave). Nessuna magia, nessun effetto scenico. Il paese delle meraviglie è un mondo vittoriano: i personaggi indossano abiti *standard Victorian*, il set è una costruzione del 1863, l'imponente Royal Victoria Military Hospital, a Netley, in parte demolito poco dopo la fine delle riprese del film. Dopo aver attraversato una breve galleria sotterranea, Alice si ritrova a percorrere un lungo, luminoso loggiato, per poi scendere delle scale con numerose rampe che si incrociano, lungo le quali sono appese tavole anatomiche, vestigia del vecchio ospedale, ma, forse, anche una prima immediata risposta alla domanda: chi sono io? che Alice spesso ripete.

Il sogno di Alice, secondo Miller, è quindi quello di una bambina dell'Inghilterra vittoriana ma è anche quello di ogni bambino o bambina che qui scopre che crescere è perdere la capacità di vedere le cose vestite di una luce celestiale. È con l'intensità dei versi di Wordsworth, quietamente bisbigliati da Alice, che il film ha inizio e si conclude.

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;—
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.
(W. Wordsworth, *Intimations of Immortality*)

(C'è stato un tempo in cui il prato, il bosco, il ruscello/ la terra e ogni cosa intorno a me/ sembravano vestite di una luce celestiale/ la magnificenza e la freschezza di un sogno/ Nulla è più come prima/ Ovunque il mio sguardo si posi/ le cose che vidi, non scorgo più).

Ed è il sitar di Ravi Shankar, da poco giunto in Gran Bretagna, preceduto dalla fama ottenuta grazie all'incontro con George Harrison, accompagnato da tabla e tambura, a condurre Alice nel suo viaggio: melodie lontane, i ritmi lenti di un pomeriggio estivo.

Un'Alice fuori dagli schemi, insomma, che fece gridare allo scandalo, perché inadatta a quel pubblico infantile al quale convenzioni più che tradizione volevano rivolto il romanzo di Carroll (Nichols 2014); Alice che nel centesimo anniversario della sua pubblicazione – anniversario incerto, dal momento il libro uscì per la prima volta nel 1866, ma con la data del dicembre 1865 – sembrava cercare nuovi significati, nuovi orizzonti. Si ritrova così al centro delle riflessioni psicoanalitiche di Jacques Lacan a Radio France, il 31 gennaio 1966, della lettura surrealista, già sperimentata in precedenza, ma che in questi anni vede misurarsi, con l'illustrazione del libro, Salvador Dalì e Max Ernst, fino a diventare soggetto e pretesto di *Logica del senso*, il trattato sull'evento dove Gilles Deleuze “toglie illusorietà alle illusioni” (Foucault [1970, 1994] 2018).

Ma l'Alice di cui qui si vuole parlare, è quella che entra soprattutto in risonanza con il mondo psichedelico che conobbe in Gran Bretagna, a Londra, una breve ma intensa stagione, fra il 1966 e il 1968. Una stagione annunciata da eventi come l'*International Poetry Incarnation* alla Royal Albert Hall nel 1965, e nell'anno successivo la mostra su Aubrey Beardsley al Victoria and Albert Museum, la nascita della London Free School, pietra miliare della controcultura britannica, la fondazione del giornale clandestino “International Times”, l'apertura dell'UFO Club, locale in cui hanno mosso i primi passi molti dei protagonisti della nuova musica, dai Soft Machine agli stessi Pink Floyd. Stagione breve e intensa che culminerà nella *Summer of Love* del 1967, apice della cultura underground londinese.

Alice – ribellione all'establishment sociale, al perbenismo, ai luoghi comuni – mostrava l'insensatezza di riti e convenzioni, scardinava l'apparentemente liscia e omogenea struttura razionale e logica del mondo, aprendo varchi, usando come arma lo stupore innocente, o presunto tale, di una bambina.

“Interstellar Overdrive”. Viaggi interstellari, alla conquista di altri mondi: psichedelia, allucinogeni, musica rock

Allargare il reale al sogno, spostare continuamente in avanti o di lato il significato di cose e parole, rendere inafferrabili e non incasellabili gli eventi, accettare e aspettarsi trasformazioni improvvise: tutto questo rende Alice negli anni Sessanta eroina e simbolo di un'età che voleva liberarsi della razionalità, della severità, dell'austerità, dell'unidirezionalità che il mondo moderno imponeva. E che includeva, nella Gran Bretagna del tempo, un moralismo che prevedeva ancora l'omosessualità come reato (depenalizzato nel 1967), la censura di libri come *L'amante di Lady Chatterley* (pubblicato per la prima volta nel 1960) o *Il pasto nudo* (uscito nel 1964).

Alice si avventurava nel sottosuolo e attraversava lo specchio, dialogava con animali che portavano il panciotto e guardavano sempre l'orologio, sbocconcellava funghi magici, incontrava bruchi che fumavano il narghilè: esperienze che non erano molto diverse da quelle della psichedelia, se questa includeva, come spiegava il suo “inventore” Humphrey Osmond a Aldous Huxley, l'arricchimento della mente e l'ampliamento della visione (Grunenberg 2005). E se il sottosuolo del titolo inizialmente pensato da Carroll, e dove effettivamente Alice viene a trovarsi, dopo la lunga discesa nel tunnel del coniglio, non poteva non richiamare l'underground della controcultura sia statunitense che britannica, lo specchio era la superficie liquida che dava accesso ad altri mondi e che trasformava l'io in altro, il presente in un senza-tempo, il qui in altrove.

Nel suo film, Miller pone spesso Alice davanti a uno specchio: ma se all'inizio, la bambina riflessa nel grande specchio di casa coincide con quella accuratamente – e perentoriamente – pettinata dalla domestica, nei preparativi per la quotidiana uscita nel parco, alla fine, durante il processo, l'Alice riflessa in un piccolo specchio è un'altra, che parla mentre la prima tace, a testimoniare lo sdoppiamento e la separazione avvenuta alla conclusione del viaggio.

Chrissie Iles, nel suo saggio *Liquid dreams*, sui rapporti fra luci psichedeliche e LSD, spiega il ruolo dello specchio nell'induzione di stati di allucinazione, a partire da Alice, “libro per bambini proto-psichedelico”:

The surface of the looking glass, through which Alice, in Lewis Carroll's proto-psychedelic children's book, entered another world, was a permeable membrane through which the conscious and the subconscious were filtered (Iles 2005, 70).

Durante le sessioni di LSD organizzate al World Psychedelic Centre di Londra nel 1965, gli specchi si trasformano in mandala, in schermi di energia e "by suspending analysis we were able to pass through the screens" (Iles 2005, 70). Lo specchio è la soglia della trascendenza spirituale.

L'acido lisergico e, più in generale, le sostanze stupefacenti e gli allucinogeni sono il terzo ingrediente del processo di psichedelizzazione di Alice, dopo il mondo underground e lo specchio. Un processo che sembra essersi verificato senza particolari forzature: da un lato vi era l'assunzione, apparentemente accertata, da parte di Carroll (o Dodgson?) di droghe, abitudine notoriamente diffusa fra gli intellettuali britannici nel XIX secolo, comprendendo Samuel T. Coleridge e Thomas De Quincey, tanto da far ipotizzare l'esistenza di una consolidata tradizione psichedelica britannica (Iles 2005); dall'altro, i continui cambi di stato di Alice provocati dall'ingestione di torte, bevande e funghi, che facilmente, finanche banalmente, erano interpretabili come sostanze stupefacenti. In breve, la ragazzina che continuava a chiedersi chi fosse, a porsi domande (*"I wonder how many miles I've fallen by this time? I wonder if I've been changed in the night?"*) Il paese delle meraviglie è anche il paese dell'interrogarsi - *the land of wonder* - dello spaesamento che costringe a verificare continuamente se le certezze di prima hanno ancora un senso), diventa la sacerdotessa dei riti psichedelici e lisergici, a cui rivolgersi per sapere quale pillola prendere per salire in alto o scendere in basso, per nutrire la propria mente, come Grace Wing Slick canta in *White Rabbit*.

One pill makes you larger, and one pill makes you small
And the ones that mother gives you, don't do anything at all
Go ask Alice, when she's ten feet tall
And if you go chasing rabbits, and you know you're going to fall
Tell 'em a hookah-smoking caterpillar has given you the call
And call Alice, when she was just small
When the men on the chessboard get up and tell you where to go

And you've just had some kind of mushroom, and your mind is moving low
Go ask Alice, I think she'll know
When logic and proportion have fallen sloppy dead
And the white knight is talking backwards
And the red queen's off with her head
Remember what the dormouse said
Feed your head, feed your head.

(Una pillola ti fa diventare grande, un'altra ti rimpicciolisce/ e quelle che ti dà tua madre non fanno proprio nulla/ Chiedi ad Alice, quando è alta dieci piedi/ E se insegui conigli e sai che ti capiterà di cadere, raccontagli che un bruco con il narghilè ti ha dato la dritta/ e chiama Alice, quando è ancora piccola/ quando le pedine sulla scacchiera si alzano per indicarti la strada/ e hai appena assaggiato un certo fungo e la tua mente comincia a rallentare/ chiedi ad Alice, credo che lei ne sappia qualcosa/ Quando la logica e le proporzioni sono morte e sepolte/ e il cavaliere bianco parla al rovescio/ e la regina rossa se ne va in giro con la testa tagliata/ ricorda ciò che disse il ghiro/ nutri la tua mente, nutri la tua mente).

Quando la canzone dei Jefferson Airplane esce, nel giugno del 1967, l'LSD è ormai bandito da alcuni stati americani come la California e il Nevada e dalla Gran Bretagna, mentre nell'ottobre del 1968 ne viene stabilita l'illegalità in tutti gli Stati Uniti: è una droga a tutti gli effetti, e con tutti gli effetti (collaterali) che la sua assunzione comporta. Ma il suo ruolo nei profondi mutamenti culturali, artistici e sociali degli anni Sessanta, non conoscer dubbi né disconoscimenti. L'inedita percezione della realtà che l'acido provoca, la sensazione che la realtà sia altro rispetto a quella convenzionalmente accettata e che sia, non solo infinitamente più vasta e complessa – come il surrealismo e i suoi stati di incoscienza indotta descrivevano – ma anche più gioiosa e giocosa, più nitida e vivida. Oliver Sacks nel suo libro *Allucinazioni*, racconta della sua esperienza con le sostanze psicotrope e di come fosse riuscito a visualizzare perfettamente il colore indaco. Racconta anche di come gli fosse parso assolutamente normale intrattenersi in una dotta conversazione con un ragno su Bertrand Russell e il paradosso di Frege, così come ad Alice doveva essere parso assolutamente normale sentire un coniglio bianco dire "Povero me! Povero me! Arriverò troppo tardi!" (Sacks [2012] 2012). Albert Hofmann così descrive il suo primo "viaggio", l'autosperimentazione del 19 aprile 1943:

Adesso, a poco a poco, potevo iniziare a gioire dei giochi di colore e di forme senza precedenti, che instancabili si rivelavano ai miei occhi chiusi. Caleidoscopiche, fantastiche immagini si agitavano dentro di me, si alternavano, variopinte, si aprivano e si richiudevano in cerchi e spirali, esplodendo in zampilli colorati. Era straordinario il modo in cui ogni percezione acustica, come il rumore della maniglia di una porta o di un'auto di passaggio, si trasformasse in impressioni ottiche. Ogni suono creava una figura vivacemente cangiante, con i suoi colori e le sue forme compatibili (Hofmann [1979] 2015, 22).

L'accesso a nuove soglie della percezione della realtà attrae presto studiosi, intellettuali e filosofi poiché l'LSD offriva "agli individui privi del dono della percezione visionaria spontanea, propria dei mistici e dei grandi artisti, la possibilità di vivere questo eccezionale stato di coscienza", spiega a Hofmann Aldous Huxley che aveva illustrato in una conferenza al M.I.T. di Boston nel 1961 la sua "Visionary Experience" (Hofmann [1979] 2015, 146). Lo scrittore britannico è un convinto sostenitore della diffusione di massa delle sostanze psicotrope per un miglioramento complessivo della società: sia nel suo primo romanzo del 1932, *Brave New World* che nell'ultimo, *Island*, la popolazione assume sostanze che provocano stati euforici. Ernst Jünger, che sperimenterà negli stessi anni l'LSD e terrà una stretta corrispondenza con Hofmann sul tema, si dichiara invece contrario: "Invero, qui non si è di fronte a finzioni consolanti, ma alle cose reali, se affrontiamo l'argomento in modo serio." (Hofmann [1979] 2015, 138). I suoi *Avvicinamenti* sono una descrizione puntuale, senza filtri né autocensure, delle esperienze con tutte le sostanze che provocano alterazione della coscienza, dal caffè all'oppio, dall'alcol all'LSD: una fenomenologia del viaggio psichedelico, verso la "ultima linea rerum", che solo pochi possono avere la forza di affrontare (Jünger 1970).

Invece, il movimento psichedelico spinge per esperienze collettive e dal 1965 a San Francisco si tengono gli Acid Test, raccontati poi da Tom Wolfe nel suo *The Electric Kool-Aid Acid Test* del 1968, esperienze psichedeliche di gruppo con distribuzione di pillole di LSD, spettacoli di luci e performance di gruppi rock come i Grateful Dead. A Londra apre il World Psychedelic Centre di Michael Hollingshead, con una fornitura di 5000 pillole di LSD proveniente dal guru psichedelico statunitense Timothy

Leary (*Summer of Love* 2005, 212). L'ex docente universitario decide di dedicare la sua vita alla diffusione della psichedelia attraverso le sostanze stupefacenti, e dopo l'offensiva proibizionista del 1968, viene arrestato per possesso di droga, fugge dal carcere e poi nuovamente catturato, è definito dall'allora presidente Nixon l'uomo più pericoloso d'America (Codignola 2018). Theodore Roszak, il professore di Berkeley che conia il termine 'controcultura', vede, nella diffusione delle droghe psichedeliche fra le più giovani generazioni, una mera ricerca di immediata soddisfazione estetica, un mezzo di quella "desublimazione repressiva" denunciata da Herbert Marcuse, e bolla i movimenti underground che la sostengono come decadenti (Roszak [1969] 1971, 193-194). Roszak intuisce che il nodo politico sta nella rivendicazione della libertà individuale (un diritto alla felicità) che si contrappone a quello che viene definito dal movimento psichedelista come "conservatorismo di destra e di sinistra". Roszak accetta invece l'uso di allucinogeni fra le "menti più mature e colte" in grado di trarre dall'esperienza allucinogena "frutti interessanti", per "esplorare i contenuti impalpabili della coscienza" (Roszak [1969] 1971, 193), per ampliare le modalità di indagine di taluni settori culturali non interpretabili attraverso le consuete categorie scientifiche:

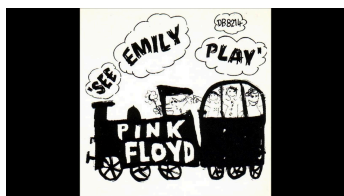
Il metodo che essi [Aldous Huxley e Alan Watts] proposero era quello di coltivare sistematicamente degli stati di coscienza anormale, in modo da accostarsi a queste tradizioni aggirando la logica discorsiva e analitica dell'intelletto (Roszak [1969] 1971, 176).

Gli stupefacenti, dunque, come modalità per scardinare la struttura del pensiero razionale, rompere gli schemi logici di interpretazione del mondo. In questo senso, e oltre, va la riflessione di Michel Foucault sul rapporto fra droghe e pensiero:

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, spiraleforme, 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 catatonica, 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 catatonica; 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 (Foucault [1970, 1994] 2018).

Forse è in quella fosforescenza continua, non necessariamente indotta dalla droga, ma anche da effetti luminosi, ritmi incalzanti, che si situano l'arte psichedelica, il pop psichedelico, il rock progressivo.



4 | Copertina del singolo *See Emily Play*, 1967, con disegno di Syd Barrett.

“The Piper at the Gates of Dawn”. Momenti panici fra infanzia, natura e spazio siderale

Nel film di Miller, il momento in cui Alice scorge il gentiluomo/coniglio e lo insegue, è rappresentato come una sorta di momento panico, quell'attimo di totale immobilità, di sospensione del tempo, in cui tutto si paralizza e Pan si manifesta.

L'attimo in cui le cose si trasformano, il passaggio dall'infanzia all'età adulta, dall'innocenza alla realtà. È il mondo delle ballate di Donovan, che musicherà nel suo album HMS due filastrocche da *Through the Looking-glass*, *The Walrus and the Carpenter* e *Jabberwocky*, il mondo del folk psichedelico degli Incredible String Band, quello meno folk di *Strawberry Field* e *Lucy in the Sky* dei Beatles. Ed è quello spiazzante e geniale che si

ritrova nelle prime canzoni dei Pink Floyd, scritte da Syd Barrett tra il 1965 e il 1967, nelle quali le atmosfere del Paese delle meraviglie e del giardino della casa al di là dello specchio, costantemente ritornano nel richiamo a un altrove immobile, a dimensioni fiabesche o mitiche, a un tempo lontano, all'Inghilterra vittoriana, in cui tutto appariva rassicurante, solido, incorruttibile, o ancora a una Natura benigna, accogliente, immutabile, ad atmosfere pastorali, bucoliche, allo spazio infinito. Così sintetizza Rob Young, in *Pink Floyd. Their mortal remains*:

Una celebrazione dell'innocenza attraverso l'alone narcotico creato da suoni elettronici fantastici e macchine sonore infernali, e una connessione tra le filastrocche per bambini, la pastorale e l'era dell'esplorazione spaziale (Young [2017] 2018, 51).

Il primo album dei Pink Floyd, uscito nell'estate del 1967, deve il suo titolo a un capitolo di un popolare e amatissimo libro per l'infanzia, *The Wind in the Willow*, di Kenneth Grahame, del 1908, la storia dell'amicizia fra una talpa, un topo, una lontra, un rospo, un tasso. In *The Piper at the Gates of Dawn*, Pan compare all'alba, preceduto dal suono del suo zupfalo (*pipe*) ad aiutare i piccoli animali in difficoltà. L'album contiene, oltre a *Interstellar Overdrive*, brani che parlano di Titano e Miranda, Oberon e Saturno, di un volo al di sopra delle nuvole, di uno gnomo di nome Grimble Grumble, e del capitolo 24 di *I Ching*: il movimento circolare del tempo che ritorna: "A movement is accomplished in six stages /and the seventh brings return".

La musica si unisce ai versi senza apparente attinenza di significato: sonorità nuove, sperimentali, ibride, qualche raro frammento di danze tradizionali o folk, ma appunto, come frammenti, schegge che tradiscono l'inquietudine, il precario equilibrio di quelle meravigliose immagini, la realtà sempre in agguato, come in *Matilda Mother*:

There was a king who ruled the land
His majesty was in command
With silver eyes the scarlet eagle
Showers silver on the people
Oh Mother, tell me more
Why'd'ya have to leave me there
Hanging in my infant air

Waiting?

You only have to read the lines

They're scribbly black and everything shines.

(C'era una volta un re che governava su vaste terre/ sua maestà impartiva gli ordini/ e con occhi d'argento, l'aquila scarlatta/ inondava d'argento la gente/ Oh mamma continua a raccontare/ perché mi hai lasciato lì/ in sospeso nella mia aria infantile/ ad aspettare? Devi solo leggere le righe/ quegli scarabocchi neri che tutto fanno brillare).

Fra sogno e realtà, gioco e tragedia, follia e leggerezza, si svolge la canzone di Emily, che si fa prestare i sogni degli altri fino a domani, piange nel buio, e, impazzita, vaga nei boschi, finendo per sempre a galleggiare nel fiume con il suo lungo abito, novella Ofelia di Millais:

Emily plays but misunderstands

She's often inclined to borrow somebody's dreams till tomorrow

There is no other day

Let's try it another way

You'll lose your mind and play

Free games for May

See Emily play

Soon after dark Emily cries, ah ooh

Gazing through trees in sorrow hardly a sound till tomorrow

There is no other day

Let's try it another way

You'll lose your mind and play

Free games for May

See Emily play

Put on a gown that touches the ground, ah ooh

Float on a river forever and ever, Emily

There is no other day

Let's try it another way

You'll lose your mind and play

Free games for May

See Emily play.

(Emily prova ma non capisce/ Si fa prestare i sogni degli altri fino a domani/ ma non c'è un altro giorno/ Bisogna provare in un altro modo/ Perdere la testa e giocare/ Liberi giochi di maggio/ Guarda Emily che gioca/ quando comincia il buio, Emily piange/ Scruta disperata fra gli alberi senza più un suono fino a domani/ Ma non c'è un altro giorno/ Bisogna provare in un altro modo/ Perdere la testa e giocare/ Liberi giochi di Maggio/ Guarda Emily che gioca/ indossa una veste lunga fino a terra/ galleggia su un fiume per sempre, Emily/ ma non c'è un altro giorno/ Bisogna provare in un altro modo/ Perdere la testa e giocare/ Liberi giochi di maggio/ Guarda Emily che gioca).

La vicenda, i versi, la musica, la prima copertina del disco (un singolo con *The Scarecrow* sul retro), infine il video di *See Emily play* sembrano seguire traiettorie diverse, muoversi su piani non combacianti. Il dramma scivola sulla superficie di un testo scanzonato, di una melodia orecchiabile, sul tratto volutamente infantile di un disegno di Barrett, studente al Camberwell College of Arts, raffigurante un trenino con a bordo dei bambini, alla guida una Emily-Alice, con grandi occhi e lunghe trecce [Fig. 4]. Scorre infine fra i fotogrammi di una finta partita di cricket: scivola su di un oggi sospeso (“there is no other day”), sulla finzione di un gioco finto, in una dimensione interamente alicesca, in cui il mondo degli adulti non è l'ex ospedale militare di Miller, ma una massiccia infrastruttura in calcestruzzo.



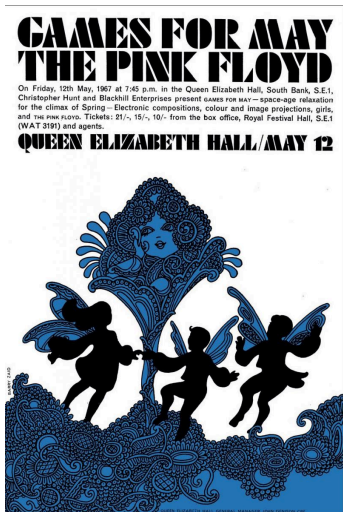
5 | Fotogramma dal film *Blow up*, 1966, regia di Michelangelo Antonioni.

“Let There be More Light”. Ancora più luce: il luminoso underground londinese fra cinema, arte, musica e architettura

Nella finta partita inscenata dai quattro del tempo (Barrett, Mason, Waters e Wright), Mason suona una batteria inesistente, poi lancia una palla inesistente che gli altri fingono di rincorrere. Con una scena analoga si chiude *Blow up*, di Michelangelo Antonioni, che esce nel dicembre 1966 negli USA e alcuni mesi più tardi nel Regno Unito, prima quindi dell'uscita di *See Emily play*, che forse ha ispirato. Il giovane rampante fotografo che aveva, fino a quel



6 | Fotogramma dal film *Blow up*, 1966, regia di Michelangelo Antonioni.



7 | Locandina del concerto *Games for May*.

momento, condotto la sua esistenza fra l'effimero mondo della moda e la brutale realtà dei diseredati, fra il passato di sopravvissuti *old curiosity shops* e la speculazione edilizia della Swinging London, si abbandona al gioco, alla finzione della spensierata comitiva di giocolieri che improvvisa una partita a tennis senza racchette e senza palline. Accetta di rincorrere la palla uscita dal recinto e la rilancia ai giocatori [Figg. 5-6]. Di fronte alla città che cresce, alla razionalità che impone di indagare, di fare luce sull'omicidio che la sua macchina fotografica ha registrato, ma di cui spariranno le tracce, si lascia catturare dalla finzione, dall'irrazionalità e dalla giosità di coloro che hanno scelto di scivolare sulla superficie della realtà londinese.

Nell'inseguire il fantasma della donna coinvolta nell'omicidio, e prima di incontrare il gruppo di mimi, Thomas (David Hemming) attraversa la città notturna, vaga fra concerti underground e feste in case vittoriane, fra giovani che si stordiscono con la musica o con le droghe, in cerca di emozioni, o di un altrove. Durante il gig degli YardBirds in un locale che ricorda l'UFO di John "Hoppy" Hopkins, il pubblico, quasi annoiato, immobile, prende improvvisamente vita quando Jeff Beck distrugge la sua chitarra e la lancia fra la gente che si scatena per impossessarsi del cimelio. Thomas ne afferra un frammento, contendendosi con altri, ma, appena esce dal locale, e risale in superficie, lo osserva con diffidenza, come un corpo estraneo, e se ne libera.

Antonioni registra in diretta gli esordi della *Summer of Love*, la breve, intensa stagione dell'emergere e proliferare della cultura underground

britannica, di cui i Pink Floyd costituiranno la colonna sonora. I suoi prodromi si rintracciano nell'*International Poetry Incarnation*, del giugno 1965 alla Royal Albert Hall di Londra dove un nutrito numero di poeti fra cui William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Adrian Mitchell, Michael Horowitz leggevano proprie composizioni davanti a 7000 spettatori. La stampa clandestina, le radio pirata che già esistevano vennero alla luce e l'underground, scrive Jeff Nuttall improvvisamente fu lì, in superficie (Nuttall 1968).

A questi eventi, seguono la nascita della London Free School di Notting Hill, il gruppo anarchico che aveva istituito corsi di studio alternativi, la pubblicazione della rivista "International Time", l'apertura del club UFO dove, fra il dicembre '66 e la prima metà del '67, suoneranno regolarmente i Pink Floyd, i Soft Machine, la Jimi Hendrix Experience.

I Pink Floyd iniziano la loro carriera suonando alla domenica pomeriggio al Marquee Club per la London Free School che annoverava fra i suoi membri Peter Jenner, il primo produttore della band e Joe Boyd (Boyd [2017] 2018), il fondatore, con John Hopkins, dell'UFO Club. Terranno il loro primo concerto alla Queen Elizabeth Hall nel maggio del 1967: *Games for May* (originario titolo di *See Emily play*, suonata qui per la prima volta), evento tra il rito pagano del culmine della primavera e atmosfere spaziali e psichedeliche: "Space Age Relaxation for the Climax of Spring", recitava la locandina, specificando che vi sarebbero state musica elettronica, proiezioni di colori e immagini e ragazze, in quest'ordine [Fig. 7]. Saranno protagonisti del video *London 66-67*, 30 minuti di psichedelia pura, fra le infinite deviazioni e digressioni di *Interstellar Overdrive*, luci intermittenti, colori sgargianti, immagini distorte e corpi in movimento. Il filmato, realizzato da Peter Whitehead, fonde, in un montaggio ipnotico, una sessione di registrazione di *Interstellar Overdrive*, con scene dall'evento *14 Hours Technicolor Dream* (29 aprile 1967), con artisti, poeti, musicisti all'Alexandra Palace. Suoneranno ancora all'Alexandra Palace, per l'*International Love-In Festival* (29 luglio 1967), l'evento organizzato nel luglio del '67 per solidarietà con Hopkins, condannato a 9 mesi di prigione per possesso di droga: l'inizio della fine della *Summer of Love*.

Ancora *Interstellar Overdrive* terrà insieme gli episodi del documentario *Tonite Let's All Make Love in London*, sempre di Whitehead, che uscirà

nella seconda metà del 1967. La Londra che qui viene raccontata è per molti versi dissimile rispetto a quella dipinta da Antonioni solo un anno prima. Le crepe che lì si intravedevano, ma che sembrava si potessero saldare nell'allegria spensierata e spiazzante dei mimi, qui emergono con forza mettendo in evidenza questioni che non potevano più essere ignorate. L'anacronismo delle cerimonie legate ai perduti fasti imperiali (*The loss of the Empire*); la liberazione femminile nel rapporto fra uomo e donna, spiegato dalla scrittrice Edna O'Brien (*Dolly Girls*); la questione politica fra Cuba e il Vietnam, con la pasionaria Vanessa Redgrave che intona canti di liberazione del popolo cubano (*Protest*). Nello stesso mondo musicale vengono riscontrati segni di cedimento fra il divismo delle popstar e i fenomeni di isteria collettiva, come l'assalto ai Rolling Stones (*It's all pop music*).

L'underground, in quella breve estate, era ovunque e "hundreds, and then thousands, and then tens of thousands, of people – young and old – began to enter it, whether for a weekend or a decade" (Fountain 1988, vii). Era una generazione fortunata, constata Fountain, perché aveva evitato la guerra e viveva in un mondo in cui la crescita economica sembrava senza fine:

The long boom that followed the Second World War brought plenty, and raised plenty of questions (...). Affluence enabled people to enjoy things – and then wonder just what things were for and ask why they had been denied them for so long. For many, such questions were merely lingering doubts pushed to the back of the mind: for an increasing number of the young the questions were central (Fountain 1988, vii).

Ma era una generazione, quella che nei primi anni '60 aveva raggiunto la maggiore età, che si rifiutava di guardare al recente passato con rabbia, e voleva invece aprirsi al futuro in tutte le sue forme: seguire la strada inaugurata da *This is Tomorrow*, piuttosto di quella degli *Angry young men*. Un bivio simbolico che si apre nel 1956, con la prima rappresentazione, in maggio, di *Look back in Anger* di John Osborne e con la mostra *This is Tomorrow* dell'Independent Group, aperta in agosto alla Whitechapel Gallery.

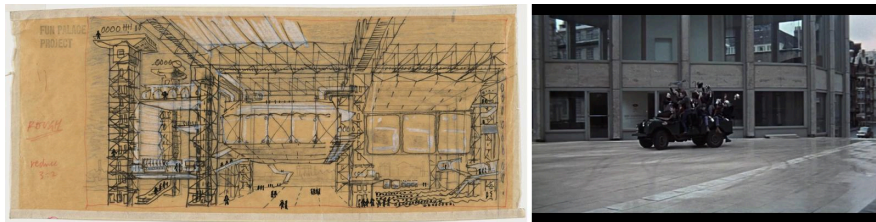
In *Look back in Anger (Ricorda con rabbia)*, il protagonista della pièce teatrale, Jimmy, proveniente dalla *working class*, prova una rabbia incontenibile verso la generazione precedente, che aveva tutto e ha perso tutto, l'ha privato di un'infanzia felice e non gli ha permesso di avere quanto era stato promesso. Alison, la giovane moglie, ha accettato con rassegnazione la nuova vita lontana dall'*upper class* da cui proviene, senza quel futuro diverso in cui aveva sperato. Entrambi, incapaci di reagire, con lo sguardo pieno di rancore e rimpianto inchiodato al passato, si rifugiano nella finzione di un nido sicuro, una tana dell'orso, circondati da piccoli e teneri animali: una natura benigna sembra essere l'unico luogo, senza tempo, dove trovare serenità.

Di segno opposto è lo sguardo di *This is Tomorrow*, che non è solo l'atto di nascita dell'arte Pop britannica, come ormai universalmente riconosciuto, è anche l'affermazione di uno sguardo capace di cogliere e accogliere ogni indizio di futuro: è un assaggio spiazzante, afferma Lawrence Alloway nel comunicato stampa, di quanto varia e diversa sarà l'arte del futuro (Whitham, 1990, 37). L'Independent Group, sorto in seno allo Institute of Contemporary Arts, comprendeva artisti come Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, architetti come Peter e Alison Smithson, James Stirling, lo storico dell'architettura Reyner Banham, ingegneri, fotografi, le cui discussioni intorno alle arti seguivano traiettorie non ortodosse, comprendendo, per esempio l'informatica e la pubblicità. Nella mostra, realizzata con installazioni di dodici gruppi, composti da artisti e architetti, stavano gli uni accanto agli altri; le bolle solidificate del Gruppo 8, di cui faceva parte James Stirling, la casa con patio degli Smithson, oggetti costruttivisti, la "Fun House" di Richard Hamilton con il corridoio optical, un juke box, una bottiglia gigante di Guinness, il collage con il manifesto del film di fantascienza, che diventerà un cult, *Il Pianeta proibito*, uscito in quello stesso 1956, e un'immagine di Marilyn Monroe da *Quando la moglie è in vacanza*. Un'estetica dell'abbondanza, come la chiamerà Alloway, che si opponeva all'estetica della ristrettezza, all'austerità imposta non solo dalle difficoltà economiche del dopoguerra, ma da un funzionalismo riduttivo e afasico, dall'astrattismo, incapace di entrare in sintonia con la gente comune.

Reyner Banham più tardi spiegherà la direzione verso cui la mostra avrebbe portato il mondo artistico britannico, e non solo: "This is modern

art to entertain people, modern art as a game people will want to play” (Banham 1979). Una giocosità che si declinerà nell’ironia, invero corrosiva e dilaniante, della Pop Art, ma anche nelle proposte, provocatorie e serissime, per una nuova forma dell’abitare degli Archigram e di Cedric Price. Il *Fun Palace* di quest’ultimo è in un certo senso l’evoluzione della *Fun House* di Hamilton, McHale e Voelcker, con la differenza che è pensato come una struttura a scala urbana, scomponibile e ricomponibile. Non solo uno strumento per esperienze multisensoriali, basate su stimoli riconoscibili, famigliari, ma una macchina in continua trasformazione, che, muovendosi fra cibernetica, teorie dei giochi e algoritmi impara dagli utenti e si modifica di conseguenza. Ideato con la produttrice teatrale Joanne Littlewood, il *Fun Palace* è un luogo di pura performatività e interazione, destinato a quel *leisure* con cui dovrà fare i conti una società sempre più dominata dalla tecnica nel mondo della comunicazione e soprattutto in quello del lavoro, ponendo il tema del tempo libero come questione politica, etica, economica e architettonica (Mathews 2005) [Fig. 8].

Il modello dei flussi di informazione è esteso alle modalità del vivere: le città preconizzate nella rivista underground Archigram, sono flussi continui di persone, idee, informazioni, sono città in movimento (*Walking City*, 1962), connesse (*Plug-In City*, 1963), computerizzate (*Computer-City*, 1964), istantanee (*Instant-City*, 1969). Svincolate da terra, smaterializzate, gigantesche ma leggere, si contrappongono non solo alla povertà dell’architettura inglese della ricostruzione, ma anche alla brutalità dell’*architecture autre* degli Smithson, che, sorta per essere più vicina alla ruvidezza della realtà quotidiana, si cristallizza in forme severe e austere, il cui realismo appare da un lato troppo radicato nel presente, dall’altro simbolo di quell’establishment cui la nuova generazione cerca di sottrarsi. Non è un caso se *Blow-up* inizia proprio davanti alla sede del “The Economist” che gli Smithson hanno appena completato: un raffinato cluster brutalista di tre edifici giustapposti fra loro, dove gli angoli smussati e la pietra naturale cercano di introdurre un linguaggio più ricco, meno banale, nel cuore della città, ma non riescono a depotenziare la simbolicità del giornale finanziario della City [Fig. 9].



8 | C. Price, *Fun Palace*, schizzo prospettico, 1964.

9 | La sede di "The Economist" a Londra, in un fotogramma da *Blow up*.

"Point me at the Sky". Sguardi moltiplicati all'infinito

Paradossalmente, lo sguardo rivolto verso il futuro da parte dell'underground londinese si sdoppia, volgendosi contemporaneamente al passato, accogliendo nel medesimo immaginario robot, navi spaziali, la saga di Artù, le fiabe celtiche, la vittoriana stanza dei bambini: viaggi nello spazio e nel tempo, nel passato e nel futuro, purché non qui né ora, o meglio in uno spazio e un tempo che non nega il presente, ma ne supera i confini, in un intreccio di misticismo e scienza, di razionale e irrazionale, nel passaggio epocale dall'età industriale a quella informatica (Curtis 2005, 165).

Questa evoluzione è particolarmente evidente nella musica psichedelica, come già si è accennato più sopra, e nell'ambito delle arti visive, nella grafica, soprattutto nelle locandine e nei manifesti per concerti o eventi. Michael English, lo stesso che ha inventato il lettering rigonfio verde pistacchio e rosa shocking, pubblicizza l'evento *CIA vs UFO* (1967), disegnando una sinuosa figura femminile che solleva un'isola con un castello fiabesco, mentre intorno volano astronavi e dischi volanti. OM Tentacle (Michael McInnerney e Dudley Edwards) disegnano il grande drago blu e rosso sulla facciata del *Flying Tea Shop* (1967) e McInnerney da solo il poster, ancora per l'UFO Club, *Dusk to Dawn*, con teste femminili alate. Sono chiari i riferimenti al linearismo Art Nouveau che con le sue forme fluide, il fondersi fra loro delle immagini, rispecchia le visioni psichedeliche.

Due mostre tenute al Victoria & Albert Museum sono particolarmente importanti per l'acquisizione delle invenzioni grafiche di fine Ottocento: Alphonse Mucha nel 1963, Aubrey Beardsley nel 1966. È a quest'ultimo che si ispirano chiaramente i disegni in cui le forme si allungano e si

dilatano fino ad occupare tutto lo spazio fra ricci, volute, onde. Nella mostra del 1966, erano presenti anche disegni di Arthur Rackham, la cui Alice, disegnata nel 1907, assume contorni onirici, immersa in quel mondo delle meraviglie rispetto al quale, nelle illustrazioni precedenti e in particolare in quelle di Carroll, era osservatrice distaccata. Graziosa, con la figura sottile e flessuosa, con l'abitino a fiori rosa, Alice diventa tutt'uno con lo sfondo, con il giardino: divenuta altissima si confonde fra gli alberi, i suoi arti diventano rami, le chiome si perdono fra le foglie [Figg. 10-11].

Alle locandine, si affiancano le copertine dei dischi, quando l'album troverà maggiore diffusione dei 45 giri. Non si può non menzionare l'immagine pop costruita da Peter Blake per *Sgt. Pepper's Lonely Hearts' Club* (1967), dove, in questo Pantheon pop dei Beatles, compaiono fra gli altri, Lewis Carroll e Karlheinz Stockhausen: il Paese delle meraviglie e la musica elettronica.

Blake, forse il più noto artista pop britannico, alla fine degli anni '60, abbandonerà Londra per fondare il movimento ruralista che si poneva come obiettivi la tradizionale pittura a olio e soggetti quali l'amore, la bellezza, la gioia, i sentimenti, la magia. Decidendo di avere come riferimenti la sola letteratura inglese classica, dipinse una serie di scene da *Through the Looking Glass*, nel 1970. Paesaggi nitidi, immobili, un'Alice rigida, assente [Fig. 12]: un'immagine priva di profondità, pop nei dettagli spiazzanti come le calze multicolore di Tweedledum e Tweedledee.



10 | Lewis Carroll, illustrazione da *Alice's adventures Under Ground*, 1864, British Library, London.

11 | Arthur Rackham, illustrazione in bianco e nero per *Alice's Adventures in Wonderland*, 1907.

12 | Peter Blake, Illustrazioni da *Through the Looking-glass*, 1971.

Sono però ancora i Pink Floyd a fornire indizi sul doppio sguardo del mondo underground, rivolto, nel loro caso, all'antica Cambridge e allo spazio, all'astronomia e all'astrologia, a una natura idealizzata e alla filosofia orientale. La caleidoscopica copertina di *The Piper*, con i quattro volti ripetuti e sovrapposti, ha come controparte il manifesto, leggiadramente beardsleyano, per lo stesso album [Fig. 13-14].

In *A Saucerful of Secrets* (1968), spazio siderale e idillio campestre si fondono nella stessa canzone, *Let there be more Light*: "Then at last the mighty ship/ Descending on a point of flame/ Made contact with the human race at Mildenhall" e la copertina, la prima realizzata dallo studio Hipgnosis, registra questo incontro in un collage di pianeti, tavole astrologiche, paesaggi bucolici, dischi volanti, Doctor Strange e riferimenti all'alchimia (Blake [2017] 2018, 167); i quattro seduti in riva a un fiume, dentro una sfera di cristallo [Fig. 15].

Una dimensione immaginifica, straniante, che trova corrispondenza nella volontà di costruire spazi altrettanto immaginifici e stranianti per i loro concerti, a partire dai primi artigianali light show, divenuti sempre più complessi grazie alle sperimentazioni di Mike Leonard, che, oltre a insegnare al Regent's Street Polytechnic School, lo stesso frequentato dai tre studenti di architettura del gruppo, collaborava al Light/Sound Workshop frequentato anche da Peter Cook e Dennis Crompton degli

Archigram (Grunenberg 2005). Gli spettacoli luminosi, dalle semplici diapositive con gocce d'olio proiettate sulla band e sul pubblico ai filmati con effetti luminosi, immagini distorte, sovrapposte, intermittenti, riproducevano e amplificavano gli effetti delle esperienze allucinogene (Iles 2005) e trasformavano il locale, spesso angusto e scialbo, dove si tenevano i concerti, in un altrove. Nei concerti all'aperto, lo spazio indifferenziato di prati vasti o degli stadi viene risignificato e il palco, realizzato seguendo le suggestioni e le indicazioni del Fun Palace o della Instant City, diventa il punto di emanazione di un mondo altro. È, in effetti, nei concerti, nei festival, nei grandi eventi, nelle esposizioni universali, da Montreal a Osaka, che l'architettura visionaria degli anni Sessanta trova il suo campo di sperimentazione. Anche le architetture pneumatiche pensate dagli avanguardisti austriaci (Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co) e francesi (Utopie, che comprendeva architetti e sociologi, fra cui Jean Baudrillard) come radicale critica sociale, attraverso lo spiazzamento, l'alterazione dei convenzionali modi di percezione del mondo (Genevro 1999) diventano parte integrante degli spettacoli dei Pink Floyd, grazie a Mark Fisher, l'inventore dell'architettura d'intrattenimento e realizzatore dei grandi gonfiabili (Broackes, Strong [2017] 2018).

Visioni e utopie radicali si traducono in scenografie per concerti rock, ma, in fondo, questi rappresentano la più avanzata espressione di cultura popolare del tempo, ciò che più identificava e in cui si identificava la massa giovanile: la più vasta e spontaneamente condivisa forma di arte popolare, potente veicolo di idee e modalità di percepire il mondo. Anche il rock, tuttavia, perde progressivamente quell'aura di sospensione dal reale, apertura al possibile, esplorazione di altri mondi. Dalla metà degli anni settanta, diventa veicolo di protesta, di scontro, di denuncia. L'enorme maiale rosa fluttuante sopra le ciminiere della Battersea Power Station, che compare sulla copertina di *Animals*, ha un significato sociale e politico preciso e potente. È, da un lato, la rappresentazione di una protesta immediata nei confronti della chiusura dell'impianto e conseguente scomparsa di uno dei luoghi simbolo della produzione industriale inglese, emblema di un mutamento profondo, radicale di cui si cominciavano ad avvertire i segnali; dall'altro lato, è momento di una più vasta denuncia di quell'establishment (i *pigs* orwelliani) che le proteste underground non erano riuscite a scardinare.



13 | Manifesto per *The Piper at the Gates of Dawn*, circa 1967.

14 | Copertina dell'album *The Piper at the Gates of Dawn*, 1967, foto di Vic Singh.

15 | Copertina dell'album *A Saucerful of Secrets*, progetto e fotografie di Storm Thorgerson/ Aubrey Powell per Hipgnosis.

Lo sguardo dei Pink Floyd non è più, da *Animals* in poi, ma già con precise tracce negli album precedenti, *Obscured by Clouds* (1972) e *The Dark Side of the Moon* (1973), quello straniato e assente di Syd Barrett nei concerti del 1967, che sembrava aggirarsi come Alice in un mondo che non comprendeva e si chiedeva “and what exactly is a dream and what exactly is a joke”. Il tempo circolare di *Chapter 24 (The Piper at the Gates of Dawn)*, 1967 ha lasciato il posto, in *Time (The Dark Side of the Moon)* a un trascorrere inesorabile, per cui “every year is getting shorter” nella consapevolezza che l’infanzia è finita e i sogni devono fare i conti con la dura realtà: “You set sails across the sea of long past thoughts and memories/ Childhood’s end/ Your fantasies merge with harsh realities” (*Childhood’s end, Obscured by Clouds*). Uno sguardo diverso da quello assorto e fisso della band sulla copertina di *Ummagumma*, il doppio album, forse il più sperimentale dei Pink Floyd, con la versione live di *Set the Controls for the Heart of the Sun*, i rumori, i fruscii, le urla di *Careful with that Axe, Eugene*, e lo straniante lungo brano strumentale *Sisiphe*, poema elettronico di Richard Wright ispirato a Karlheinz Stockhausen. La copertina, l’ultima cui i membri del gruppo prestano i loro volti è apparentemente costruita secondo il cosiddetto “effetto Droste”, dalla confezione dell’omonimo cacao in cui un’immagine è riportata all’interno della stessa immagine e così ripetuta all’infinito. Ma qui, nell’abisso che si viene a creare (*mise en abyme* è un altro modo di definire questa particolare costruzione di un’immagine), la ripetizione si fa differenza. L’immagine è doppiamente spiazzante poiché appare come uno specchio nel quale i quattro, non di fronte ma accanto ad esso, si riflettono e nel

contempo, l'immagine riflessa è sempre diversa, i quattro cambiano costantemente posizione, in un gioco che si annuncia infinito: come lo specchio di Alice, le immagini che rimanda non sono mai solo un riflesso [Fig. 16].



16 | Copertina dell'album *Ummagumma*, progetto e fotografie di Storm Thorgerson/Aubrey Powell per Hipgnosis.

Riferimenti bibliografici

Banham 1979

Arts Council of Great Britain, London, *Fathers of Pop (The independent Group)*. Film by R. Banham and Julian Cooper, 1979.

Baradel et all. 2003

V. Baradel, E.L. Chiggio, R. Masiero (a cura di), *La grande svolta. Anni '60*, Milano 2003.

Blake [2017] 2018

M. Blake, *Gli album*, in A. Powell, V. Broackes, A. Landreth Strong (a cura di), *Pink Floyd. Their Mortal Remains* [London 2017], Milano 2018, 148-307.

Broackes, Strong [2017] 2018

V. Broackes, A. Landreth Strong, *Grandi spettacoli nel cielo. I Pink Floyd e l'architettura del rock*, in A. Powell, V. Broackes, A. Landreth Strong (a cura di), *Pink Floyd. Their mortal remains*, [London 2017] Milano 2018, 113-145.

Codignola 2018

A. Codignola, *LSD. Da Albert Hofmann a Steve Jobs, da Timothy Leary a Robin Carhart-Harris: storia di una sostanza stupefacente*, Milano 2018.

Curtis 2005

B. Curtis, *Building the Trip*, in C. Grunenberg (ed. by), *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, London 2005, 161-181.

Deleuze [1969] 2017

G. Deleuze, *Logica del senso* [Logique du sens, Paris 1969], Milano, [1975] 2017.

Foucault [1970, 1994] 2018

M. Foucault, *Theatrum Philosophicum* "Critique" 282, [novembre 1970, 885-908, *Dits et Ecrits*, vol.II, 1994, 75-99] "La Rivista di Engramma" n. 158, settembre 2018.

Fountain 1988

N. Fountain, *Underground. The London Alternative Press 1966-1974*, London and New York 1988.

Grunenberg, 2005

C. Grunenberg, *The Politics of Ecstasy: Art for the Mind and the Body*, in C. Grunenberg (ed. by), *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, London 2005, 11-60.

Genevro 1999

R. Genevro, *Introduction*, in M. Dessauce (ed. by), *The Inflatable Moment. Pneumatics and protest in 68*, New York, 1999, 7-12.

Hofmann 2015

A. Hofmann, *LSD. Il mio bambino difficile. Riflessioni su droghe sacre, misticismo e scienza* [LSD. Mein Sorgenkind, Stuttgart 1979] Milano 2015.

Iles 2005

C. Iles, *Liquid Dreams* in C. Grunenberg (ed. by), *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, London, 2005, 67-84.

Jünger 1970

E. Jünger, *Avvicinamenti. Droghe ed ebbrezza* [Annäherungen. Drogen und Rausch, Stuttgart 1970], Milano 2006.

Mathews 2005

S. Mathews, *The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology*, "Technoethic Arts: A Journal of Speculative Research", vol. 3, 2, 2005, 73-91.

McGee 2010

D. McGee, *Jonathan Miller's Alice For The Ages*, in The Bluegrass Special.com, April 2010

Miles 2005

B. Miles, *At the Edge of Readability: The London Psychedelic School*, in C. Grunenberg (ed. by), *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, London 2005, 99-120.

Nichols 2014

C. Nichols, *Alice's Wonderland: A Visual Journey through Lewis Carroll's Mad and Incredible World*, London 2014.

Nuttall 1968

J. Nuttall, *Bomb Culture*, London 1968.

Osborne [1957] 1963

J. Osborne, *Ricorda con rabbia [Look back in anger]*, London, 1957] Torino, 1963.

Powell [2017] 2018

A. Powell, *Prefazione. Diventare i Pink Floyd*, in A. Powell, V. Broackes, A. Landreth Strong (a cura di), *Pink Floyd. Their Mortal Remains* [London 2017], Milano 2018, 8-9.

Prisco 2018

F. Prisco, *Waters a Roma per la mostra sui Pink Floyd: "Ma il mondo ha problemi più importanti"*, "Il sole 24 ORE", 16 gennaio 2018.

Robbins 1990

D. Robbins (ed. by), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Mass. and London 1990.

Roszak [1969] 1971

T. Roszak, *La nascita di una controcultura: riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile [The making of a counter culture. Reflections on a Technocratic society and its Youthful Opposition]*, New York 1969], Milano 1971.

Sacks [2012] 2012

O. Sacks, *Allucinazioni [Hallucinations]*, New York, 2012], Milano 2012.

Salvatore 2015

G. Salvatore, *Icone in azione. Il Pop e il Rock come drammaturgie*, in "H-ermes. Journal of Communication", 4 (2015), 201-232.

Summer of Love 2005

C. Grunenberg (ed. by), *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, London 2005.

The Lunatics 2016

The Lunatics (a cura di), *Pink Floyd a Pompei. Una storia fuori dal tempo*, Firenze 2016.

Young [2017] 2018, 51

R. Young, *Cosa abbiamo fatto all'Inghilterra? I Pink Floyd e il fascino del pastorale*, in A. Powell, V. Broackes, A. Landreth Strong (a cura di), *Pink Floyd. Their Mortal Remains*, [London 2017], Milano 2018, 36-55

Whitham 1990

G. Whitham, *Chronology*, in D. Robbins (ed. by), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Mass. and London 1990.

Zamboni 2018

M. Zamboni, *Pink Floyd e il male se ne va. Cimeli e video al Macro celebrano un'esperienza artistica rivoluzionaria e attualissima*, "La lettura - Corriere della Sera", 25 febbraio 2018, 38.

English abstract

The exhibition *Pink Floyd: Their mortal remains* is the occasion for retracking the dovetailing between progressive rock, urban utopias, hallucinogens, psychedelia and Alice and her wonderings in the UK in the second half of 1960s. Since the Pink Floyd played the soundtrack for British Summer of Love, their songs, videos and concerts offer suggestions for a study of the manifold aspects of London underground counterculture, which can be found in movies like J. Miller's *Alice in Wonderland* (1966) and M. Antonioni's *Blow up* (1966), in C. Price and Archigram's designs, and in posters for concerts, events and album covers.

"Alice vola, Alice è nell'aria"

Su Gianni Celati, Alice disambientata e dintorni

Silvia De Laude

Alice vola, Alice è nell'aria. Non è un simbolo, è una figura di movimento.

Alice disambientata, discussione del 1977

Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi, sono larghi.

Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, 1977

Uno dei saggi più belli dell'*Atlante della letteratura italiana* Einaudi è di Daniele Giglioli ed è scritto alla seconda persona singolare: "Dicembre 1976. Sei studente all'Università di Bologna iscritto a lettere e filosofia, ma bazzichi anche il Dams e un po' tutti i corsi che ti interessano" (Giglioli 2012, 939). L'immaginario studente di Giglioli sta seguendo per la seconda volta il corso di Umberto Eco, ed è disorientato. L'anno prima il professore aveva esposto la sua teoria della semiotica, confluita nel *Trattato di semiotica generale* (Eco 1975). Non facile, ma tutto sommato abbordabile, con un po' di impegno. Quest'anno invece il corso è su *Sylvie* di Gérard de Nerval (una traccia in *Nerval*, Eco 1999). Dove vuole arrivare Eco con l'analisi serrata di quel racconto di un autore francese dell'Ottocento morto pazzo e suicida? A cosa può portare seguirlo nello smontaggio e nel rimontaggio di un testo che programmaticamente persegue la confusione, segue le traiettorie di desideri che non arrivano a destinazione, mescola piani temporali, sovrappone spazi, mina la realtà con l'allucinazione?

Vero è che i pazzi in questo momento sono di moda: Foucault, *L'Anti-dipo* di Deleuze e Guattari, Basaglia, Laing e l'antipsichiatria li citano tutti. Ma nell'aria c'è qualcosa di più: "Non una rottura di superficie ma un vasto e profondo smottamento", una generale pulsione a scompaginare ogni cosa, "una gran voglia di infanzia, di innocenza, di spaesamento, ottenuto però,

ti sembra, scambiando i desideri, anzi Il Desiderio con la realtà: più maschera che nudamento, più travestimento che rivoluzione” (Giglioli 2012, 939).

Eppure. Eppure quel qualcosa aveva investito tutto e tutti. Senza pensare alle droghe e alla kermesse milanese del Parco Lambro (la ‘Woodstock italiana’), sono gli stessi professori dell’Università a portare in primo piano l’abbattimento della frontiera fra reale e fittizio. Le autorità accademiche, “i tuoi professori”. Quello di teatro, Giuliano Scabia, progetta di costruire con gli allievi del suo corso mongolfiere e di portarle in giro per la città. Quello di letteratura italiana, Piero Camporesi, ha appena pubblicato da Einaudi *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, dedicato alla figura dell’idiota saggio, del semplice che dice la verità al potere e lo fa tremare con il riso invece che con la violenza (Camporesi 1976). Quello di storia, Carlo Ginzburg, ha da poco pubblicato il resoconto di un seminario scritto a due mani con Adriano Prosperi su uno dei testi religiosi più discussi del Cinquecento italiano, il *Beneficio di Cristo* (Ginzburg, Prosperi 1975): “Un avvicente succedersi di ipotesi, verifiche, smentite, la ricerca in atto, non solo i risultati ma il processo per arrivarci, i tentennamenti, gli esiti parziali, i vicoli ciechi, come in certi film di Godard” (Giglioli 2012). Adesso di Ginzburg è uscita addirittura la storia di un mugnaio friulano finito nelle mani dell’Inquisizione, scritta in forma di biografia, combinando certo e presunto, fattuale e congetturale (Ginzburg 1976). O meglio: “i dati su cui si fonda la ricostruzione sono autentici, ma la loro messa in intreccio è tutta responsabilità dell’autore” (Giglioli 2012, 939). “È la struttura del libro che ti turba”, il suo passo narrativo. Non dovrebbe, lo storico, cercare solo la certezza, l’evidenza, la prova? “Che differenza c’è tra questo saggio e i romanzi che leggevi a quindici anni?”

Per non dire di quello che succede al Dams, dove il professore di letteratura inglese, Gianni Celati, che è anche uno scrittore, tiene un seminario su *Alice nel Paese delle meraviglie* di Lewis Carroll e la letteratura *nonsense* di età vittoriana: ancora (non fosse bastata *Sylvie*) un Ottocento riletto in modo sovversivo, uno scrittore del passato usato per capire il presente, con in più infanzia e mondi paralleli, e un deragliamento che dalla materia trattata si era trasmesso per contagio fin dalle prime riunioni alla struttura stessa del seminario, più che un corso universitario un happening dove ognuno diceva la sua.

Lasciamo lo studente immaginato da Giglioli al suo spaesamento. A quel seminario, forse, avrà solo messo il naso, per decidere poi di non frequentarlo. Ma c'erano, a seguirlo, il fumettista Andrea Pazienza (Paz), Freak Antoni, leader degli Skiantos, il futuro scrittore Enrico Palandri, autore pochi anni dopo di *Boccalone* (1979), Pier Vittorio Tondelli e molti altri, fissi una trentina, più alcuni "dispersi, fuggiti, o di cui comunque si sono perse le tracce". "Le mie lezioni", ha raccontato Celati, "erano abbastanza frequentate. Molti le seguivano per passatempo, come andare a un numero di varietà; altri invece venivano per giudicare quello che dicevo secondo i canoni dell'indottrinamento politico".

Il professore di letteratura inglese si era già occupato di letteratura *nonsense* e comiche del 'muto' come quelle di Laurel & Hardy e dei fratelli Marx. Il primo abbozzo di *Finzioni occidentali*, intitolato provvisoriamente *Avventure della linearità*, e sottoposto a Einaudi nel 1972, comprendeva fra l'altro il saggio *La farmacia di Humpty Dumpty* (Palmieri 2017, XCIV). Il suo libro d'esordio, del resto, era stato *Comiche*, uscito da Einaudi nel 1971, dopo che Italo Calvino già nel 1967 ne aveva letto un anticipo nella rivista napoletana "Uomini e idee", e lo aveva esortato a proseguire il lavoro (firmerà, Calvino, la quarta di copertina, occupata da una sola frase, in pieno mood Alice: "Questa è l'ossessione d'un mondo dove tutti giocano a correggerti", v. la nota di Nunzia Palmieri a Celati [1971] 2012). Aveva già in mente, già allora, di curare una collana di testi comici cinematografici, che non si farà mai, ma è la testimonianza di un interesse che Celati si è portato avanti negli anni. Nel 1976 il risvolto di copertina dell'einaudiana *Banda dei sospiri* annuncia come imminente la pubblicazione di un saggio dal titolo *Harpo's Bazar. Teatro comico dei fratelli Marx*. Un residuo del progetto saggistico è apparso sul "Verri" di Luciano Anceschi (Celati 1976). "Harpo's Bazar" sarà anche il nome di una società di produzione discografica e cinematografica underground, nata in coincidenza del "Convegno contro repressione" del settembre 1977 "come cooperativa per riprendere con una telecamera quel convegno, un modo per documentare un momento importante", nelle parole del fondatore Oderso Rubini (Gilardino 2017, 320-321).

All'inizio dell'anno accademico, per il corso, Celati aveva raccolto materiali da far circolare fra gli studenti. Aveva trascritto i loro interventi, anche i più estemporanei. Registrato, a volte commentandole, le loro discussioni.

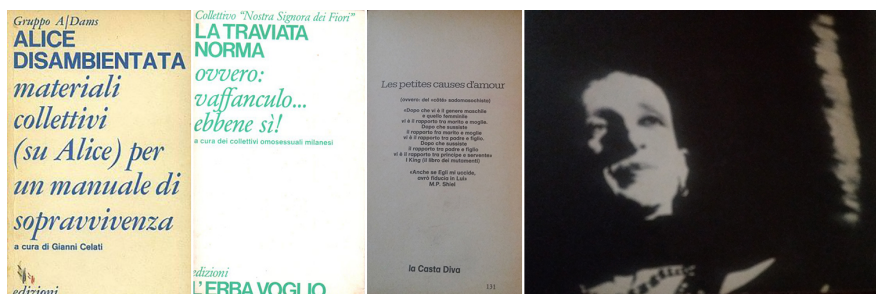
Da qui, comunque, nasce lo straordinario libro (o ‘non-libro’) che è *Alice disambientata*: un patchwork testuale, o la cronaca di un seminario dadaista, rimontata in ordine tematico e non cronologico, pubblicata per la prima volta col sottotitolo *Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* da L’Erba Voglio, la casa editrice dello psicanalista Elvio Fachinelli, grafica di Enzo Mari [Fig. 1], e ripubblicata trent’anni dopo con una nuova introduzione di Celati e una postfazione di Andrea Cortellessa (Celati 1977 e 2007; Cortellessa 2007).

Nel frontespizio, come autore dell’opera figura un “Gruppo A/Dams”, nome che riprende (forse parodiandolo) quello della “testata leader fra le mille dell’esoeditoria di quegli anni e anzi di quei mesi, il “collettivo A/ trasverso”, il ‘giornale PER l’autonomia’ informalmente diretto da Bifo, al secolo Franco Berardi” (così Cortellessa 2007, 131; per l’attività di “A/ trasverso”, v. Bifo 2002a, 10-11; Chiuruchiù 2017), ma contiene anche un riferimento ad Alice. La sigla “A/Dams” è sciolta nella nota iniziale (riportata qui più avanti) come “Alice/Dams”. *A come Alice*, fra l’altro, era il titolo di un mitico spettacolo di Giancarlo Nanni con Manuela Kustermann, andato in scena per la prima volta nel 1970). Possibile anche un’eco, nel clima irriverente e autoironico del seminario, dei personaggi della famiglia Addams, che a partire dagli anni Sessanta avevano ispirato serie televisive, cartoni animati e lungometraggi.

Celati si riserva il ruolo di curatore, ossia di ‘montatore’, ‘regista’. Un ruolo simile a quello svolto da Mario Mieli, scrittore, saggista, performer, co-fondatore del FUORI! e dei Collettivi Omosessuali Milanesi (COM), nel pubblicare – sempre per L’Erba Voglio e sempre nel 1977, in febbraio, prima dell’*Alice*, il testo teatrale *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo...ebbene sì!* Anche lì, all’origine del testo, che comprende scritti eterogenei sulla genesi dello spettacolo, un servizio fotografico di Guia Sambonet (ma anche immagini scattate da Luciana Mulas e Paolo Zappaterra; v. Mieli 1977a), era un rutilante spettacolo collettivo, che aveva debuttato a Milano nel 1976 e si basava su un’idea molto semplice e molto efficace: un mondo di drag che si presenta a uno spettacolo eterosessuale underground, mettendo in scena una specie di irresistibile mondo alla rovescia, o *Wonderland*. E anche lì, il tentativo di dare una forma scritta alla gesticolante e imprevedibile oralità di un soggetto

collettivo (gli interventi e le improvvisazioni sulla scena del Collettivo “Nostra Signora dei Fiori”).

Ancora più deciso, Mieli, nel nascondersi. Lui aveva fondato il collettivo teatrale, ideato la performance, e poi realizzato il montaggio del libro (grafica, ancora, magnifica, di Enzo Mari), ma il suo nome si trova citato solo nell’elenco di coloro che “hanno collaborato alla realizzazione dello spettacolo”; e nell’indice finale, per l’incluso racconto breve *Les petites causes d’amour*, racconto che è un micro-incunabolo del *Risveglio dei faraoni*, il romanzo che Mieli, morto suicida nel 1982, avrebbe dovuto pubblicare da Einaudi, e che nel corpo del testo si trova attribuito a un suo pseudonimo-*senhal*, “la Casta Diva”, con ovvio rimando alla *Norma* di Bellini [Fig. 3]; a chiudere la micro-sezione, una foto dell’autore [Fig. 4]. *L’Anorma*, come risulta dalla corrispondenza conservata all’Archivio Einaudi in deposito presso l’Archivio di Stato di Torino, avrebbe dovuto intitolarsi il saggio ricavato dalla sua tesi di laurea, che Giulio Einaudi aveva avuto l’intelligenza e il coraggio di pubblicare, con il titolo più tranquillo e libresco *Elementi di critica omosessuale* (Mieli 1977b; v. De Laude 2016).



- 1 | Gruppo A/Dams, *Alice disambientata*, Edizioni L’Erba Voglio, Milano 1977.
- 2 | Collettivo “Nostra Signora dei Fiori”, *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene si*, a cura dei circoli omosessuali milanesi, Edizioni L’Erba Voglio, Milano 1977.
- 3 | *Les petites causes d’amour*, in *La Traviata Norma*, indice finale.
- 4 | *La Traviata Norma*. Ritratto di Mario Mieli che chiude *Les petites causes d’amour*.

In *Alice disambientata* la nota iniziale, in corsivo, suona così:

Questo libro è composto da interventi e discussioni sviluppati durante gli incontri del gruppo Alice/DAMS (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di

Bologna) tra il novembre 1976 e il novembre 1977. I materiali raccolti (interventi scritti, registrazioni, schede, appunti, biglietti e frasi sparse) sono stati messi in una macchina di scrittura, che ha montato, ampliato o contratto i vari discorsi venuti fuori (Celati 2007, 4).

Maggiori dettagli sulla “scena” del libro e il funzionamento della “macchina di scrittura” sono nella nuova introduzione:

La scena di questo libro è Bologna nell’anno 1976/77. Il sottoscritto curatore del libro insegnava allora all’Università di Bologna, e nel novembre 1976 ha iniziato un corso di letteratura che andava secondo i suoi umori del momento. L’ho iniziato leggendo in classe i testi d’una letteratura vittoriana minore, chiamata del *nonsense*, che è come dire libri di sciocchezze o insensatezze. Leggevo le strofette comiche del *Book of Nonsense* di Edward Lear e i due libri fantasiosi di Lewis Carroll su Alice: *Alice in Wonderland* e *Alice through the Looking Glass* (Celati 2007, 4).

In primavera, la Facoltà era stata occupata, le lezioni sospese, ma il “corso di letteratura che andava secondo i suoi umori del momento” non si era interrotto:

A me dispiaceva interrompere il mio corso. Per poterlo continuare durante l’occupazione ho dovuto trattare con le autorità, firmare una carta in cui mi assumevo la responsabilità di eventuali devastazioni. Avevo raccolto una serie di libri sui costumi, la morale, le riforme, la vita familiare, la letteratura e le abitudini sessuali dell’epoca vittoriana. Li distribuivo ai volonterosi perché ne ricavassero schede da far circolare tra gli altri studenti. Le schede hanno circolato e a un certo punto quasi tutti avevano voglia di scrivere, ognuno divagando per i fatti suoi. Quel sistema di scrittura sulle cose lette o sui discorsi fatti in classe dava la confortante illusione di sapere di cosa si stava parlando; e il perno di tutto era il richiamo della figura di Alice (Celati 2007, 8).

La forma del libro riflette il modo in cui è stato composto, “assemblando schede, appunti, foglietti stropicciati, registrazioni e interventi che riassumevano discorsi svolti per un anno”:

Per questo la sua prosa ha il carattere dell'annotazione veloce, con frasi a singhiozzo, molte ripetizioni, il tutto frammentario e sparso. Il sottoscritto è responsabile del montaggio, fatto inizialmente per tenere una traccia delle cose dette, poi diventato un libro su richiesta d'un amico che aveva appena fondato una piccola casa editrice (Celati 2007, 9-10).

L'amico che aveva sollecitato la 'trascrizione' del seminario è Elvio Fachinelli, a cui l'esperimento interessava proprio "perché questo insieme di discorsi arruffati non aveva nessuna rete protettiva, e semmai un'aria pagliaccesca proprio là dove si tentavano discorsi seri":

Nato in un clima di euforia per ciò che è esterno, per il puro accadere dei fatti e degli incontri, il libro non nasconde il suo carattere un po' posticcio: come uno che si metta una maschera da sapiente, ma si stanchi subito di portarla e la butti alle ortiche, tra scherzi e lazzi (Celati 2007, 10).

Come Alice, anche l'idea di Carnevale girava nell'aria, complici Bachtin e (siamo pur sempre a Bologna) Camporesi. Nel bilancio di Celati, trent'anni dopo, l'"euforia per ciò che è esterno", insieme alla dimensione carnevalesca della "maschera da sapiente" buttata alle ortiche, "tra frizzi e lazzi", sono gli elementi che col sovrappiù di "ritorni di fiamma d'una allegria speciale, allegria per nessuna ragione, tranne quella dell'incontro con gli altri", rendono "ancora leggibile" il libro risultato dal tentativo di dare una forma scritta al parlato e alla bagarre conversativa del seminario ("Ugh: l'ho detto"; "L'uomo dimezzato: gulp!"; "Lolita un cazzo"), inglobando estemporanei testi scritti variamente prodotti dal gruppo (anche la lettera inviata da un partecipante del seminario un giorno in cui non aveva potuto essere alla riunione):

L'allegria che ha cercato di farsi strada nel nostro libro deve sempre rinunciare all'idea del sapere come stato di coscienza, il sapere stagno da professionista patentato. E deve accettare questo modo slegato, pagliaccesco, con alti e bassi secondo i momenti. Perché la positività è sempre questione di momenti; è l'atmosfera, l'intonazione del momento esaltante o angoscioso, in cui si annuncia un'apertura mentale. L'adesione al momento trascende ogni tipo di sapere, ogni forma di interiorità, perché ci rimanda a un avvenire al di là di noi; e mentre sospende le ansie

competitive, aiuta a pensare a una comunità possibile, senza “messaggi” (Celati 2007, 10).

L'argomento del corso non era stato scelto per caso:

Il nome di Alice era stato messo in giro dalla controcultura americana, ed era diventato una parola d'ordine per riferirsi a quel tipo di aggregazione sparsa e senza gerarchie che è stato chiamato “movimento”. Nel libro di Lewis Carroll, grazie al fungo magico, Alice ingrandisce e rimpicciolisce di continuo fino a perdere il senso della propria identità; per questo la sua figura era associata a esperienze d'instabilità come quella dell'acido lisergico. Ma dietro la sua sagoma bambinesca si profilava anche l'idea d'un individuo nuovo, per lo più destabilizzato, coinvolto in continue mutazioni, ma liberato dai precetti del “come si deve essere”, e più avvertito sull'importanza del “come ci si sente” (Celati 2007, 8-9).

E ancora:

Tutto questo faceva parte dello spirito del tempo, come un implicito che circola nell'aria e nelle parole, a cui si aderisce senza sapere ancora bene cosa sia. E l'aria del tempo entrava in ognuno dei discorsi fatti in classe, durante il mio corso, dove c'entrava di tutto: l'amore, la psicanalisi, la politica, la musica rock, il cinema tedesco, i nuovi modi di scrivere e pensare. Per un anno o poco più, Bologna è stata un laboratorio all'aperto, dove le idee e le opinioni circolavano a grande velocità, con letture frettolose o echi del sentito dire, e subito superate da altre. Poi è finita: è iniziata l'era di una nuova dogmatica economica, con una domesticazione ancora più faticosa dell'animale umano (Celati 2007, 10).

Sull'importanza (anche per Alice) dell'esperienza americana, Celati torna in una testimonianza scritta per il catalogo della mostra *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve* (2007), dov'è rievocato il suo trasferimento nel 1971 negli Stati Uniti, “ingaggiato come mezzala per il dipartimento d'italiano” alla Cornell University:

Tra gli studenti della casa dove abitavo, uno era appassionato di Arlo Guthrie, un altro ascoltava il disco di Grace Slick e Jefferson Airplane, un altro parlava in gergo da hippie, e uno mi consigliava di leggere *Trout*

Fishing in America di Richard Brautigan – autore di libri stravaganti come le canzoni di Captain Beefhart. Tra i moltissimi fermenti d'epoca c'era questa moda d'una stravaganza “creativa” [...]; ed era una stravaganza programmatica, dove si annidava il miraggio d'un modo di vivere liberato dalle rigidità dell'establishment e del conservatorismo familiare [...]. A quei tempi, il ruolo di oppositori alle tribù della controcultura era assegnato agli “uomini quadrati” (*square*), gli uomini d'ordine [...] (cit. in Palmieri 2016, XCIII).

Titolo della testimonianza, *Alice*. Che era diventato una specie di nome-valigia, per dire un tipo di aggregazione random, di “stravaganza programmatica” ma anche un “paradigma fondato sull'interrogare i rapporti fra realtà e rappresentazione” a tutto vantaggio della rappresentazione, “egemone nelle scienze umane” fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta (Giglioli 2012, 941).

Impossibile, e anche inutile, visto che di *Alice disambientata* esiste un'ottima nuova edizione, riassumere i discorsi che nell'aula del Dams “circolavano a grande velocità”, e andavano un po' da tutte le parti. L'indice finale, in forma di sommario, cerca di tirare le fila degli argomenti trattati (Celati 2007, 154-155), che qui elenco indicando il numero della pagina in cui ne inizia la trattazione, o da cui proviene il passo citato. Il primo punto è programmatico:

Alice è disambientata. La bambina che passa a lato dei grandi sistemi. Soprattutto del sistema centrale fallico. L'ambientazione del pene in famiglia. Molti hanno tentato di riambientare Alice e questo non ci piace (Celati 2007, 13)

Seguono considerazioni sulla natura del personaggio di Alice come “figura” e non come “simbolo” (su queste torneremo); sulla natura schizofrenica di Alice, che “è stata dimezzata”, “metà dentro un carcere (quello degli adulti), metà dentro l'altro (quello dell'infanzia)”; su Alice che “nasce nel regno dei Biechi Blu e degli assassini d'anime” (per i “biechi blu”, il riferimento è ai *Blue Meanies* del film d'animazione *Yellow Submarine*, del 1968, protagonisti i Beatles). La letteratura per l'infanzia, poi, è tramite di fuga o di stordimento? Sintetizza Celati, cercando di dare voce a tutti:

La letteratura per l'infanzia insegna a dire un no difensivo anche a chi ha voglia di andare a spasso sotto la pioggia, le macchine paranoiche di Schreber padre assomigliano ai censori di Alice. Servono a raddrizzare i bambini. (Celati 2007, 34).

Segue una divagazione di grande interesse sui metodi pedagogici di Schreber *père*, medico e pedagogista, e la rievocazione degli stessi con la lucidità della pazzia da parte di Schreber *fils*, nelle sue memorie (Schreber [1903] 1974): mille teatrini della punizione, in forma a volte di "macchine paranoiche" da applicare al corpo dei bambini (perché a letto non si masturbino, perché stiano dritti quando scrive, e così via): cinghie, tiranti, scapolari, un vero campionario degli orrori. Colpisce il seminario l'ammonimento del figlio, a dovere pazzificato dal sistema educativo paterno: "Attenti agli assassini d'anime!" (Mario Mieli, negli stessi anni, parlava di "educastrazione"). Qualcuno naturalmente cita Foucault:

L'arte di raddrizzare cioè addomesticare i bambini, come dice Michel Foucault in *Sorvegliare e punire*. Da qui alle poesie didattiche, con tutti quei bambini morti per piccole mancanze disciplinari, ed esposti in figurine esemplari da regalare ai bambini buoni, c'è un filo diretto. È il regno dei Biechi Blu, dove i succhiatori di pollici sono trasformati in figure grigie e unidimensionali dai libri per l'infanzia (Celati 2007, 38).

Quindi, un dotto excursus su "Alice e l'industria editoriale", che "il corpo", a volte, lo lascia per strada (ma il sommario, un po', s'inciampa):

Alice e l'industria editoriale. Sull'editoria per l'infanzia e i giochi dei bambini. Dall'oralità alla scrittura c'è di mezzo il corpo. Si distingue il senso dal nonsenso per via dell'imperialismo della lettera e le lingue nazionali scolastiche (Celati 2007, 41).

Una parentesi politica. Ma la socialdemocrazia che ci sta a fare?

Alice e le riforme. C'è socialdemocrazia quando le lotte rivoluzionarie diventano giochi di economia politica. Le riforme e la classe media. Il bambino è la figura della separatezza di tutti. Le masse di individui soli e lo stato moderno (Celati 2007, 49).

Ecco, poi, i “bizzarri”:

Alice non è una favola tradizionale. I bambini sono innocenti perché devono essere separati dagli adulti e isolati anche in seno alla famiglia. I bambini moderni sono soggetti espropriati della loro cultura come i proletari, disadattati a questa quotidianità, come i “bizzarri” (Celati 2007, 54).

E Alice-flipper, che sembra disegnare la linea di un movimento impazzito ma non riesce a scollegarsi dal teatrino della “crudeltà familiare”:

Alice è una macchina che dà risposte automatiche, come i personaggi di Lear. Alice è un flipper. Il *nonsense* è un flipper collegato con il teatro della crudeltà familiare. Dubbi sulla tolleranza borghese verso i bizzarri (Celati 2007, 59).

Anche se il séguito è in parte una correzione (Celati 2007, 73). La “perdita della giusta misura” potrebbe non essere “un dramma come dicono”. Lasciamo da parte i “libri per bambini buoni”. Le “intermittenze rilanciano l’intensità dell’avventura”. Esiste una “positività dell’avventura come processo di trasformazione continua”.

È la volta, poi, di “Alice e i suoi interlocutori”, con qualche sorpresa (“Il salotto è uno zoo e la conversazione degli adulti un modo di tenere le distanze. Animali politici da salotto, animali funzionari del discorso, animali accusatori. Il paese dei matti non è il paese dell’immaginazione al potere, ma la società del discorso tribunalesco”; Celati 2007, 79).

Alice e la legge, con ampie digressioni sul presente (“L’elastico della dissociazione teso al massimo produce una letteratura diversa da quella ufficiale. La scrittura collettiva non è prerogativa di un gruppo chiuso. Letteratura rivoluzionaria e manuali di sopravvivenza”; Celati 2007, 79).

Alice e il sesso, dove si riconosce all’unanimità che Carroll non trasgredisce la legge (“perché è educato”), ma che nello stesso tempo la bambina gli scappa di mano (“Gli occhi di Alice e il cinema. La favola fa l’amore con Alice”; Celati 2007, 73).

Su “Alice e l’innamoramento”, invece, ci si divide: “seguire la figura è tutto diverso da seguire un capo”. Ma “c’è chi non è per niente d’accordo” (Celati

2007, 99). Si passa poi a un “nocciolo dell’innamoramento” che si manifesta nell’ottica del “povero Carroll” in “lettere alle bambine”, ma è un “gioco di maschere narcisistiche” (Celati 2007, 105). Dopo divagazioni sull’“uso ingenuo” e “fissante delle foto-ricordo”, una lucida analisi dell’episodio del ditale ad Alice da parte di Dodo (“Il ditale del Dodo era di Alice, il transfert non l’hanno inventato gli psicanalisti”; Celati 2007, 120).

Siamo arrivati intanto a settembre, e al “Convegno sul dissenso a Bologna”. Il seminario ne prende atto, il corso è finito ma la “macchina” di scrittura ancora in azione. Che dire? Il discorso va portato “verso uno spazio aperto”:

Dopo il Convegno sul dissenso a Bologna, fine settembre 77. La scrittura collettiva e il gruppo sessantottesco. Le tribù in movimento. Egemonia e lateralità. Non si vuole concludere ma portare il discorso verso uno spazio aperto (Celati 2007, 155).

I tanti discorsi su Alice sono riusciti a non ‘ambientarla’. Non volevano farlo, a nessun costo. Mi fermerò, qui, solo su alcuni punti, che riguardano i presupposti teorici del seminario, i suoi dintorni e uno degli aspetti di Alice spesso affrontati nella discussione: la sua natura cioè – vedremo in che senso – di “figura” e non di “simbolo”.

Forme di appropriazione del passato, o “i frammenti che ci interessano”

Andare dentro e fuori,
cavare dai libri non discorsi
ma frammenti di discorsi.
Alice disambientata, 1977

Alice è (etimologicamente) il *pretesto* per discorsi diversi, sensibili agli umori dei partecipanti al seminario e al clima della città. Del romanzo di Carroll è fatto in piena consapevolezza un uso strumentale. Prima di scegliere *Alice in Wonderland* e la letteratura *nonsense* dell’epoca vittoriana come argomento del suo corso, Celati aveva già teorizzato in alcuni suoi saggi la legittimità di uno smembramento concettuale ed epistemologico che prevede la libera ricomposizione di ciò che si è scomposto, o ci è giunto dal passato in forma già parziale e frammentaria

(v. Cortellessa 2007, con riferimento ai saggi raccolti in Celati 1975: *Finzioni occidentali*, che a partire dalla seconda edizione, del 1986, include un saggio ancora del 1975 dove la contemporaneità è presentata come “età degli oggetti parziali, degli avanzi e dei residui”, di una “rottura dell’unità del pensiero che oscuramente, avventurosamente, la modernità fa emergere dagli scarti”, reimpiegandoli; titolo dello scritto, *Il bazar archeologico*).

Il presupposto è che spogliata dalla leziosità e dai cascami *childish* di tante sue riscritture e traduzioni filmiche, la storia vittoriana di Lewis Carroll ci possa ancora servire. Alice aiuta a capire il presente, anche se si sceglie di analizzare singoli aspetti della figura nata dall’immaginazione del reverendo Dodgson o di farlo con una rivendicata parzialità. Queste, alcune prese di posizione teoriche del seminario:

Noi non leggiamo più i libri per totalità ma per frammenti che ci interessano. Nessuno ci costringe a leggere tutto e penetrare tutto un testo, se non c’è soddisfazione a farlo. Andare dentro e fuori, cavare dai libri non discorsi ma frammenti di discorsi. Frammenti di discorsi con tutto un alone di silenzio intorno (Celati 2007, 25).

Le finzioni, i romanzi, le favole etc. non li leggiamo per il loro valore di verità, ma per il loro valore ipotetico: come ipotesi su certi valori che andiamo cercando o che stiamo aspettando di trovare nel mondo (Celati 2007, 101).

Non solo l’intero può avere diritto di parola. Come sul piano esistono “voglie”, o “desideri ancora frammentati, non ricomposti di una linea maggiore che porta verso la paranoia della totalità” – “automatismi sparsi, dispersivi, spinte e scarti sempre troppo deboli o troppo forti rispetto a un fine”.

“Troppo” è una parola cruciale. Non per niente si ragiona nel seminario sul fatto che il metamorfico personaggio inventato da Lewis Carroll sia sempre per qualche motivo in eccesso o in difetto: “le avventure successive di Alice ruotano intorno all’instabilità per la perdita della giusta misura, con oscillazioni verso i due estremi: il diventare troppo piccolo e il diventare troppo grande”. Eccedere significa sviare da ogni “giusta misura”, ogni

senso comune istituito e istituzionalizzato. Alice è sempre troppo grande o troppo piccola, sta sempre “a lato”. Tutto va ridiscusso in ogni momento, e il vero nemico sul piano concettuale è il senso unico: quello “dove non si può andare contromano senza prendere una multa”.

Di qui, nella scrittura “corporea” e “orale” di *Alice disambientata*, “dislocazioni improvvise, passaggi non lineari – cioè passaggi non soggetti alla regola logica: ‘se A dunque B’”: “No, qui tutto procede a zig zag, non verso una meta, ma verso la positività dell’accadere”. Una “positività dell’accadere” che richiede di registrare ogni movimento del discorso, anche i salti, gli inciampi e i percorsi interrotti.

Intorno, intanto

Come una contadinella inerme

Mario Mieli, 1977

La figura di Pinocchio sempre in movimento

Alice disambientata, versione del 2007

Ho già ricordato, nella costellazione dell’*Alice disambientata*, l’opera di Mario Mieli, che proprio a Bologna, nel 1977, aveva dato vita a un siparietto in puro Alice style, scippando il microfono a un paternalistico Dario Fo proprio nel corso di un affollatissimo raduno seguito al convegno contro la repressione organizzato tra il 22 e il 24 settembre dal movimento studentesco (se ne discute, in *Alice disambientata*, nell’ultimo capitolo; per riprenderlo, era nata la casa di produzione cinematografica, oltre che discografica, “Harpo’s Bazar”). Erano stati tre giorni di assemblee, happening, spettacoli. Alla fine, dopo un corteo confluito pacificamente in piazza VIII Agosto, Mieli aveva teatralmente contestato Fo e la conclusione prevista per la convention.

Di fronte a 50.000 persone, reduce dalla pubblicazione del saggio einaudiano, Mieli aveva invitato gli astanti a non rimanere “come pecore” in quella piazza a sentire “il solito Fo”, ma a spostarsi nella vicina Piazza Maggiore, che nei giorni precedenti era stata luogo di raduno e festa dei partecipanti, ma nel tardo pomeriggio del 24 era stata loro interdetta da poliziotti in tenuta antisommossa, per permettere al vescovo di celebrare una messa dedicata al Congresso eucaristico in corso a Pescara. Per

l'occasione, giocando sull'immagine delle "pecore", aveva indossato una gonna di raso gialla, un golfino verde e calzette rosse: "come una contadinella inerme", dirà lui stesso in una lettera aperta apparsa su "Lambda". Lo avevano contestato, era stato al gioco e sommerso di fischi aveva alzato la gonna mostrando alla folla il fondoschiena, belando (De Laude 2016, 22-23).

Ma proviamo ad allontanarci di più da Bologna, dalla generazione di Celati e da quella dei suoi allievi (più o meno coetanei di Mario Mieli). Ha fatto notare Andrea Cortellessa che percorsi non lontani da quelli di Celati e della sua *Alice* sono battuti in quegli anni da Giorgio Manganelli, con *La letteratura come menzogna*, *l'Hyperipotesi di A e B*, e soprattutto con *Pinocchio: un libro parallelo* (Manganelli [1977] 2002), che i partecipanti al "dadaseminario" bolognese non avevano potuto discutere, essendo uscito per la prima volta da Einaudi, come risulta dal finito di stampare, nell'ottobre del 1977, quando già il seminario del collettivo "A/Dams" stava mettendo la parola fine all'esperienza affidata da Celati alla sua "macchina di scrittura".

Il *Pinocchio* di Manganelli è, per l'appunto, un "libro parallelo", che si differenzia con la sua 'chiusura' da meccanismo di precisione alla spinta centrifuga di *Alice disincantata*, ma presenta, con il testo prodotto dal seminario bolognese, non pochi punti di contatto: è un altro "commento" divagante a una favola famosissima; un altro testo insieme parassitario e autonomo, "scritto accanto a un altro, già esistente" (Manganelli [1977] 2002, 7); un altro esperimento di scrittura nato dall'inseguimento di un personaggio mosso fin dall'inizio da una vocazione metamorfica e insieme teatrale; un altro discorso sull'infanzia, sulle norme e sulla loro trasgressione, oltre che un'altra 'teratologica' esplosione/inveramento della forma-saggio (Cortellessa 2007, 141).

Non sarà un caso che fra le pochissime aggiunte fatte da Celati alla nuova edizione di *Alice disambientata* siano i soli due accenni a un testo della letteratura italiana. E che questo testo sia proprio *Pinocchio* (Cortellessa 2007, 141, e per i due riferimenti aggiunti a *Pinocchio*, altra figura "in movimento", Celati 2007, 23 e 79).

Questo per dire che Bologna, soprattutto riguardo ad Alice, è l'epicentro, ma una specie di terremoto fa avvertire le sue scosse dappertutto, o quasi.

“Alice/Dams”, “A/dams”, A come Alice, e una radio

Alice compare ormai dappertutto.

Alice disambientata, 1977



5 | Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, vignetta aggiunta alla prima puntata (16 marzo 1977).

La cultura americana, per Alice, aveva aperto la strada. Ma quella esplosa a Bologna nel '76-'77 era una vera Alice-mania. Proprio nel '77, mentre il gruppo del Dams continua le sue riunioni, Oreste Del Buono comincia a pubblicare su “Alterlinus” (poi “alter alter”, la rivista edita dalla Milano Libri di via Verdi, come supplemento di “Linus”) *Le straordinarie avventure di Pentothal* di Andrea Pazienza, diario onirico della Bologna di quegli anni. Il primo episodio esce sul numero d'aprile. L'11 marzo lo studente Francesco Lorusso, militante di Lotta Continua, era stato ucciso a Bologna da un'arma da fuoco durante uno scontro fra i partecipanti a una manifestazione e i carabinieri. Il 13 sfilavano per la città i

tank di Cossiga e Paz fece in tempo, il 16, a sostituire l'ultima tavola: “Una radio Alice vociferante non disperdiamoci, troviamoci tutti, la torretta di un'autoblindo puntata verso il lettore, un brandello di bandiera con Francesco è vivo e lotta insieme a noi” (Cortellessa 2007, 132).

Sì, perché dal seminario di Celati era nata già nel '76 anche una radio, Radio Alice appunto, che aveva aperto le sue trasmissioni il 9 febbraio, trasmettendo *White Rabbit* dei Jefferson Airplane, e questo commento: “Radio Alice, dunque, e questi sono i Jefferson Airplane con White Rabbit, bianco-coniglio: ‘va a domandarlo ad Alice, penso che lo sappia / quando logica e proporzione sono cadute fradice e morte, e il bianco cavaliere parla alla rovescia / e la Regina rossa è lontana con la sua testa’”. Cito da Bifo, Gomma 2002, 303; il volume del 2002 riprende un libretto uscito

sulla radio in presa diretta, Cappelli, Saviotti 1976, altro volumetto dell'Erba voglio, attribuito al collettivo "A/traverso", il cui titolo per intero suona *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij, testi per una pratica di comunicazione sovversiva* (v. più avanti Fig. 11), e dove si legge, per esempio, che "il soggetto cambia. Il nuovo soggetto è collettivo e non parla. O parla quando pare a lui. Il silenzio: un buco. Lasciamo che i buchi diventino più grossi, non impauriamoci degli orifizi, cadiamo dentro e passiamo dall'altra parte: il paese delle meraviglie" (Cortellessa 2007, 131).

Racconterà le vicende della radio, chiusa da un'irruzione della polizia nei disordini seguiti alla morte di Francesco Lorusso, il film di Guido Chiesa *Lavorare con lentezza*, sceneggiatura dello stesso Chiesa e del collettivo Wu Ming. Qui, giusto una galleria di immagini, per ricordare il clima di una città in cui Alice, anche come radio, è cifra di scompiglio.



6 | Radio Alice, redazione.

7 | Andrea Pazienza, La ricostruzione dell'omicidio dello studente Francesco Lorusso dai microfoni di Radio Alice.

8 | Manifestazione dopo l'omicidio di Francesco Lorusso.



9 | Volti della città, nel 1977.

10 | Scritta su un muro di Bologna dopo la chiusura di Radio Alice.

11 | Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij, testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, Edizioni L'Erba Voglio, Milano 1976.

Difficile, insomma, immaginare un personaggio letterario così caratterizzato, così riconoscibile, e apparentemente così stravolto da un immaginario underground che porta in luce un suo lato oscuro attraverso una ri-mitologizzazione collettiva. Non siamo molto lontani da quella che più tardi proprio i (bolognesi) Wu Ming definiranno “mitopoiesi”: “l’atto di una moltitudine [...] che racconta e usa i racconti come armi, per imporre dal basso un immaginario che cambia lo stato delle cose presenti”, e mette in comune storie che si arricchiscono di nuove risonanze, narrazioni “il cui significato sia compreso e condiviso da una comunità (es. un movimento), i cui membri continuano a narrarla e socializzarla” (per questa e altre dichiarazioni di poetica, v. il sito internet www.wumingfoundation.com).

Alice come “figura di movimento”

Una figura non si spiega, si segue

Alice disambientata, 1977

In un appunto del maggio 1977, Alice è definita non un “simbolo”, ma “una figura di movimento”. Questa – ad opera del curatore – la sintesi nel sommario delle tante parole intrecciate nella discussione:

Alice è una figura e non un simbolo. Una figura è un circuito stampato. Non si legge Alice per penetrarla ma per ritrovare il movimento della figura attraverso altri circuiti. Il movimento della figura è come la progressione collettiva cinematografica. Viva il cinema e il movimento (Celati 2007, 154).

Alice – emerge dalla discussione – ha “un altro modo di circolare”, procede di lato. Ha una persecutrice (la terribile ‘Regina Rossa’, piace poco a tutti definirla “di cuori”) che la vorrebbe morta, ma anche parecchie sorelle, che dicono molto anche di lei, e come loro “fa fare dei gran viaggi”:

Alice compare ormai dappertutto. La vediamo nei film, per la strada, nei sogni, nelle manifestazioni di piazza. Durante gli avvenimenti di marzo a Bologna si diceva: Alice vola, Alice è nell’aria. Non è un simbolo, è una figura di movimento. Noi parliamo di figure, che sono cose diverse dai simboli. La bambina ci fa riconoscere un altro gioco possibile, un altro modo di circolare. In mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema. A lato dei giochi dei maschi. Circola tra casa, scuola, famiglia e grandi discorsi, sempre a lato dei protagonisti. (Celati- 2007, 13)

Di questo circolare “a lato”, sono dati esempi cinematografici, dalla bambina di *Paper Moon* di Peter Bogdanovich [Figg. 12-14] a quella scomparsa del *Fantasma della libertà* di Buñuel, che in realtà è sotto gli occhi di tutti [Fig. 15], e ancora a quella di Wenders, in *Alice nelle città* [Figg. 16-18].



12-14 | Tatum O'Neill (Addie) nel film di Peter Bogdanovich *Paper Moon* (1973).



15 | La bambina scomparsa (qui sotto gli occhi del padre) nel film di Luis Buñuel *Il fantasma della libertà* (1974).

16 | Yella Rottländer (Alice) nel film di Wim Wenders *Alice nelle città* (1974).

17 | Yella Rottländer e Rüdiger Vogler (Alice e Philip) nella locandina del film di Wim Wenders *Alice nelle città* (1974).

18 | Yella Rottländer (Alice) nel film di Wim Wenders *Alice nelle città* (1974).

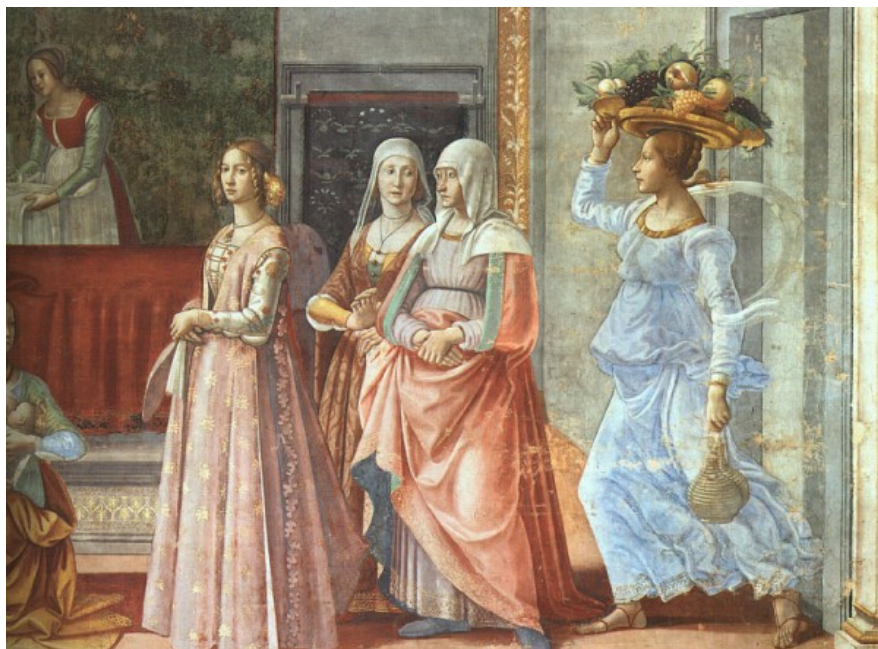
Manca, chissà perché, tra le bambine che fanno fare “gran viaggi”, quella di *Toby Dammit* [Figg. 19-21], l'episodio girato da Fellini del film *Tre passi nel delirio*, che è del 1968, ma non stiamo a chiederci il motivo, quell'inquietante bambina bionda con una palla bianca in mano non sarà venuta in mente a nessuno e basta.



19-20 | Marina Jaru (la bambina-diavolo) in *Toby Dammit* di Federico Fellini (1968).

21 | Marina Jaru e il protagonista Terence Stamp nella locandina di *Toby Dammit* di Federico Fellini (1968).

Interessante, comunque, è il tentativo di ricostruire una costellazione anche insospettabile intorno alla 'figura in movimento' (o 'figura di movimento'). O una specie di genealogia che nel clima di libertà del seminario, declinata regressivamente, avrebbe magari potuto coinvolgere, come antenata della bambina di *Alice in Wonderland*, la "ninfa" di Aby Warburg: figura femminile (ancora) 'in movimento', che nella sua occorrenza più celebre irrompe con vitalità irresistibile nella cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella, scompaginando l'insieme della rappresentazione [Fig. 22], e che fa fare a sua volta, metaforicamente, grandi viaggi. Basta pensare allo scatenamento fantastico intorno alla figura femminile con le vesti svolazzanti della Cappella Tornabuoni nel carteggio del 1900 tra Warburg e André Jolles (Jolles, Warburg [1900] 2002, su cui v. Contarini, Ghelardi 2002).



22 | Firenze, Santa Croce, Cappella Tornabuoni, affresco di Domenico Ghirlandaio: la "ninfa".

Come la ninfa di Warburg, Alice può comparire dappertutto, e sempre porta scompiglio. Al seminario, si sintetizza: "Nella cultura moderna tanti rimandi impliciti o espliciti ad Alice mettono sempre in ballo questo tema".

E si tenta, tutti insieme, un elenco di questi rimandi, dalla canzone al cinema.

Tanti rimandi impliciti: *Lucy in the Sky with Diamonds* dei Beatles; e tutto il film *Yellow Submarine*, che è pieno di rimandi impliciti ad Alice, al suo modo di cadere nel buco, di rimpicciolirsi e ingrandire attraverso automatismi – la bottiglietta o il fungo di Alice come le leve proibite che Ringo tira. Poi la canzone-film di Arlo Guthrie *Alice's Restaurant*: il ristorante di Alice è un luogo di movimento, dove puoi avere tutto quello che vuoi tranne Alice. Alice è impendibile come *Lucy in the Sky dei Beatles*; i Beatles sono impendibili come Lucy, la ragazza con gli occhi a caleidoscopio che compare ed è subito sparita. Altri rimandi impliciti: *Che?* di Polanski, un film sulla fuga e sul passare a lato di ambienti istituzionali, una favola sul non essere mai a casa propria, con una nuova Alice. *Black Moon* di Louis Malle è un film dove Alice piomba in mezzo al conflitto sociale, a tutte le lacerazioni, anche tra le figure del suo sesso (vd, in questo stesso numero di Engramma, il saggio di Bruno Roberti): neanche dalla parte delle donne Alice trova la sua parte (Celati 2007, 20-21).



23-24 | Cathrin Garrison (Lily) nel film di Louis Malle *Black Moon* (1975).

Dopo i “rimandi impliciti”, quelli scoperti, come la canzone *White Rabbit* di Grace Slick con i Jefferson Airplane (memorabile l’esecuzione a Woodstock, nel 1969), quella che serve a Gilles Deleuze per parlare di una “filosofia psichedelica”, dove “ogni cosa cambia di ruolo” (vd, in questo stesso numero di Engramma il testo di Deleuze, nella traduzione di Andrea Tisano). Più interessanti, agli occhi del collettivo “A/Dams”, delle dirette trascrizioni cinematografiche dell’opera di Lewis Carroll.

Alice in Wonderland di Norman McLeod, del 1933, con attori famosi come Gary Cooper e Cary Grant, coperti da mascheroni, passa per essere l’Alice più fedele del cinema, ma non è la fedeltà il punto, se “un movimento può essere continuato o ripreso, non fissato”. Guardare al cinema, allora, sì, ma altrove perché Alice è ‘cinematografica’ proprio nel suo movimento di continua trasformazione. Qualcuno cita Walter Benjamin che paragonava “il movimento del film al collage dadaista (Celati 2007, 22). Tutti sono d’accordo, per una volta, sul fatto che “Alice funziona meglio quando si parla di altre cose, con riferimenti impliciti alla sua figura”. Come, appunto, in *Black Moon* di Louis Malle (allora appena uscito in Italia, è del 1976) o in *Alice nelle città* di Wenders (del 1973): “film che non traducono per il cinema l’Alice di Carroll, ma rimandano implicitamente al movimento spiazzante della sua figura”. Perché questo per il gruppo “A/Dams” è un vero incontrovertibile: “Un movimento può essere ripreso e continuato, non fissato. E non è una faccenda artistica, compagni” (Celati 2007, 22).

**Alice, e le cristallizzazioni che ne bloccano la “figura in movimento”:
“Lolita un cazzo”**

Processo di movimento:
tutto deve essere collegato,
altrimenti non funziona.
Alice disambientata (1977)

I partecipanti del “Collettivo A/Dams” hanno in mente un’Alice sovversiva nel suo essere davvero bambina, apparentemente inoffensiva ma refrattaria a ogni autorità. Si perdono, forse nel delineare i contorni del personaggio, ma fa parte del gioco (è, anzi, il gioco). Sanno comunque, i vociferanti allievi di Celati, quello che non vogliono. E come Alice odiano gli stereotipi, il teatrino dei ruoli, le figure castratrici che bloccano ogni movimento. Sarà un caso o un’autentica premonizione che Alice si trovi perfettamente a suo agio al Tè del Cappellaio Matto (“Dear, dear! How queer everything is today!”).

Come esempi del blocco del movimento, sono citate nelle discussioni del seminario le immagini di adolescenti del “fotografo porno-tecnologico” David Hamilton, che “mettono in scena una bambina già riambientata nel sesso” [Fig. 25] e quelle della “fotografia porno-familiare” Irina Lonesco, che

restituiscono una bambina “non a lato”, ma “in funzione del simbolismo del sesso” [Fig. 26]:



25 | David Hamilton, pagina di un calendario del 1974.

26 | Irina Ionesco, *Eva-à-la plume*, 1975.

Non potevano ancora conoscere, i membri del collettivo “A/Dams”, una fotografia celebre e discussa come *Candy Cigarette* della fotografa americana Sally Mann [Fig. 28], che è del 1989, lo stesso anno di un’altra della stessa fotografa, *The New Mothers* [Fig. 27], ma l’area, composita, è quella, e disegna un modo di “fissare il movimento della figura di Alice, come hanno fatto quelli che l’hanno interpretata in chiave psicanalitica” (Celati 2007, 22-23).



27 | Sally Mann, *The New Mothers*, 1989.

28 | Sally Mann, *Candy Cigarette*, 1989.

Su questo punto il collettivo “A/Dams” non transige. Riporta il ‘lancio’ in copertina di un’edizione economica di Alice (Area Editore): “Una lucida invenzione, la creazione poetica di una Lolita vittoriana”. Per dissentirne: “Lolita un cazzo” (Celati 2007, 23). L’edizione a cui si fa riferimento è *La meravigliosa Alice*, con traduzione di Marina Valente e ampia prefazione di Oreste Del Buono (Del Buono 1962), dove si cita, in effetti, *Lolita* ed è avanzato il sospetto che la storia vera dietro ad *Alice in Wonderland* abbia esercitato la sua suggestione su Nabokov, non per niente traduttore di Lewis Carroll in russo (Del Buono 1963, 9).

Ogni ‘fissazione’ della figura è un impoverimento, e bisogna stare attentissimi. Tema, questo, che nelle discussioni confluite nella “macchina di scrittura” del seminario torna di continuo, e che nel paragrafo *Discorsi sulla lettura, aprile 77*, si trova formulato così:

La tentazione più pesante è quella di spiegare la figura. Una figura non si spiega, si segue. Come le figure dei tarocchi: la torre attraversata dal fulmine, la ruota della fortuna. Oppure le figure dei libri per l’infanzia, su cui si torna all’infinito. La figura di Pinocchio sempre in movimento (Celati 2007, 23).

Invece di una spiegazione, un’analogia elettrica. L’invito è a immaginare la figura come una serie di linee attraverso le quali transita un impulso; le linee sono come fili elettrici, e fanno passare un “impulso che viene distorto, filtrato, amplificato da un transistor”. La figura è una forma chiusa, ma ha tante diramazioni; può espandersi, attaccarsi ad altri circuiti: “tutto deve essere collegato altrimenti non funziona”. Ma il

collegamento non deve essere banale. Per far passare il movimento della figura, bisogna sempre attaccarsi a un altro circuito, a un'altra figurazione. "Cioè parlare d'altro" (Celati 2007, 23).

L'immagine di un quadro elettrico che fa passare impulsi (magari, distorti, amplificati) ricorda quella del "cubo" riferita da Manganelli al *Pinocchio* di Collodi. Se un libro è un cubo, dunque a tre dimensioni, "esso è percorribile non solo secondo il pensiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari". Le parole del libro saranno "simili a indizi - tra il criptico e il delittuoso - che il libro si è lasciato alle spalle"; "tracce, annotazioni, [...] schegge di parole, silenzi" (Manganelli [1977] 2002, 8). O ancora "indovinelli, burle, fughe", "innumerevoli prove, non si sa di che". Sconcertante, l'effetto, ma lo sconcerto è detto essenziale per l'interprete: "Esso gli consente di esercitare la regola aurea del 'parallelista', che è: 'Tutto arbitrario, tutto documentato'" (Manganelli [1977] 2002, 8).

Comunicare "attraverso figure in movimento"

Non penetrare il testo, ma fare
dei collegamenti e degli spostamenti continui
Alice disambientata (1977)

Nel caso dell'*Alice disambientata*, il "parallelista" non è solitario, l'equilibrisimo non sta solo nel confronto con un testo già scritto, ma nel tentativo di portare avanti il confronto dando voce a un soggetto plurimo, che su qualche punto ha le idee chiarissime:

Ficcarsi in testa quello che c'è scritto non ha senso, ha senso ritrovare le figure dappertutto. Non penetrare il testo, ma fare dei collegamenti e degli spostamenti continui; muoversi per spostamenti laterali come nel gioco delle metamorfosi del foglio perduto. Spostare sempre altrove il rapporto col testo. Per l'*Alice* di Carroll: proponiamo di non andarci dentro per mettere in luce la verità del gioco. Invece, attaccarci altri circuiti, far passare l'impulso in altri spazi; lasciarlo un po' fluido, tra il ricordo d'infanzia e la rilettura per gioco (Celati 2007, 25).

Su qualche altro, parte per la tangente, con qualche perplessità del responsabile della "macchina di scrittura". Che interviene in prima

persona, per esempio, quando un partecipante del gruppo arrischia un ardito ragionamento sul rapporto tra scrittura e sessualità, e presenta agli altri con evidente soddisfazione uno schema steso da lui stesso che chiama “struttura del libro in traduzione corporea”. Lì, il “responsabile del montaggio” non si trattiene dal dire la sua: lo schema gli pare “una buona parodia”, ma “orgasmica fa un po’ senso, vero?”. “‘Orgasmica’, ma dove l’avete pescata ’sta parola?” (Celati 2007, 24).

Non mancano discussioni che si incagliano, come quando sono in questione la serietà della vita dell’adulto e ricordo delle gioie d’infanzia: “gulp, l’uomo dimezzato!”. Si va un po’ fuori tema, paragonando il saper vivere dell’adulto come prigioniero (di lì il piacere di tornare al regno dell’infanzia, come utopia di liberazione) e la condizione dei prigionieri politici, per la quale non c’è rimedio. Qualcuno pensa di poterne concludere si tratti di “un dato di natura”. Il “responsabile del montaggio” in questo caso registra, e lascia correre:

Nessuno mette in dubbio che la vita e il saper vivere dell’adulto normale siano in realtà la sua prigione. Nessuno dice: liberiamo i prigionieri politici. Quella è una prigione per cui non ci sono rimedi, un dato di natura. Allora il ritorno all’infanzia funziona come una licenza-premio. Si trasgredisce il linguaggio del vivere adulto per immergersi in un’altra zona separata, un’altra prigione, quella dell’infanzia (libresca) (Celati 2007, 29).

C’è anche chi mette in dubbio (siamo nel luglio del ’77) il progetto di ricavare dal seminario un libro:

Vi avverto che se continuate a dire delle cose così culturalistiche non venderete neanche una copia di questo libro. E poi non sono neanche cose rivoluzionarie, io non le capisco e rimango indifferente. Di che tendenza politica siete voi, fate parte o no d’un partito, oppure siete cani sciolti? A ogni modo il vostro libro non lo compro, perché già stampare un libro secondo me è una contraddizione. Se parlate di lateralità, bisogna essere laterali fino in fondo, non pubblicare libri con editori di moda, come fa Nanni Balestrini che scrive *Vogliamo tutto* (neanche farina del suo sacco) e poi è un maneggione affarista e basta (Celati 2007, 48).

La “macchina di scrittura” ha una vocazione magnetofonica, non toglie la parola a nessuno, in un testo che tende a riecheggiare una situazione conversazionale e ‘corporea’ (l’“occupazione collettiva e svagata dello spazio”), cercando di muoversi “a lato”. Come Alice, appunto. E come è stabilito, nel seminario, fin dall’inizio:

In sostanza, ci siamo chiesti: come leggere Alice? Tornare all’Alice del testo? È quella l’Alice di cui parliamo o un’altra, un’Alice vagamente ricordata che non ha parte nel libro di Carroll? Bisogna tornare a Lewis Carroll, alla letteratura, ai libri, agli autori, ai commenti? Noi pensavamo piuttosto a un film, che fosse una ricerca di buchi dove cadere come Alice. Un gioco che spostasse il movimento della figura da un’altra parte. Uno di noi ha steso un programma chiamato gioco delle metamorfosi; si trattava di spostarsi, a partire da Alice, attraverso vari movimenti laterali. Purtroppo il foglio col suo programma è andato perduto (Celati 2007, 22-23).

E come ancora ribadisce un breve testo dal titolo programmatico (*Un intervento su come scrivere*):

Bisognerebbe cercare di scrivere e parlare per ellissi, salti e sincopi; comunicare non attraverso frasari, ma attraverso figure di movimento, in modo che le cose fuggano, sfuggano via. Usare la velocità e il ritmo contro il senso e il sapere del perbenismo scolastico. Cadere nel buco di Alice per un movimento spontaneo, poi seguire quel ritmo, seguire la velocità dei trapassi, e tutti i percorsi del discorso che si perde sottoterra. [...] Alice è nata da un movimento del genere, ed è tutta in questo movimento iniziale: la caduta nel buco, il viaggio sotterraneo. Infatti il primo manoscritto si chiamava *Alice’s Adventures Under Ground*, “Le avventure di Alice sottoterra”. Solo dopo è venuta la confezione del prodotto, il titolo più aderente agli schemi della letteratura per l’infanzia, e la poesiola d’apertura che spiega cosa vuol dire questa fuga (Celati 2007, 68).

L’intervento su come scrivere è datato al dicembre del 1976. Doveva ancora succedere tutto o quasi, e forse nessuno pensava che tante cose (fuori) sarebbero finite così male.

Riferimenti bibliografici

Bifo, Gomma 2002

Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva, a cura di Bifo e Gomma, introduzione e postfazione di Bifo, contiene cd con le registrazioni originali del 1976 e 1977, Milano 2002.

Bifo 2002a

Bifo, *Il marginale al centro. Cronologia commentata dei giorni di Radio Alice*, in Bifo, Gomma, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Bifo e Gomma, introduzione e postfazione di Bifo, contiene cd con le registrazioni originali del 1976 e 1977, 9-26.

Bifo 2002b

Bifo, *Postfazione - 25 anni dopo*, in Bifo, Gomma, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Bifo e Gomma, introduzione e postfazione di Bifo, contiene cd con le registrazioni originali del 1976 e 1977, 155-173.

Capelli, Saviotti 1976

Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Sulla strada di Majakovskij: testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, a cura di L. Capelli e S. Saviotti, Milano 1976..

Camporesi 1976

P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino 1976.

Celati 1975

G. Celati, *Finzioni occidentali*, Milano 1975.

Celati 1976

Il corpo comico nello spazio, in "il Verri", 3 (1976), 22-32.

Celati 1977

Collettivo A /Dams, *Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di G. Celati, Milano 1977.

Celati 1986

G. Celati, *Finzioni occidentali*, 2a ed., Milano 1986.

Celati 2007

Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza, a cura di G. Celati, posfazione di A. Cortellessa, Firenze 2007.

Celati [1971] 2012

G. Celati, *Comiche*, a cura di N. Palmieri, Macerata 2012.

Chiurichìù 2017

L. Chiurichìù, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista "A/traverso"*, Milano 2017.

Contarini, Ghelardi 2004

S. Contarini e M. Ghelardi, "Die verkörperte Bewegung", in "aut aut", nn. 321-322 (2004), numero monografico a cura di D. Stimilli, *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, 32-45.

Cortellesa 2007

A. Cortellesa, *What a curious feeling*, in *Alice disambientata. Materiali (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di G. Celati, Firenze 2007, 131-146.

De Laude 2016

S. De Laude, *Mario Mieli. E adesso*, Firenze 2016.

Del Buono 1962

O. Del Buono, *Un atto d'amore*, in Lewis Carroll, *La meravigliosa Alice*, Varese 1962, 7-19.

Eco 1975

U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bologna 1975.

Eco, Nerval 1999

Sylvie di Gérard de Nerval nella traduzione di U. Eco, Torino 1999.

Giglioli 2012

D. Giglioli, *Dams: guida dello studente*, in *Atlante della letteratura italiana III*, a cura di D. Scarpa, Torino 2012, 939-944.

Gilardino 2017

S. Gilardino, *La storia del punk*, Milano 2017.

Ginzburg 1976

C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Torino 1976.

Ginzburg, Prosperi 1975

C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza*, Torino 1975.

Jolles-Warburg [1900] 2002

A. Jolles, A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere*, in "aut aut", 321-322 (2004), numero monografico a cura di D. Stimilli, *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, 46-59.

Manganelli [1977] 2002

G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano 2002.

Mieli 1977a

M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Torino 1977.

Mieli 1977b

Collettivo "Nostra Signora dei Fiori", *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, Milano 1977.

Palandri 2013

E. Palandri, *Camminare con Celati*, in "doppiozero", 16 maggio 2013.

Palmieri 2017

N. Palmieri, *Cronologia*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano 2017, LXXIII-CXXIV.

English abstract

During the academic year 1976 to 1977, Gianni Celati, writer and Professor of English Literature, took a class on Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *nonsense* in Victorian Literature. A few months after the start of lessons, Dams (Disciplines of the Arts, music and spectacle, a graduate course founded in 1971, as part of the Faculty of Letters and Philosophy at Bologna University) was occupied by the students: the course continued, in pure Alice style, and turned into a happening where everybody brought their own Alice, and through Alice, on the moods in town. This essay is an attempt to revive the many ideas about Alice and the world dealt with under the skilful direction of Gianni Celati during those incredible months of Italian history.

"I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland"

Alice e Kusama, di riflesso per infiniti specchi

Laura Leuzzi



Fig. 1 | Yayoi Kusama, *Alice in Wonderland Happening*, Central Park, New York 1968

"How about taking a trip with me out to Central Park ...under the magic mushroom of the Alice in Wonderland statue. Alice was the grandmother of the Hippies. When she was low, Alice was the first to take pills to make her high. I, KUSAMA, AM THE MODERN ALICE IN WONDERLAND. Like Alice who went through the looking glass, I, Kusama (I have lived for years in my famous, specially built room entirely covered by mirrors) have opened up a world of fantasy and freedom. You too can join my adventurous dance of life" (Kusama, 2011, 42).

Con queste parole, l'artista giapponese Yayoi Kusama invitava il pubblico a unirsi a lei – “matta come il cappellaio” e alla sua “troupe di ballerini nudi” (Kusama 2011, 42) – in occasione di un suo happening al Central Park di New York. L'happening, parte di una serie che diverrà famosa – *The Anatomic Explosion* – ebbe luogo tra il luglio e il novembre del 1968. Allora Kusama – celebrata nel 2018 da un film, *Kusama-Infinity*, e diventata ormai fenomeno di culto globale – era ancora poco conosciuta al grande pubblico e alla critica internazionale (nonostante una apparizione alla Biennale del 1966). E a New York, proprio in quegli anni (1957-1973), sviluppava la sua pratica sperimentale condotta tra happening, installazioni e performance.

Come spiega il comunicato stampa dell'azione a Central Park, scenario dell'impresa era la celebre statua bronzea con *Alice, il Gatto del Cheshire, il Bianconiglio, Ghire e il Cappellaio Matto*, realizzata qualche anno prima (1959) dallo spagnolo José de Creeft, in memoria della moglie del filantropo e committente dell'opera George Delacorte – Margarita – che pare amasse molto le opere di Carroll. Scegliendo come set proprio quel monumento e grazie al testo del volantino, Kusama rivendicava un forte collegamento personale e culturale con la figura di Alice, madrina e nume tutelare della cultura hippie di quegli anni e dell'artista stessa, la cui pratica artistica e le cui vicende biografiche sembrano far eco alle stesse storie di Carroll. Per la maggior parte delle figure, De Creeft nella sua scultura – molto tradizionale per fattura e stile – si era ispirato all'iconografia tradizionale delle 92 illustrazioni di John Tenniel per l'edizione di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) pubblicata dalla casa editrice Macmillan. Questo *tea party* di bronzo, che solitamente accoglie i giochi infantili, diventava così il set dell'happening artistico, nel quale i corpi nudi dei performers erano ricoperti dall'artista con dei pois (*polka dots*), sua cifra caratteristica, e si arrampicavano sulla scultura come fossero essi stessi bambini, sorpresi (ma forse non troppo) dallo scatto fotografico mentre giocano tra le (e con le) immagini di bronzo.

E come promette l'artista nel comunicato, visto che l'ora era quella giusta, sarebbe stato servito del tè a tutti i partecipanti: in qualche modo quindi la performance si presentava anche come un libero *re-enactment*, una rievocazione *in spiritu* del “tè dei matti” (*A mad Tea Party*, Cap. 7). La

scelta dell'ora del tè – secondo Jo Applin – potrebbe però suggerire anche un'allusione alla situazione politica e sociale dell'epoca: negli anni '60 erano tanti i movimenti di protesta contro la guerra del Vietnam e contro la rielezione di Nixon, movimenti che richiamavano per qualche aspetto lo spirito di ribellione del Boston Tea Party del 1773 (Applin, 2012, 90).

Numerosi elementi del pur breve testo di accompagnamento forniscono spunti e stimoli per un'analisi dell'opera e del ruolo della figura di Alice nella pratica e nella poetica artistica di Kusama. Sarà appena il caso di ricordare che la ripresa di Alice ha avuto nelle arti visive un flusso ininterrotto, dalla prima pubblicazione dei volumi di Carroll fino a oggi; un flusso che è a sua volta oggetto di una miriade di analisi e di mostre: valga come esempio l'esposizione itinerante iniziata alla Tate Liverpool nel 2012 e che ha toccato il Mart di Rovereto nello stesso anno (Delahunty, Schulz 2012). Tra le opere in mostra – direttamente e indirettamente ispirate da Carroll – se ne notano diverse a testimoniare il rinnovato interesse per Alice negli anni '60: le tele, ad esempio, di Adrian Piper del 1966, la *Alice Pleasance Liddell* di Paul Laffoley del 1968, o ancora le dodici illustrazioni di Salvador Dalí del 1969 e le stampe di Max Ernst del 1970, quelle di Graham Ovenden e ancora quelle di Peter Blake, sempre risalenti al 1970. L'esposizione, peraltro, includeva proprio due fotografie dalla performance del '68 di Kusama (Delahunty, Schulz 2012, 132-133). Quelli presenti in mostra sono solo alcuni degli artisti, che fin dalla prima pubblicazione dell'opera di Carroll, si sono cimentati nel realizzare opere che illustrino, raccontino o semplicemente facciano da complemento visivo alla storia e alla pubblicazione delle avventure della bimba nel Paese delle meraviglie.

Tornando all'analisi del comunicato stampa, risalta la ripetizione del cognome dell'artista, segno – come nota Applin – che Kusama sembra muoversi dentro e fuori l'azione, al contempo soggetto e oggetto dell'happening (Applin 2012, 18), contribuendo così a una sensazione di straniamento nello spettatore, trasportato in una zona tra 'sanità e follia', che fa eco al Cappellaio Matto, richiamato espressamente da Kusama, e alla stessa Alice ("What nonsense I'm talking", Kusama 2012, 20). L'artista qui si riferisce anche alla sua condizione personale e ai numerosi ricoveri in ospedali psichiatrici in quegli anni. D'altronde l'ossessivo uso dei *polka dots* – con cui vengono ricoperti i performer anche nell'happening del '68, per cui l'artista si definisce "Princess of polka dots" e ancora "Queen of

Love and Polka Dots” – se da un lato si può riferire allo sviluppo di font e motivi editoriali stimolati dalla Pop Art e dalla Op Art (DeVere Brody, 33), da un altro può essere ricondotto – come riconosce l’artista stessa – alle sue ossessioni e patologie: la prima ispirazione le sarebbe venuta infatti da una allucinazione che aveva avuto in età infantile. I *polka dots* vengono in varie occasioni associati a diversi temi e concetti, la pace, la luna, e l’erotismo, quando compaiono rossi nelle installazioni (DeVere Brody, 33).

Merita inoltre uno sguardo attento il rapporto *genealogico* tracciato dalla Kusama tra la pratica del consumo di stupefacenti nella cultura hippie e la crescita e il rimpicciolimento di Alice negli episodi narrati nel secondo e terzo capitolo di *Alice nel Paese delle meraviglie*: la boccetta (*little bottle*) e la tortina (*very small cake*) con il liquido dal curioso sapore (un misto di “cherry-tart, custard, pine-apple, roast”) divengono “pillole” (*pills*), che invece di far diventare Alice più grande (*grow larger*) o più piccola, la “sballano”, facendola passare da *low* (termine che può indicare l’aggettivo “basso” o anche l’essere giù di morale) a *high* (letteralmente “alta”, ma la parola può indicare anche lo stato di euforia indotto da sostanze stupefacenti, e quindi può essere tradotta in gergo come “inebriata”). Muovendosi su questi aggettivi, che nel loro doppio senso si correlano alle grandezze e alle taglie carrolliane, la Kusama scatena un curioso effetto linguistico e semantico, che traghetta la “bambina meravigliosa” dall’epoca vittoriana direttamente dentro lo *slang* contemporaneo.

Il “magic mushroom”, d’altronde, rimanda direttamente ai funghi che campeggiano nella scultura di de Creeft, ma immediato è anche il riferimento all’uso di funghi allucinogeni dilagante nella cultura hippie degli anni ’60. Un ulteriore spunto di riflessione è offerto dalla matrilinearità di questo rapporto genealogico, riconducibile a suggestioni femministe che ritornano in diverse opere nella carriera dell’artista, per quanto è giusto ricordare come Kusama abbia sempre respinto un’associazione diretta al movimento (Applin 2012, 8). Tornando al comunicato dell’happening del ’68, l’artista non fa solo riferimento al primo volume della serie carrolliana, ma anche a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* e a tal proposito richiama “la sua famosa stanza, costruita appositamente e completamente coperta di specchi” in cui ricorda di aver vissuto per anni. Specchi “infiniti” e stanze specchianti tornano sovente nei suoi lavori e sono stati ricondotti a precisi

stimoli ed episodi, come la visita allo studio dell'artista svizzero Christian Megert nel 1965, senza tralasciare l'influenza del pensiero di Lacan (Bishop 2005, 90 in Applin 2012, 19).

Trapela dunque nel comunicato un riferimento alle stanze specchianti realizzate dall'artista negli anni '60, fra le quali va ricordata *Infinity Mirror Room, Phalli's Field*, opera presentata per la prima volta nel 1965 presso la Richard Castellane Gallery di New York e consistente per l'appunto in una stanza le cui quattro pareti erano coperte interamente di specchi, costruita nella prima sala della galleria, come una "stanza nella stanza" (Applin 2012, 1). Il pavimento era realizzato con dei *pois* cuciti tra di loro, in rilievo, a realizzare "a sublime, miraculous field of phalluses" (Applin 2012, 1) in una dimensione di confine tra l'erotico e il ludico. Tale 'tappeto' viene riutilizzato in altre occasioni – come ad esempio in *14th Street Happening* del 1966 – e viene definito dall'artista il suo "infinite wonderland" (Kusama 2011, 151 in Applin 2012, 17), richiamando ancora una volta il vocabolario carrolliano.

Oltre agli ovvi rimandi al minimalismo e al concettuale, è l'artista stessa a mettere in relazione l'elemento della ripetizione ossessiva con il tema della *self-obliteration*:

Artists do not usually express their own psychological complexes directly, but I use my complexes and fears as subjects. I am terrified by just the thought of something long and ugly like a phallus entering me, and that is why I make so many of them ... I make them and make them and then keep on making them, until I bury myself in the process. I call this obliteration. (Taylor 2012c, 49)

Lo spettatore poteva entrare nella saletta alla Richard Castellane Gallery a piedi nudi, camminando su una superficie inusuale: trovandosi immerso e riflesso in un gioco di specchi infiniti, diventava – per usare le parole della Kusama – "un tutt'uno con l'opera" (Applin 2012, 2). Non è difficile rintracciare tanti aspetti di *Alice* in quest'opera: dallo specchio che destabilizza, allo spazio confinato che racchiude un piccolo mondo fantastico e libero; dal richiamo a una dimensione ludico-erotica al dispositivo dell'attraversamento, fino all'idea del viaggio come esperienza ultrasensoriale.

L'anno successivo Kusama realizza una nuova stanza da titolo *Kusama's Peep Show - Endless Love Show* in cui al tappeto di falli si sostituisce una splendente superficie di farette. In questa installazione il pubblico non può però entrare: sulle orme di artisti come Duchamp e come Joseph Cornell – con il quale l'artista aveva avuto una breve relazione nel 1964 (Solomon 2015; Taylor 2012a) – Kusama propone un dispositivo per lo sguardo: la fruizione avviene tramite due fori da cui osservare lo spettacolo, che si svolge all'interno di uno spazio al contempo confinato e infinito, grazie di nuovo alla moltiplicazione dell'immagine tramite gli specchi.



Fig. 2 | Yayoi Kusama dentro *Kusama's Peep Show or Endless Love Show*, 1966.

Dunque – come ha notato Katz – il *peep show* della Kusama, invece di mostrare scene legate al sesso o al nudo, pone l'accento “on an intersubjective tissue of relationality in which the self implies the other, in which requires the other to come to consciousness of itself” (Katz 2017, 83).

In una rete di rimandi che vanno da Hegel a Lacan, passando per il pensiero orientale, Katz riconosce una sorta di meditazione Zen nell'elaborazione ossessiva di questo segno, il *polka dot*, e ne scrive in relazione alle performance della serie *Self Obliterations* (Katz 2017,

83-84). Nelle parole dello studioso, si rintraccia in modo evidente il legame con Alice e con il suo percorso di scoperta del sé e dell'altro. L'elemento dello "spioncino" è anche carico di un'altra palese suggestione carrolliana: Alice che spia dal buco della serratura il mondo delle meraviglie.

A questi primi esempi di stanze specchianti, ne sono seguite molti, tanto da fare di questo elemento una firma distintiva, riconoscibile, come i *polka dots*, della pratica della Kusama. Come notato da Taylor, le opere specchianti degli anni '65-'66 "provide the templates for a series of phenomenological environments that the artist has made in the past twenty-five years". Esse veicolano esperienze dell'infinito e dello spaesamento e sono anch'esse testimonianza del sopra citato processo di "self-obliteration" (Taylor 2012b, 153).

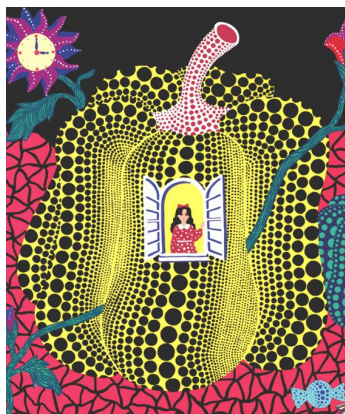


Fig. 3a| Pagina tratta da Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*. With artwork by Yayoi Kusama, London 2012.

Ma oltre che in queste rilevanti installazioni, il legame dell'artista con Alice si manifesta in un'altra occasione importante: nel 2012 le opere della Kusama accompagnano una nuova edizione di *Alice in Wonderland*, edita dalla casa editrice Penguin: un'avventura editoriale che trasporta l'autrice giapponese nel popoloso pantheon di coloro che hanno illustrato o affiancato con suggestioni visive i volumi carrolliani.

La pubblicazione – frutto di una collaborazione tra lo Studio Kusama e la galleria Gagosian – riporta i motivi tipici della Kusama, zucche, fiori, vasi, funghi ("allucinogeni"? si domanda ancora Simona Scattina in una recensione, Scattina 2013); l'uso di font di diversa grandezza evidenzia alcune parole e passaggi e non mancano, ovviamente, i famosi *pois*. Alcune pagine risultano completamente coperte da segni (*pois in primis*) a rimarcare l'elemento ossessivo, che, nel suo ripetersi e occupare tutte le superfici, provoca una stimolazione dello sguardo del lettore, invitato a vagare, a perdersi e a ritornare sui pattern e sulle figure.

Questa edizione carrolliana – caratterizza da colori vivaci e pervasa da alcuni dei più famosi motivi fantastici dal repertorio di Kusama – non contempla illustrazioni che seguano pedissequamente gli episodi della storia, bensì la accompagna, le fa eco, richiamandone alcuni elementi: Alice stessa compare solo qualche volta, e di conigli o lepri non v'è traccia. Attraverso Alice, la Kusama apre un varco verso il mondo di Alice e verso il suo, quel mondo psichedelico che anima da quasi cinquant'anni la sua fantasia, altrettanto psichedelica. A suggello di questa *liaison*, spicca la frase che chiude il volume, come una firma: “I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland”.



Fig. 3b | Pagine tratta da Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*. With artwork by Yayoi Kusama, London 2012.

Referenze Bibliografiche

Applin 2012

J. Applin, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room, Phalli's Field, Afterall*, London 2012.

Bishop 2005

C. Bishop, *Installation Art*, London, 2005

Delahunty, Schulz 2011

G. Delahunty and C. Benjamin Schulz (eds.), *Alice in Wonderland: through the visual arts, exhibition catalogue* (Tate Liverpool, 4 November 2011 - 25 January 2012);

Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 febbraio - 3 giugno 2012; Hamburger Kunsthalle, 20 June - 30 September 2012) London 2011.

Katz 2017

J. Katz, *Naked Politics. The Art of Eros 1955-1975*, in J.J. Kim, C. Reed (eds.), *Queer Difficulty in Art and Poetry: rethinking the sexed body in verse and visual culture*, London-New York, 2017.

Kusama 2011

Y. Kusama, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, trans. by Ralph McCarthy, London 2011.

Kusama 2012

Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland. With artwork by Yayoi Kusama, London 2012

DeVere Brody 2008

J. DeVere Brody, *Punctuation: Art, Politics, and Play*, Durham, 2008.

Scattina 2013

S. Scattina, Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, trad. di M. Graffi, Roma, Orecchio Acerbo, 2013, in *Arabeschi*, n. 2 luglio 2013.

Solomon [1997] 2015

D. Solomon, *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell*, 1997, New York 2015

Taylor 2012a

R. Taylor, "Kusama's relationship with Joseph Cornell", Tate, 22 May 2012

Taylor 2012b

R. Taylor, *Recent Works, 2009-2012*, in *Yayoi Kusama, exhibition catalogue*, (Reina Sofia, Madrid, 10 maggio - 12 settembre 2011; Centre Pompidou, Paris, 10 ottobre 2011 - 9 gennaio 2012; Tate Modern, London, 9 February - 5 June 2012; Whitney Museum of American Art, New York, 12 July - 30 September 2012, London 2012, 152-153.

Taylor 2012c

R. Taylor, *Accumulation Sculptures and Collages 1961-1965*, in *Yayoi Kusama, exhibition catalogue*, (Reina Sofia, Madrid, 10 May - 12 September 2011; Centre Pompidou, Paris, 10 October 2011 - 9 January 2012; Tate Modern, London, 9 February - 5 June 2012; Whitney Museum of American Art, New York, 12 July - 30 September 2012, London 2012, 53-54.

English abstract

The female Japanese artist Yayoi Kusama organised a happening in Central Park, New York dedicated to Alice in Wonderland in 1968. The event press release at that time underlined the profound influence of the Carrollian character of Alice in the artist's work and a sort of identification with her. This article examines the importance of many Carrollian conceptual elements and topics (mirror, non-sense, puns) in Kusama's body of works, including a Lacanian interpretation of her creativity highlighting briefly also the new interest of artists and illustrators in the Sixties and Seventies for Carroll's characters and Alice in Wonderland more specifically. The article ends with an overview of the Penguin edition of Alice in Wonderland with Kusama's artwork of 2012: this adds her to a long list of artists who have been inspired by the Carrollian characters and stories. The article explores the themes, motifs and stylistic features used by Kusama to accompany and complement the text.

To be or not to be, Alice

Compagnia della Fortezza, Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà

Simona Scattina

Il corpo del povero si spezzerebbe
Se non fosse legato dal filo del sogno.

Tonino Guerra

Una breve premessa

Alice nel Paese delle meraviglie è una di quelle favole che mantiene un fascino senza tempo e che si trasforma in una specie di allucinazione collettiva ogni qualvolta viene portata in scena. Escludendo da questo discorso i tanti spettacoli destinati a un pubblico di giovanissimi, diversi sono stati i registi che in anni recenti si sono voluti confrontare con le ragioni del *nonsense* carrolliano. Pensiamo ad *Alice Underground* di Bruni e Frongia o al *reading* teatrale di Odifreddi e Riondino, *Alice matematica*, entrambi del 2014. Alle incursioni nel mondo della danza con *Alice. La grammatica delle nuvole* (2014), lavoro firmato da Stefano Mazzotta (parole e drammaturgia di Fabio Chiriatti), e con *Alice in Wonderland* (2017) di Gianluca Schiavoni per il San Carlo di Napoli. Anche la lirica si è avvicinata a questo mondo *underground* con *Alice nel Paese delle meraviglie* (2010), opera scritta su commissione del Teatro Massimo di Palermo da un'idea e su libretto di Francesco Micheli. Il fascino anarchico di Alice supera dunque i generi e gli spazi canonici del teatro fino a oltrepassare anche la soglia del Carcere di Volterra, in cui prende corpo la straordinaria esperienza della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo.

Nel suo ultimo volume *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti* (Bulzoni 2018) Marco De Marinis dedica un capitolo al Teatro Carcere nel quale giunge a considerare Punzo come il più radicale assertore della qualità artistica del teatro in carcere, tanto da aver

dimostrato attraverso il suo lavoro il primato dell'estetico sul sociologico. A fronte di una serie di pubblicazioni specialisticamente orientate verso l'analisi e la testimonianza di esperienze di drammatizzazione dietro le sbarre (ricordiamo i *Quaderni di Teatro Carcere* a cura di Paolo Billi e Cristina Valenti e la rivista "Teatri delle diversità" diretta da Vito Minoia), manca ancora forse una attenta storicizzazione del fenomeno e restano alcuni pregiudizi sulla effettiva qualità di tali esperienze. Un'eccezione è data da Claudio Meldolesi, il primo a intervenire su questa materia e più diffusamente sul teatro sociale; le sue riflessioni hanno fatto sì che le diverse forme di teatro recluso uscissero dal ghetto di una pratica concepita più per i suoi risultati riabilitativi o terapeutici che per la sua peculiarità artistica.

Il Teatro Carcere è in realtà erede di quella rivoluzione teatrale che Eugenio Barba ha definito come il *big bang* del teatro del Novecento; da questo versante giungono oggi le innovazioni più originali mentre l'attore sociale si "fa alfiere di provocatorie proposte di nuove forme di arte e di nuove forme di bellezza, costringendoci a vederle anche là dove la pigrizia, il conformismo e la paura ci impediscono troppo spesso di riconoscerle: nel diverso, nell'altro da noi, nell'altrove" (De Marinis 2018, 303). Non è facile attraversare questa complessità sperimentando linguaggi di comunicazione razionali ed empatici, in un mondo così *underground*. Fare teatro in carcere significa assumere la massima complessità di un microcosmo, di un laboratorio eterno del dominio sui corpi e sulle relazioni, di esercizio di quel biopotere di cui Foucault ci ha insegnato a riconoscere le dinamiche proprio sul terreno concreto dell'orrore del carcere.

Punzo trent'anni fa ha varcato il portone della Fortezza di Volterra per esplorare con il teatro gli uomini che vi erano reclusi, per cercare forse i limiti di quella istituzione carceraria e violarli in molti straordinari modi. Nascono spettacoli come *La gatta Cenerentola* (1989), *Marat-Sade* (1993), *l'Orlando Furioso* (1998), *Macbeth* (2000), *Amleto* (2001), *I Pescecani ovvero quello che resta di Bertolt Brecht* (2003), *P.P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* (2004), *Pinocchio. Lo spettacolo della Ragione* (2007), e altri testi di culto come *Santo Genet* (2014) e *Beatitudo* (2018). Con il suo instancabile lavoro Punzo ha creato quelli che lui stesso definisce "buchi nella realtà" (Cortez 2014), ridando al teatro il potere di trasformare gli

spazi e le persone, proprio là dove non era previsto. Ha lavorato sul filo dell'impossibile e dell'utopia, coniando slogan eloquenti come quello del carcere come metafora del mondo esterno e quello della galera ideale (da intendersi anche nell'accezione di nave antica). Guardando alle potenzialità degli esseri umani, il carcere diviene per lui il luogo in cui creare un'esperienza il più possibile distruttiva, "distruggere per modificare era il mio obiettivo principale" (Punzo 2013, 274-275), al fine di poter fare un teatro partendo da zero, senza pregiudizi e certezze.

La Compagnia si è caratterizzata fin dalla sua nascita per un mixaggio continuo di realtà ed elementi magici, un labirinto in cui la verità e la falsità si scambiano e si confondono e in cui il teatro diviene uno stato mentale, un moto dell'animo, capace di proiettarci dentro il corpo di un linguaggio dove le parole assumono nuove forme. La ricerca artistica di Punzo consiste principalmente nell'esplorare quelli che sono ritenuti i grandi temi umani attraverso un'indagine filosofico-letteraria che si nutre di volta in volta di un'ampia bibliografia e iconografia (testi teatrali, narrativi, poetici e saggistici, musica, pittura, scultura). Lo studio sui materiali procede a livello laboratoriale attraverso scarti, deviazioni, associazioni e scomposizioni di parole, suoni e immagini al fine di generare una drammaturgia originale, che si nutre, in maniera circolare e crescente, come detto, anche della scrittura musicale e visiva. Gli attori-detenuti del carcere di Volterra – coinvolti in ogni aspetto del processo creativo affinché l'opera sia sempre frutto di una ricerca profondamente condivisa – portano in scena storie e personaggi che invertono i tempi, rifondano l'ambiente e tentano di immaginare nuovi sorprendenti confini.

Attraverso le sbarre e quel che Alice vi trovò

L'idea di lavorare su Alice nasce nella mente di Punzo dopo aver visto un *Amleto* non particolarmente bello in Norvegia. Al suo ritorno in Italia si confronta con un gruppo di giovani e anziani per la realizzazione di *Amleto - La tragedia della realtà*. Ha così inizio un viaggio che dal testo shakespeariano, i cui personaggi paiono imprigionati in un destino che non lascia loro vie di fuga, giungerà con un effetto straniante, che forse sarebbe stato congeniale a Carroll, ad Alice e a quel Paese delle meraviglie che ben si presta alle oniriche e surreali atmosfere descritte anche nell'*Amleto*.

Questo contributo costituisce un'ipotesi di lettura sia dello studio del 2009 dal titolo *Alice nel Paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà*, sia dello spettacolo che dallo studio si è generato, ovvero *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà* (2010).

A contraddistinguere lo studio del 2009 è un'idea insistita di trasformazione, la possibilità di sottrarsi a un ruolo ben codificato e forse di poterlo fare per sempre. Un passo oltre la soglia e si è in un altro mondo: "Siamo nell'antro della creazione/ Nel suo inferno/ nel suo purgatorio/ Dove si è tutto e niente/ Tutto è potenziale essere/ ma non è/ e quindi non è/ dice senza dire niente/ È, ma è fuori dal tempo" (brano tratto dallo spettacolo)". Un varco spazio-temporale che fa precipitare in un vortice, in un'ideale tana del Bianconiglio. Così gli spettatori, condotti nel cortile della Fortezza Medicea - dove gli attori a torso nudo dipingono, su ampi fogli bianchi, frasi nere - sono invitati a prender parte a qualcosa che a breve accadrà davanti ai loro occhi. Le frasi scritte sono passi della tragedia shakespeariana *Amleto* mentre nell'aria risuonano le note del *Dies Irae* di Giuseppe Verdi e una sonata di Beethoven. La porticina che si affaccia sul cortile del Carcere di Volterra apre su un altrove di stanze, pavimenti, pareti, soffitti su cui sono affissi altri fogli bianchi sempre con grandi scritte nere, un labirinto di parole che veste anche gli abiti di carta di alcuni attori e che sin da subito rende gli spettatori prigionieri, consapevoli di un mondo nuovo che fa proprie le parole di Shakespeare piegandole a coordinate spaziali iperboliche come quelle del Paese delle meraviglie di Carroll. Improvvisamente un Bianconiglio su tacchi altissimi e vestito con pantaloni neri attillati grida "Venite, venite. È tardi, è tardi" e bussando su una porta rossa con sopra la scritta "Amleto" apre quel libro che sarà attraversato dagli spettatori che, accolti da una giovane Alice vestita d'azzurro (unica donna, costumista della compagnia), potranno girare liberamente dentro questo Paese delle meraviglie senza un percorso, ciascuno a scoprire incontri che non si ripeteranno, ciascuno insieme spettatore e regista della propria unica, originale visione. Alice rincorre il Bianconiglio e gli spettatori la seguono all'interno del sogno della Compagnia della Fortezza, che si fa sempre più affollato di immagini, parole, creature che sovrastano il pubblico che si ritrova - o troppo grande o troppo piccolo - nelle piccole stanze del carcere. "Come potete vedere il luogo/ Non è quello ideale/ Basta vedere questo luogo/ E pensare ai suoi ospiti/ Per capire che una trama/ Non poteva avere / Uno svolgimento

usuale”, declama un attore. Uomini bianchi in volto si muovono lentamente, attaccati alle pareti, come oggettivazioni dello spirito di trasformazione che percorre tutto lo spettacolo. Strisciano, tendendo la mano alla ricerca di una fuga da quelle pagine di cui sono parte [Fig. 1].



1 | *Alice nel Paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà.* Foto di Lucia Baldini

Punzo per questo studio su Alice immagina un luogo in cui ciascuno dei personaggi si sottrae al proprio ruolo definito. Un luogo in cui i protagonisti, spiriti liberi e pensanti, attraversano libri di altri autori, allontanandoli da tutto quello che li teneva prigionieri in ruoli immutabili. Un luogo che sembra essere, o che potrebbe essere, il teatro. “Voglio incarnare il senso di impotenza che vivono quelli che vivono per un’idea diversa, che coltivano l’amore per un’altra possibilità, non prevista, strada impervia, piena di fascino e pericoli, necessaria, inevitabile, fatale”, recita uno degli attori, e prosegue:

E posso farlo solo nel mio striminzito teatrino/ Nel mio deserto dell’anima/

Specchio della volontà di altri/ Luogo di battaglia che non vuole più combattere/ Che si difende dalla sua funzione che lo rende innocuo/ Genet muore quando diventa scrittore/ Il mio teatro che non esiste è il più straordinario che esiste al mondo/ Hamlet o Alice? Hamlice! Per metà Alice/ e per metà Amleto/ Metà Amleto e metà Alice/ Né Amleto né Alice/ Lui emerge da queste figure/ che gli sono appiccicate addosso/ Lui è il principio/ vitale/ Il teatro è una galera/ Sono chiusi in gabbia come cani/ Sono detenuti attori/ Da cui liberiamo i personaggi/ Poveri Re Claudio, Orazio, Polonio, Amleto!/ Sei obbligato/ come Prospero/ A fare e rifare/ La tempesta?/ Poverino... Poverino (brano tratto dallo spettacolo).

Ecco così che le parole di Shakespeare si intrecciano a quelle di Müller, Lagarce, Marinetti, Ruccello, Genet, Laforgue, Čechov, Moscato e a quelle scritte dallo stesso Punzo, in un collage che moltiplica gli effetti di risonanza fra corpi e parole:

Io voglio vedere quello che non si vede/ Quello che non si fa/ Quello che fa paura/ Che crea confusione/ nei cuoricini/ dei miei piccoli amici/ [...] Come potete vedere il luogo/ Non è quello ideale/ Basta vedere questo luogo/ E pensare ai suoi ospiti/ Per capire che una trama/ Non poteva avere/ Uno svolgimento usuale/ Povera Alice pubblico/ Povero pubblico Alice/ Poverino (brano tratto dallo spettacolo).

Altri autori prima di Punzo hanno minato l'involucro dell'*Amleto* facendo emergere le domande che in esso Shakespeare aveva posto. Basti pensare ai già citati Laforgue (ampiamente utilizzato anche da Carmelo Bene nelle sue ri-composizioni amletiche), Müller e tutti gli altri che hanno in qualche modo vissuto e non rappresentato il dramma di Amleto. Il testo shakespeariano come punto di partenza "funge letteralmente da tappezzeria" (Quadri 2009) allo scopo di denunciare l'immobilità, nei secoli, della contestazione al potere, ma è un testo ormai privo di possibilità evolutive ed ecco che Punzo e i suoi attori si muovono con assoluta libertà - i testi tra di loro non hanno nessun andamento narrativo - guardando e smontando parte della letteratura novecentesca che si presta come materia grezza a formare un affresco corale, generando quella che Franco Quadri ha definito una vera "enciclopedia" fatta di scritti che ci aiutano a comprendere meglio anche il sottotitolo, inevitabilmente politico: *Saggio sulla fine di una civiltà*. Lo spettatore è così chiamato ad essere parte attiva di questa azione drammaturgica.

Per Punzo il coinvolgimento degli spettatori acquista un significato inedito e potente nella misura in cui è funzionale al tentativo, come accade qui, di far "incontrare nell'arte mondi drammaticamente separati dalla vita, come quello di 'noi' liberi e quello dei 'reclusi'" (De Marinis 2018, 22). Alice corre divertita in mezzo alla folla degli spettatori, incarnando la possibilità di fuggire dall'ossessione di Amleto. Davanti ad una tavola imbandita per il tè, su cui spiccano porcellane bianche ornate di scritte nere e grandi tazze di polistirolo, si muove il Cappellaio Matto. Qui, tra chicchere, piattini e tazze contaminati dei vortici delle parole di Amleto, la storia di Alice che sprofonda nella tana del coniglio viene narrata in napoletano; mentre una Ofelia dalla pelle scura, *en travesti* su alti tacchi rossi, si trucca davanti alla specchiera. I personaggi evadono, tentano nuove direzioni, provocano visioni di una forza straordinaria, sorretti da costumi che moltiplicano la meraviglia e lo stupore. Punzo smonta lo stereotipo del detenuto

palestrato, virile, lavorando sulla fragilità dei suoi attori-detenuti. Nel mondo della detenzione, ontologicamente maschile, fa irruzione un segno *transgender*. Emanuela Dall'Aglio, costumista della Compagnia, a partire dagli spunti visivi del regista (immagini, quadri, film), coinvolge nel suo percorso creativo persone che vivono una privazione della libertà personale, in un certo senso una privazione di libera azione del corpo. La chiave risolutiva diventa allora il gioco attraverso tentativi continui di travestimento, l'uso di costumi che aiutano gli attori a trasformarsi e a lavorare. E così a sentirsi anche più liberi di essere. C'è la Dama di bianco vestita e truccata, con ombrellino, strascico e vaporosa parrucca [Fig. 2], ci sono Claudio, Polonio, ma c'è anche Amleto-Punzo bianco in volto, come la sua gorgiera, che vestito di nero, anch'egli su tacchi altissimi, recita davanti ad una gabbia dove sono rinchiusi dei pappagalli gialli e verdi. Tutti si vestono e si truccano a vista. Terminata la loro *performance* escono dalle stanzette per riversarsi nel corridoio principale dove vengono inghiottiti da altri testi e da altre situazioni. I personaggi mettono in discussione loro stessi e lo spettatore che vive un'analogica trasformazione, liberandosi dalla prigione che delle volte può costruire intorno a sé.



2 | Alice nel Paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà. Foto di Stefano Vaja.

Le vostre storielle andate a leggerle a casa vostra/ Noi qui non facciamo letteratura/ Non siamo letteratura/ La letteratura è un'aberrazione/ una distorsione umana/ che vuole dar senso al vuoto/ che sentiamo oltre le nostre (vostre) misere esistenze.../ Non siamo una possibilità di fuga/ lo sarei il caso umano/ lo vado bene per fare il delinquente negli sceneggiati/ Posso fare un poliziotto dei falchi/ lo posso servire per realizzare un film come Gomorra/ Posso servire per realizzare un'opera da tre soldi/ Posso essere un esempio genettiano/ A me il posto me l'avete già assegnato/ Questa è la vostra identità pensata per me/ Tenetevela (brano tratto dallo spettacolo).

Il carcere, come il Castello di Elsinore, è metafora di separazione e distanza così come della prigionia psicologica di Amleto. In questo studio l'*Amleto* shakespeariano è il luogo, la scena, una fortezza inespugnabile da cui però i personaggi, come detto, si liberano cercando la loro personale ispirazione in altre opere e soprattutto nel mondo anarchico di Alice: così il Castello si trasforma nella tana del Bianconiglio che risucchia tutti, attori e spettatori, verso un mondo all'incontrario [Fig. 3].



3 | *Alice nel Paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà*. Foto di Stefano Vaja.

Il testo di Carroll rimane sotto traccia, quasi scompare. Frammenti sparsi nei monologhi farneticanti di Amleto e giusto il racconto dell'inizio del primo capitolo, *Nella Tana del Coniglio*, in uno strettissimo napoletano a tratti incomprensibile, che tuttavia ci restituisce l'unica legge che, per Civati, regge il mondo di Alice: quella della metamorfosi, che trasforma le persone e le cose, dissolvendole nella fantastica pantomima delle possibilità. Alice giunge in soccorso di Amleto, libera i personaggi, i testi, le persone dai loro ruoli, ma forse li inchioda, per aprire la ferita della necessità della liberazione.

Alice e Amleto, oltre lo specchio

Nel 2010 Punzo ritorna su questo studio ricavando *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà* (premio Ubu alla regia), summa del percorso di lavoro dell'anno precedente e frutto di una co-produzione con il Teatro Metastasio di Prato. Lo spettacolo, realizzato nuovamente presso il Carcere di Volterra e in diversi teatri, può, per praticità, essere diviso in tre atti e un prologo dove ogni atto coincide con uno stadio del processo di liberazione espressiva dei personaggi in scena. A inizio spettacolo, durante il prologo, il pubblico si ritrova davanti a un portone-copertina del libro che mostra il sigillo di Amleto, mentre dall'interno provengono degli strani suoni. Si diffondono anche le note dell'*Adagio* di Albinoni e una litania. Quando le porte si aprono il pubblico viene invitato a percorrere un corridoio bianco, scortato dal Cappellaio Matto e dal Bianconiglio che invitano al silenzio, per entrare nel labirinto della Fortezza o in sala attraverso due corridoi separati nel caso di allestimenti in teatro con scena frontale. Qui faremo riferimento allo spettacolo andato in scena presso il Teatro Fabbricone di Prato, ma ricordiamo che lo spettacolo è stato messo in scena nel 2011 presso il Teatro Olimpico di Vicenza e presso l'Hangar Bicocca di Milano.

Se in carcere Punzo e i suoi attori possono lavorare sul carattere di simultaneità delle azioni sceniche, per cui il pubblico può vagare tra le celle e scegliere la sua personale visione, decidendo quale pista del racconto seguire, il Teatro Fabbricone ha imposto agli spettatori una visione frontale, parzialmente mitigata dagli attori che si muovono tra il pubblico rompendo la famosa quarta parete. Sempre la visione frontale ha condizionato la scansione temporale dello spettacolo presentando in maniera progressiva le singole performance che procedono per quadri

visivi con i cammei degli attori e dei bellissimi *tableaux vivants* in cui la messinscena ha sempre qualcosa di infantile e richiama il clima fiabesco di Alice.



4 | *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà.*

Punzo-Amleto è l'officiante di questo rito che, tenendo un libro in mano, pronuncia ad alta voce: "Questo è il teatro della corte, ci vuole coraggio ad entrare qui dentro". In mezzo al pubblico si fa strada il Bianconiglio con indosso tacchi a spillo e due enormi orecchie sul capo, mentre sul palcoscenico, dietro un candido *nylon* come foglio non scritto, è schierata tutta la corte, una parte vestita di bianco (la Regina, i cortigiani, la Dama bianca) e una parte vestita di nero (Polonio, Orazio). Il telo si alza e Amleto si dirige verso quella 'fotografia' di personaggi, pronti a mettersi in moto. La prima parte dello spettacolo è interamente dedicata al sogno di Amleto: i ricordi del passato, i

sogni veri e quelli ad occhi aperti si affastellano e finalmente Amleto è libero di gestire il proprio 'io'. Compagno così dinnanzi a lui i personaggi veri e fittizi della sua vita [Fig. 4]. Mentre un Cappellaio Matto-Shakespeare verga parole in aria i personaggi prendono vita e si muovono all'interno della scena. Ci sono Claudio, Gertrude, Rosencrantz e Guildenstern, Polonio, Orazio, Ofelia e le guardie della torre che si muovono come fossero soldatini di piombo. Alice, vestita di bianco e celeste, presenza costante per tutto lo spettacolo, inizialmente rimane sullo sfondo, appoggiata a un enorme orologio in polistirolo, come a voler osservare, incuriosita, questi strani personaggi che le sfilano dinnanzi [Fig. 5]. Gli attori si muovono su una gigantesca scacchiera bicolore (bianco e nero) con tre pedine (il cavallo, la regina e l'alfiere) e due cigni, mentre sul fondale campeggiano i frammenti del testo shakespeariano e un teatrino di color rosso dove poi si esibiranno alcuni personaggi. La scena è tutto un crollare di monoliti in polistirolo, di uomini che cantano dolcissime melodie come fossero dei soprani, con incursioni nel mondo di *Alice nel Paese delle meraviglie* e i personaggi che attraversano la scena

inseguendo un Bianconiglio che si trascina un sacco nero. Lo spettatore è stimolato sia dalla percezione visiva che da quella uditiva (le musiche dal vivo sono eseguite da Andrea Salvadori). Punzo-Amleto recita: “La fantasia mia travolge la ragione. Questo è un teatro della corte, in questi sospiri c’è qualcosa”, ma quando aggiunge “la Danimarca è una prigione!” ha nominato ed evocato sia il teatro sia il carcere e a partire da questo binomio si mette in moto l’azione. Punzo-Amleto, tenuto per mano da Rosencrantz e Guildenstern, si distende con il capo a testa in giù sulla pedana centrale (di grotowskiana memoria, ma la posizione rievoca alla mente anche la *Crocifissione di San Pietro* di Caravaggio), mentre il dramma procede a frammenti: il colloquio con le guardie, il dialogo tra Amleto e Claudio e tra Amleto e Yorick, fino a culminare nell’apparizione dello spettro che, proiettata sul fondale scuro di fronte a una chiave illuminata, recita: “se mai amasti il tuo caro padre, vendica il suo turpe e mostruoso assassino”. Punzo allora veste i panni della Regina Cattiva e ricorda l’assassino Weidmann; Genet, che come un cortocircuito tornerà spesso in questo spettacolo, come nell’intera produzione di Punzo, è il testimone dell’umanità della cosiddetta disumanità, di quei muri alzati contro le diversità col risultato di produrre chiusure e tragedie.



5 | *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà.*

A mettere in moto la seconda parte dello spettacolo è l'impossibilità da parte del protagonista di vendicarsi che attiva negli altri personaggi, fuoriusciti dal teatrino di corte, una follia quasi carnevalesca. Questi si esibiscono recitando chi un poemetto *nonsense* di Carroll, l'unico frammento di testo citato, pubblicato in *Attraverso lo specchio e quel che Alice trovò* - è raccontata per esteso da Tweedledee la storia de *Il tricheco e il Carpentiere* -, oppure interpretando in lingua napoletana *Ferdinando* di Annibale Ruccello o un brano di Enzo Moscato con la Regina Rossa che propone al pubblico *Little Peach. Memorie di una spogliarellista*, confessando di essere Ermelinda Farinucci, Little Peach e "mi raccomando Little Peach con la P di Palermo e non con la B che in americano vuol dire ben altra cosa, è una parolaccia, fate attenzione.../ [...] Pensate/ Essere Linda più che Ermelinda [...]/ È sempre stato il mio dilemma/ Tale e quale al dilemma di Amleto/ Dio come lo capisco/ Poverino...". Storie di inarrestabile degrado, di sogni infranti che per l'appunto si concludono con la presenza in scena del cantante Maurizio Rippa che intona la struggente ballata di Marianne Faithfull, *Who will take my dreams away*, che recita "I can't give you all my dreams. Nor the life I live". Riemerge

anche Shakespeare: “troverò la verità foss’anche nascosta al centro della terra” dichiara Punzo-Amleto confessando così la sua malattia mentale e il suo tormento a Ofelia, nera Drag Queen seduta davanti ad una specchiera. Ma le parole non sono più sufficienti ad esprimere il tormento di un uomo che sta per soccombere sotto il peso delle sue stesse frasi, e allora, per antitesi, la scena non può che divenire in un caleidoscopio carnevale con Punzo-Amleto che pronuncia una frase che è anche il *leitmotiv* dello spettacolo: “It’s so nice to have you here, with me!”. Risuonano nell’aria la parola “Cricket!” o l’espressione “Tagliatele la testa!”, il Paese delle meraviglie sta per esplodere e Alice giungerà per liberare Amleto dai suoi incubi.

Si arriva così alla terza e ultima parte dello spettacolo in cui la Dama bianca con una grande parrucca e un ombrellino, mentre sul suo corpo viene proiettato un video che mostra brani dell’*Amleto* scritti al contrario, affronta un monologo rivolto al pubblico tratto da *Hamletmachine* di Müller:

Io non sono Amleto/ non recito più alcuna parte/ le mie parole non dicono
più niente/ i miei pensieri succhiano il sangue alle immagini/ il mio dramma
non ha luogo/ Dietro di me verrà approntato l’ornamento/ Da gente cui il
dramma non interessa/ per gente cui non ha più niente da dire/ Neanche a
me interessa più/ Non sto più al gioco/ L’ornamento è una statua/
Rappresenta/ ingrandito cento volte/ un uomo che ha fatto la storia/
Pietrificazione di una speranza/ Il nome lo si può cambiare a piacere/ La
speranza non si è realizzata (brano tratto dallo spettacolo).

La Dama abbandona la scena, le allucinazioni s’interrompono e parte una musica da *carillon* che introduce una nuova *performance* di Punzo-Amleto che si siede nel teatrino rosso. Amleto non sta più al gioco e Alice arriva in suo soccorso portando con sé uno specchio e nuovi vestiti. Punzo si ricompone struccandosi della maschera della follia, ricoprendo la faccia di bianco e indossando un’ampia gonna. “Amleto, malato di voglia di giustizia, ritorna bambino, seduto a terra con le gambe divaricate quasi fosse una marionetta, e si imbelletta in attesa di crescere” (Buttiglieri 2010). Alice divertita lo osserva da vicino mentre un grande coniglio di polistirolo viene posto sul palcoscenico. La trasformazione è completa: Amleto è Alice o meglio, è Hamlice [Fig. 6].



6 | *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà.*

Bene, bene, bene/ Dopo un capitombolo come questo/ una caduta per le scale mi sembrerà proprio uno scherzo/ A casa troveranno che sono proprio coraggiosa/ Anzi, sono sicura che non avrei paura/ Nemmeno se dovessi cadere dal tetto di casa/ Chissà quanti chilometri di caduta ho fatto fino ad ora/ Ormai dovrei essere vicino al centro della terra.../ Vediamo/ Dovrebbero essere più di seimila chilometri di profondità/ Sì! Deve essere proprio la distanza giusta/ Però io vorrei conoscere il grado/ di latitudine e di longitudine che ho raggiunto/ Chissà se attraverserò tutta la terra.../ Sarebbe divertente ritrovarsi tra la gente che cammina a testa in giù/ Mi pare proprio che si chiamino gli/... an...tipatici, sì!/ Gli an... tipatici (brano tratto dallo spettacolo).

Amleto è finalmente libero di gestire il suo 'io', così fa comparire davanti a sé tutti i personaggi veri e fittizi della sua vita. Uno degli attori nei panni di una Drag Queen, intonando con un forte accento napoletano la canzone di Sergio Cammarriere *L'amore non si spiega*, a un certo punto recita citando *Notre Dame des Fleurs* di Jean Genet:

Non gridate all'inverosimiglianza/ Ciò che seguirà è falso/ e non siete tenuti a prenderlo per oro colato/ La verità non m'interessa/ Ma bisogna mentire per essere veritieri/ Anzi, andare anche oltre/ Di che verità parlo/ Se è vero che sono un condannato/ intento a recitare e a recitarsi/ scene della propria vita interiore/ non esigerete nient'altro che una recita/ Sulla mia propria pelle/ dentro di me/ voglio vivere il termine della scissione/ Per quelli che vivono un'idea diversa/ che coltivano l'amore per un'altra possibilità non prevista/ Il mio teatro/ che non esiste/ è il più straordinario che esiste al mondo/ sono i personaggi che incarnano lo spirito/ Siate dei personaggi fantastici/ pieni di fascino e pericolo/ Per poi risvegliarvi in un luogo buio e freddo/ e sentire che ad ogni risveglio un anno è passato/ Bisogna a ogni costo che ritorni a me/ che mi confidi in un modo più diretto/ Questo spettacolo che ho voluto fare/ con gli elementi trasposti/ sublimati/ della mia vita di condannato/ Temo che non dica niente delle mie ossessioni/ Sebbene cerchi di costringermi a uno stile spoglio/ scarno fino all'osso/ vorrei inviarvi/ dal fuoco della mia prigione/ uno spettacolo traboccante di fiori/ di gonne vaporose/ di nastri azzurri.../ Credetemi/ non c'è passatempo migliore... Wow! (brano tratto dallo spettacolo).

Punzo e i suoi attori fanno i conti con la sofferenza che ricavano dalle parole Genet. Cercano di colmare con la loro corporeità, con i loro vissuti, il vuoto di una contemporaneità che ha perso ogni grammatica sentimentale, nel tentativo di ricreare l'ossatura di quella grammatica antica. Il personaggio di Divine Culafroy di *Notre Dame de Fleurs* è solo un pretesto per parlare di loro, di tutti noi. A poco a poco rientrano gli altri attori mentre Punzo, Nera Signora dei Fiori, in abito talare nero e con un ampio copricapo di piume di struzzo, chiede ossessivamente: "Qual è l'idea? Qual è l'idea? Qual è l'idea? Tutte le parole in rivolta, tutte le parole fuori da questo libro istituzione. Fuori, fuori, fuori, addio, IO sono una colpa verso la natura, NOI siamo una colpa verso la natura". Siamo alla scena finale e mentre gli attori distribuiscono lettere di polistirolo tra il pubblico Punzo continua con frasi ad alta densità visionaria: "girano, girano, girano, girano le lettere nel teatro della corte, fuori, tutte le parole in rivolta, tutte le parole che perdono il loro luogo, girano, girano, volano, volano volano le parole nel libro leggere, leggere, leggere... la rivolta tocca tutti, tutti partecipano...", provocando un'apoteosi di lettere dell'alfabeto lanciate in aria da tutti e caricando il pubblico della responsabilità di trovare una lingua capace di un senso altro e autentico: "cancella questo

mondo, volano, volano, in questo libro, istituzioni, prigionie, addio, addio, non essere, addio, a Dio-Non-Essere, non essere, non essere, addio". A ribellarsi stavolta non sono solo i personaggi della tragedia shakespeariana, ma anche le lettere stesse, che reclamano nuove combinazioni, nuovi contesti e nuovi valori. Lo spettatore, ancora una volta, è chiamato a partecipare a un sogno collettivo, a far parte della ritualità di un teatro che si pone al servizio della collettività e che tende ad una condivisione culturale. La posta in gioco è alta: è un chiamare l'attore e tutti noi alla ribellione come già fecero, tra gli altri, Artaud (ricordiamo anche un'Alice tutta artaudiana, *Alice in manicomio. Lettere e traduzioni da Rodez*), Grotowski e Camus nel secolo scorso.

Con questo spettacolo, come per lo studio del 2009, Punzo scava coraggiosamente nell'abissale profondità del corpus shakespeariano e carrolliano in cerca di vuoti, sottotesti, non detti, personaggi mancati, ombre. Il confronto con gli originali è libero e spregiudicato ma allo stesso tempo serio e rigoroso. Come ha dichiarato lo stesso regista sia Amleto sia Alice raccontano due modi, seppur diversi, di negarsi alla vita, di fuggire dalle responsabilità, ma soprattutto due modi di trasformarsi per fuggire da un ruolo prestabilito "Amleto non basta più, bisogna avere la possibilità di modificarsi. Gli attori leggono Shakespeare e trovano altre parole, come Alice vanno oltre lo specchio" (Danese 2010). Ed ecco che allora va in scena l'inconscio di Amleto e la sua trasformazione che coincide con la sua liberazione. Questo procedimento passa attraverso l'anarchia di Carroll ben sottolineata da Masolino d'Amico; *Alice nel Paese delle meraviglie* è il punto di massima distanza dagli intrighi di potere di un palazzo, la possibilità di un viaggio iniziatico, della scoperta, del non-senso rispetto al senso. Lo spirito è di attraversare anche Alice, in un gioco infinito per cui si può attraversare tutto (in mezzo ci sono anche gli altri autori evocati, e anche quelli sono tutti attraversamenti, possibilità temporanee di vedere, di provare, di indicare un viaggio per rimettere in discussione tutto, ripartire da zero), è questa l'invito. Ma per rendere tutto ciò comprensibile Punzo ha fatto delle scelte, da Amleto verso Alice, con questo movimento interno che tende ad attraversare Alice ma anche a abbandonarla, non sostituendo di fatto la tragedia con la favola. Con questo procedimento Punzo ha proiettato la differenza in una bellezza struggente, nella costruzione di un altrove che renda infuocata la necessità di metamorfosi.

Riferimenti bibliografici

Attisani 2013

A. Attisani, *Porte sfondate, pietre scartate e pietre angolari. Teatro e processi educativi*, in *Teatro Akropolis. Testimonianza ricerca azioni*, vol. IV, a cura di C. Tafuri, D. Beronio, Genova 2013.

Buttiglieri 2010

S. Buttiglieri, *Amleto nel Paese delle meraviglie*, "Giudizio Universale", 15 dicembre 2010.

Ciari 2011

L. Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*, San Miniato (Pi) 2011.

Cortez 2014

P. Cortez, *Intervista ad Armando Punzo: la Compagnia della Fortezza*, in *Il pensiero laterale artistico.blogspot.com*, 11 ottobre 2014.

Capitta 2010

G. Capitta, *Amleto e Alice si incontrano fuori dalle mura del carcere*, "Il Manifesto", 31 luglio 2010.

Danese 2010

T. Danese, *Ergastolani della ribalta*, "Stilos", settembre 2010.

Meldolesi 2013

C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma 2013.

Meldolesi 2012

C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, "Teatro e Storia", 33, 2012.

Foucault 2004

M. Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-79*, Paris 2004.

Mancini 2008

A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano (Pi) 2008.

De Marinis 1982

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982.

De Marinis 2018

M. De Marinis, *Ripensare il Novecento. Paesaggi e spaesamenti*, Roma 2018.

Frattali 2014

A. Frattali, *Nella Fortezza Alice incontra Amleto: Hamlice di Armando Punzo*, "Comunicazioni Sociali", 1, 2014.

Mello 2009

L. Mello, *Alice nel Paese delle meraviglie secondo Armando Punzo*, "VeneziaMusica e dintorni", ottobre 2009.

Minoia 2009

V. Minoia, G. Pozzi (a cura di), *Recito, dunque sogno. Teatro e carcere 2009*, Urbino 2009.

Ottolenghi 2010

V. Ottolenghi, *Punzo tra "Alice" e "Amleto"*, "Gazzetta di Parma", 1 agosto 2010.

Punzo 2018

A. Punzo, *In dialogo sulla Compagnia della Fortezza*, Milano 2018.

Quadri 2009

F. Quadri, *Alice fra le meraviglie del carcere*, "La Repubblica", 27 luglio 2009.

Quadri 2010

F. Quadri, *Ecco Amleto e Alice nel cuore della Fortezza*, "La Repubblica", 31 luglio 2010.

Ronzani 2009

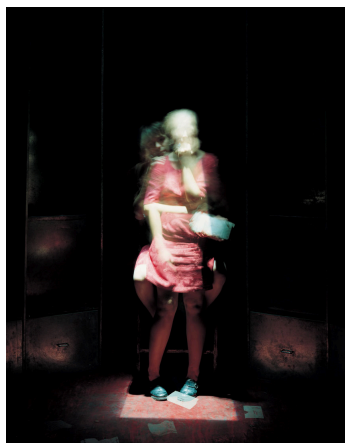
V. Ronzani, *Amleto incontra Alice nel regno dell'anarchia*, "Corriere Fiorentino", luglio 2009.

English abstract

Alice in Wonderland is a story that has nurtured the imagination of many theatre directors who in recent years have wanted to measure themselves against the 'nonsense' created by Carroll. Alice, a curious girl who oversteps barriers and prejudices, in 2009 crosses the threshold of the Medicean Fortress of Volterra to enter the prison. Born as a study entitled *Alice nel Paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà*, that would then give life to the play *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà* (2010). The creator of both projects was Armando Punzo, who for thirty years has explored through theatre the limits of prison as an institution in order to disrupt them in many extraordinary ways. This essay is a reading of both productions of the Compagnia della Fortezza (the company of detainees/actors in Volterra prison), in which Punzo goes beyond the pages of the texts to show us that we can go deeper - into Shakespeare's *Hamlet*, for example (but not only). Alice, provides the Leitmotiv of the performance as Hamlet and Alice express in two ways, however different, how to reject life and retreat from responsibilities, but above all to transform themselves in order to escape from a pre-established role.

Alice attraverso lo specchio di Fanny & Alexander

Chiara Lagani



1 | Una scena dallo spettacolo *Ponti in core*, di e con Fanny & Alexander (fotografia di Enrico Fedrigoli).

Sono stata invitata a parlare, in questo numero monografico dedicato ad Alice, di uno spettacolo che Fanny & Alexander, la mia compagnia teatrale, creò ben quindici anni fa. Lo spettacolo si chiamava *Alice vietato > 18 anni* (2003). Prima di tutto, però, vale la pena che io spenda due parole sulla ricorrenza di quello che potrei definire il “mito” di Alice in molti altri tra i nostri spettacoli, anche ove non sia immediatamente evidente, e del suo procedere parallelo e contiguo al più ampio mito (o tema) dell’infanzia nelle sue varie manifestazioni tematiche.

In *Ponti in core* – un nostro lavoro del 1996 ambientato in un rosso teatrino anatomico

irrorato come un muscolo cardiaco – veniva elaborata l’ossessione della forma-cuore attraverso la misteriosa autoesposizione di due corpi, bambini, o più precisamente adolescenti, che ritualizzavano il proprio esporsi a pubblica vista (sotto metafora della pubblica notomia) in una serie quasi liturgica di gesti e sequenze performative. Nello spettacolo venivano evocati alcuni dei personaggi più noti della letteratura infantile, dalla fatina di Pinocchio alla crudele Regina di cuori di Alice, appunto. Così descriveva lo spettacolo Renato Palazzi su “Il Sole 24 ORE”:

Il clima di notevole invenzione dello spettacolo inizia dall’ingegnosa costruzione dello spazio, arena ovale o teatrino anatomico in cui gli

spettatori si siedono su alti scranni tutt'attorno, con una strana sensazione di rito non condiviso, mentre in mezzo, in una sorta di bacheca-sepolcro, i due interpreti danno vita a piccole e morbide liturgie tra ironiche e funeree, scandite da un testo per lo più registrato che attinge a Lewis Carroll, a Marina Cvetaeva, a Collodi, a fiabe e leggende dell'immaginario popolare.

Anche qui, come nel precedente lavoro, al centro dell'azione sono due inquietanti bambini, anche qui c'è una specie di casa-sacrario dove è esibita ai visitatori la vicenda di Dorotea e Cipresso: vicenda di cuori estratti dal petto, di ampole di sangue, di improbabili prodigi intelligentemente evocati per segni allusivi, una macabra tazzina da bambola piena di sinistro tè azzurro, uno specchietto e una spazzola da morticina, e i guantini di pizzo nero, le coltivazioni di fiorellini cimiteriali, fino al folgorante finale in cui grilli dipinti d'oro escono da una scatola e camminano sui cadaverini addormentati dei protagonisti (Palazzi 1996).

Sulla turchinità della fata, uno spettacolo del 1999, prendeva invece le mosse dalla tremenda favola del ghiro raccontata in *Alice nel Paese delle meraviglie*: tre sorelline precipitano in un pozzo di melassa e sono condannate a vivere di melassa e a morire di melassa, in nome di un magico segreto oscuro, ribattezzato nello spettacolo "turchinità".

C'erano una volta tre sorelline (...) che si chiamavano Else, Lacie e Tillie; abitavano in fondo a un pozzo... – E che mangiavano? disse Alice, che mostrava sempre un grande interesse per quanto riguardava cibi e bevande. – Si nutrivano di melassa, disse il Ghiro dopo avere riflettuto un minuto o due. – Ma è impossibile, sai, osservò gentilmente Alice – gli avrebbe fatto male. – Infatti, disse il Ghiro, stavano malissimo (Carroll [1865/1871] 1978).

Requiem, e così arriviamo al 2001, annodava il mito di Alice a quello di Amore e Psiche, incrociando le identità delle due eroine a partire dal sogno incubo della protagonista, precipitata in una tana di Bianconiglio, trasfigurata qui in immaginifico Ade.



2 | Una scena dallo spettacolo *Requiem*, di e con Fanny & Alexander (fotografia di Enrico Fedrigoli).

Infine ecco arrivare il nostro lavoro che direttamente si appella a un'opera di Lewis Carroll (*Alice attraverso lo specchio*) e alla sua famosa eroina: *Alice vietato > 18 anni*, che è il primo spettacolo di Fanny & Alexander rivolto, anche a partire dal titolo (in parte provocatorio), a un pubblico di bambini, oltre che al tema dell'infanzia.

Vorrei qui tentare di analizzare le ragioni di questa fitta ricorrenza nel nostro lavoro (che continuò anche gli anni successivi, con gli spettacoli del ciclo dedicato a *Il meraviglioso mago di Oz*, per i molti parallelismi tra Dorothy e Alice e dunque praticamente fino ad oggi), che fanno di Alice, forse da sempre, uno dei miti fondativi nella poetica di F&A.

È improbabile che Baum, [componendo il passo in cui Dorothy precipita sottoterra], non avesse in mente la celebre scena carrolliana, [in cui Alice precipita nella tana del coniglio], visto anche il suo grande apprezzamento per quell'opera. Nel 1909, in un suo saggio dal titolo *Modern Fairy Tales*, Baum scriverà: "Il segreto del successo di Alice risiede nel fatto che è una bambina reale, e ogni bambino reale potrebbe immedesimarsi in lei e nelle sue avventure. Alice a ogni momento fa qualcosa, e pure di strano e meraviglioso; così i bambini la seguono con rapito entusiasmo". Anche Dorothy, nei libri di Oz, è sempre concepita come una 'bambina reale', in cui ogni piccolo lettore possa facilmente immedesimarsi e, per quanto Ray Bradbury, nella sua famosa, provocatoria prefazione all'edizione centennale di *The Wonderful Wizard of Oz* (University Press of Kansas), crei un parallelismo fortemente oppositivo tra Alice e Dorothy e i loro due mondi, le

due eroine hanno certo non pochi tratti di fondativa somiglianza (Nota al testo di Baum [1900-1920] 2017; per approfondire le parentele tra le due eroine si veda anche l'Introduzione e si consulti l'apparato delle note ai quattordici libri).

Lo psicologo James Hillmann dice che i miti ci si ripropongono in forme variate, *sub specie* di nodi fondamentali, fintantoché non siamo riusciti ad attraversarli veramente nelle loro ragioni fondamentali e in relazione alla nostra vita, non riuscendo mai del tutto a controllare il modo in cui ritorneranno a noi. Alice, allora, non ha cessato di riaffacciarsi, con sorprendente regolarità, soprattutto nei primi dieci anni del nostro percorso teatrale, in una serie di epifanie misteriose, il cui profondo legame reciproco sarà forse utile in futuro tentare di analizzare.

Per la prima volta, dicevo, nel 2003 abbiamo però affrontato con *Alice vietato > 18 anni* il tema dell'infanzia attraverso uno spettacolo destinato a bambini, in quell'universo purtroppo non sempre pieno di meraviglie che è la grande istituzione del teatro infantile in Italia. Abbiamo da subito deciso di prendere del tutto le parti del bambino, tentare di metterci al suo posto, fare dipendere da lui, in soggettiva, l'intero lavoro. Forse, a ripensarci, questo modo di trattare il tema dell'infanzia, fare del bambino il soggetto e non l'oggetto dello spettacolo, ci è proprio dalle origini, anche quando non abbiamo lavorato direttamente con bambini, in scena o in platea. Rodolfo Sacchettini, in un articolo apparso sulla rivista "Lo Straniero", descriveva dettagliatamente questo lavoro. Mi pare utile riportare qui un passo esteso di quel saggio, perché racconta molto precisamente un lavoro del nostro passato, che oggi non è più nel nostro repertorio, per richiamarlo alla memoria degli spettatori che lo videro allora, oppure per fornirne suggestione a chi invece non l'ha mai visto e, ormai, non lo vedrà più.

Una cameretta in bianco e nero, strutturata a quadrati come fossero le caselle di una scacchiera. All'interno un tavolino e una piccola sedia di gomma e una superficie opaca: il famoso specchio. Ma c'è un altro specchio da attraversare (forse da chi guarda?), quello trasparente che separa tragicamente la stanzetta dei giochi (o dell'infanzia, o aula scolastica) dal pubblico. Che poi sembra funzionare come un filtro, un gelido filtro che apprende le azioni e i movimenti e proietta le immagini come su una

superficie bidimensionale, estraniando e allo stesso tempo concentrando lo sguardo. (...) L'architettura della scena, che è ben altra cosa dalla scenografia, sembra la soglia privilegiata per collocare "noi bambini" direttamente nella storia, una sorta di grado di verità necessario alla finzione. (...) Sulla scena, fuori dalla stanza, appare una figura statuaria, altissima rispetto a noi. Una maestra elementare d'altri tempi con l'abito lungo della regina, inizia con tono severo a presentare la storia, scandendo le parole come un dettato in classe. Dentro la stanza Alice si alza, comincia a passeggiare e, come per dare il via all'avventura (che potrebbe sembrare una recita scolastica), la ragazzina legge sulle mani, a mo' di libro aperto, la storia di Alice. Mani che poi si mostrano davvero imbrattate dell'inchiostro di lunghe frasi, come suggerimenti durante un esame.



3 | *Alice vietato > 18 anni*, di Fanny & Alexander – Chiara Lagani e Luigi De Angelis, (fotografia di Enrico Fedrigoli).

4 | *Alice vietato > 18 anni*, di Fanny & Alexander – Chiara Lagani e Luigi De Angelis, (fotografia di Enrico Fedrigoli).

Pare infantile allora la costruzione di uno spettacolo che stupisce e meraviglia, che vede l'oggetto immediatamente trasformarsi e assumere nell'immaginazione un senso completamente nuovo; così il tavolo, cadute all'improvviso le gambe, rimane sospeso in aria divenendo agli occhi di Alice prima un lago e poi una casa. E così anche misteriosamente vengono calati dal soffitto della stanzetta uno specchio, un libro e altri oggetti. Ma se nel nostro immaginario tutto il divenire metamorfico carrolliano assume (colpevole certo anche Walt Disney) i contorni di un mondo spontaneistico e spensierato, F&A colorano lo spazio di tinte bianche e nere, lo riempiono di note metalliche e distorte, non cedendo mai a lenire i contrasti, bensì mostrandoli nella loro crudezza.

La storia è famosissima. Dopo aver attraversato lo specchio Alice incontra una Regina Bianca che le indica il percorso per arrivare all'ottava casella dove

anche lei potrà diventare regina. Comincia una corsa impazzita in un viaggio di crescita fatto di obblighi assurdi e doveri indiscutibili. Alice incontra una serie poco rassicurante di adulti e strane presenze: un insetto, un cavaliere, una vecchia che si trasforma da bigliettaia del treno in pecora, una traghettatrice con remi di gomma e infine Humpty Dumpty, prima del conclusivo ritorno della Regina Bianca. E anche se la strada che percorre Alice è tortuosa e riserva mille sorprese, rimane il fatto che sia tragicamente segnata, e gli stessi cartelli indicano ancora una volta un'unica direzione. Casella dopo casella, in una rigida scacchiera educativa con l'obiettivo di arrivare alla mèta prestabilita, che poi sarebbe il conseguimento per Alice della presunta maturità.

F&A leggono il testo in una forte chiave pedagogica, e collocano quindi Alice a fare i conti con una vera e propria scuola (o mondo) di inquietanti adulti (tutti rappresentati da una multiforme Sara Masotti). E osservano, come sul vetrino di un microscopio, il tentativo dei grandi di ingabbiare la vitalità di Alice, in un percorso di crescita mosso esclusivamente dal perpetuare il drammatico scambio di ruoli tra lo scolaro (Alice) e la maestra (la Regina). Perché infatti nell'ottava e ultima casella la Regina si accovaccia sulle ginocchia della piccola Alice e in uno strano ribaltamento-regressione le chiede di cantare una canzone.

Forse Alice ha finito davvero il suo percorso, forse ora, che ha in braccio la regina-bambina, diventerà lei stessa regina, chiudendo così un circolo angosciante. Chi impara un giorno insegnerà, sempre in questa geometrica scuola. A differenza del testo di Carroll che nella dimensione del sogno e del dubbio chiudeva il racconto, F&A spogliano la storia da tutti gli elementi onirici, che forse oggi apparirebbero consolatori, ricollocando l'esperienza di Alice in uno spazio più concreto, irto di ostacoli, tra realtà e immaginazione.

Il mondo dell'infanzia per F&A è un mito, un totem, qualcosa di centrale nel percorso ormai decennale della compagnia ravennate. Alice è apparsa più volte nei lavori precedenti, in maniera forse collaterale o ricordata solo per citazioni, ma c'è sempre stata. E di più c'è stato il suo sguardo che ha intrigato per quell'incredibile curiosità che serve a scardinare e svelare strane realtà. Che è poi lo sguardo dell'infanzia oggi di Alice domani di Ada (di Nabokov), ieri di *Psiche* e prima ancora di *Romeo e Giulietta*, di *Pinocchio*, senza dimenticare i bergmaniani *Alexander e Fanny*.

Ricco di suggerimenti e di letture, il lavoro dei F&A diventa spazio di indagini sul teatro stesso e non ultima suggestione risulta il linguaggio contorto e assurdo degli adulti, che, fisicizzato attraverso l'uso costante dei microfoni, finisce spesso in cortocircuiti tra significato-significante-referente. La lingua, spiega Humpty Dumpty, segue le logiche inquietanti del potere, chi comanda ne decide il senso, anzi "se vuoi che significhino il doppio, devi pagarle il doppio". Perdendo la lingua in un groviglio di paradossi non giocosi ma allarmanti, si mette in discussione la stessa possibilità di un tessuto sociale, a cui però si contrappone la ricerca di "sostanza" e di "senso" di *Alice*, mossa da una costante "Fame" di bergmaniana memoria. Nessuna risposta ma solo altri interrogativi alla domanda gelida posta dal teorema messo in scena dai F&A (Sacchetti 2003).

La nostra scelta dunque fu quella di collocare una ragazzina (Virginia Sofia Casadio, allora dodicenne) in un contenitore rigidamente geometrico: una piccola aula scolastica, dai confini stabiliti, che si affacciava sull'esterno tramite un vetro. Teca da esposizione, di cui ella non aveva coscienza, perché all'interno della stanza il vetro diveniva semplicemente uno specchio, e in assenza di luce esterna i confini delle cose si facevano impercettibili, senza profondità, come inghiottiti dal buio. L'interno non era a colori, ma in bianco e nero, senza alternative, un sì o un no. Dentro vigeva la rigida regola geometrica, la regola degli scacchi. Tra una linea e l'altra era un pavimento di gomma, che cambiava forma in base alla pressione del piede della ragazzina. Anche le pareti erano di gomma. Un microfono, calato dall'alto, a piena vista, captava ogni parola della bambina e l'amplificava all'esterno, come era avvenuto per Alfredino a Vermicino, nel suo famoso pozzo (quell'episodio di cronaca aveva segnato l'immaginazione della nostra generazione). Cosa capita a una bambina, catapultata in una simile stanzetta, e poi esposta a uno sguardo adulto, attrezzato anche tecnologicamente per rapirne millimetricamente i sospiri, i suoni, le incertezze, gli errori possibili?



5 | *Alice vietato > 18 anni*, di Fanny & Alexander – Chiara Lagani e Luigi De Angelis, (fotografia di Enrico Fedrigoli).

6 | *Alice vietato > 18 anni*, di Fanny & Alexander – Chiara Lagani e Luigi De Angelis, (fotografia di Enrico Fedrigoli).

Il mito di Alice è il mito dell'infanzia per eccellenza. Durante la preparazione teorica dello spettacolo ci siamo imbattuti in due scritti di Jean Jacques Lecerle (Lecerle 1985; Lecerle 2008), anglista e carrolliano, che si sono rivelati fondamentali per la messa a fuoco della drammaturgia. Lecerle, in questi studi, parte dalla constatazione che una bambina, in epoca vittoriana, non andava a scuola, ma riceveva lezioni a casa da parte di una governante; in quanto femmina, cioè, veniva così contemporaneamente anche 'messa al riparo', in certo senso, dal mondo maschile, quello degli adulti di fuori: la linea di confine tra l'infanzia e il mondo adulto risultava perciò ancora più marcata per le bambine. In epoca vittoriana progredisce l'istruzione scolastica, ma solo i ragazzi sono considerati fin dalla tenera età piccoli uomini. Le ragazze invece sono protette dal futuro sguardo del desiderio adulto, è per questo che sono ancora più libere, nel recinto di solitudine appositamente disegnato per loro, di attenersi in fondo alle regole dei propri stessi desideri. Rileggendo *Alice* attraverso queste parole, due visioni molto forti si sono a poco a poco imposte: da un lato l'idea della soggettiva della bambina, in un piccolo luogo di solitudine da cui fosse impossibile guardare al mondo; dall'altro l'onnipresente idea nella storia di Alice del concetto di istruzione, di insegnamento, e anche, perché no, di una sorta di trasfigurata 'scuola'. Una scuola-gabbia che doveva separarla inevitabilmente dalla realtà.

Nella gabbia che le costruimmo, la nostra giovane attrice, Virginia, era sola, completamente sola, completamente priva di indicazioni psicologiche, di veri insegnanti e insegnamenti (eccetto quella mentita, spaventosa e gigantesca figura sul palco, l'attrice adulta, accanto a lei), priva anche della falsa libertà propria del suo gioco, un gioco sempre

modellato sugli schemi adulti, ed esposta ad una storia che non le era nemmeno stata mai raccontata, protagonista suo malgrado di quella storia. Come se si trattasse di un gioco in cui, distribuite le parti, i giocatori reagiscono istintivamente, dimentichi delle rigide regole a cui pure stanno obbedendo.

Nella storia Alice, da quando precipita nel suo cunicolo, non smette mai di trasformarsi, perde la sua identità originaria e scopre che le parole possono essere ribaltate e che, nello strano mondo dov'è finita, senso e nonsenso coesistono abitualmente, fianco a fianco. Scoprire che senso e nonsenso possono convivere, toccare con mano il paradosso, e attraversarlo è per Alice una vera rivoluzione ed è anche il solo modo possibile per lei per risalire alla superficie, che è anche la superficie del linguaggio; per poi scoprire, infine, che la lingua è come il nastro di Möbius: la percorri da una parte all'altra, ma ti ritrovi sempre dallo stesso lato. La bambina prende gusto a questo paradossale gioco del linguaggio e al contempo ne scopre la mentita profondità; mentita è anche la profondità di quel mondo in cui è precipitata, che pur essendo "sottoterra" è governato dalle regole bidimensionali della superficie, le regole dello specchio e degli scacchi.



7 | *Alice vietato > 18 anni*, di Fanny & Alexander - Chiara Lagani e Luigi De Angelis, (fotografia di Enrico Fedrigoli).

Anche noi, dunque, siamo partiti dalle parole, dal potenziale reversibile del linguaggio. Le parole, per la nostra piccola Alice, non sono mai state semplici, fin dall'inizio. Alice, il suo personaggio, infatti parlava una lingua terribile, quasi incorrotta: è vero che poteva deformare il linguaggio fino all'inverosimile, ma le parole (e le cose) per lei avevano sempre un ordine perfetto, quasi liturgico. Anche lo spazio che Alice doveva abitare non era semplice: era fatto di divieti, di limiti invisibili tra le cose, come lo sono i lacci della metrica a dividere senso e nonsenso. C'è un legame molto forte che lega parole e spazio fisico, in teatro e anche nella

storia di Alice, ed è ancora una volta quello del rovesciamento e del

rispecchiamento. La nostra giovane attrice doveva avere una gran fede in se stessa per orientarsi nel caos ordinato che sempre assediava la sua stanza dei giochi durante le prove. Ho un ricordo nitido e ricorrente di quei giorni: Virginia, accucciata a terra, a cercare qualcosa. Aspetta che le parole le si fissino nella mente, fa un grandissimo sforzo per ricordarsi l'ordine preciso e, prima di cominciare ogni sessione dice: "Aspetta, aspetta, lasciami stare qui, adesso incominciamo". Luigi De Angelis e io abbiamo lavorato così, nelle settimane, improvvisando, un'esperienza quasi inedita per noi, fatta di silenzi, di attese e di esplosioni improvvise, grappoli di parole che fiorivano di colpo sotto la pressione dello sforzo. Non ho scritto un rigo di testo durante quelle lunghe sedute: per tutto il tempo non ho mai sentito il bisogno, che invece mi è sempre così familiare, di fissare quel che succedeva in scrittura. E come si potevano scrivere, del resto, quelle sue parole?

Un giorno ho chiesto a Virginia cosa pensava di tutte le parole che si componevano, a poco a poco, nelle prove e che poi per gioco appuntavamo, scrivendole sul suo corpo, sulle mani, sulle gambe, come fanno i bambini a scuola prima di un'interrogazione, per permetterle di ricordarle, di ripeterle, di recitarle. Lei mi ha risposto:

Le più belle parole per me sono quelle che si scrivono. Io passo le giornate a scrivere degli sms. Scrivere per me significa poter parlare a qualcuno senza guardarlo in faccia. A volte questo non è nemmeno un vantaggio, sai, ma mi fa sentire al sicuro. Ma Alice nello spettacolo non scrive per questo motivo, ne sono certa. Scrive per sottolineare che le parole le sono estranee, scrive quando non le capisce. Ad esempio nella scena in cui incontra Humpty Dumpty, che dice un sacco di cose strane, lei scrive sul muro qualcuna delle sue buffe parole. Scrive per non avere paura.

La bambina nella stanza non ha niente e nessuno. È orfana di tutto. Incontra diverse creature che non sembrano creature di questo mondo. Ogni giorno prova le sue scene tre ore filate con pazienza, precisione, con estrema competenza. È la sua avventura attraverso lo specchio. L'attrice adulta al suo fianco le si propone ogni giorno in una forma nuova, ogni giorno le parla la sua lingua irta e misteriosa, la lingua dello Specchio. Virginia chiama quella donna e le sue epifanie, genericamente, 'il mostro'. In realtà è di volta in volta sua sorella, che la lascia fuggire dentro la tana

del coniglio, la sua maestra, è l'adulta che le dà indicazioni su come abitare la scena, è la creatura fantastica che popola il suo sogno dentro quella stanza. Un giorno la bambina non avrà più bisogno di lei. È allora che *il mostro* si potrà trasformare. Chiederà alla bambina, prima di andarsene, di cantarle una canzone, una specie di filastrocca, di ninna nanna. Si farà consolare dalla bambina, dirà che ha paura. Entrambe allora si potranno trasformare: 'il mostro' cesserà di comportarsi da Caronte oroscopico e si trasformerà, essa stessa, in bambina; la bambina prenderà la parte del mostro. La metamorfosi del 'mostro' è quella della bambina: sarà del tutto naturale, dunque, uno scambio di ruoli finale. Per arrivare a quel punto la maestra, l'adulta, dovrà attraversare la paura, la follia, il senso e il nonsenso della storia, rischiando d'attirarsi l'ostilità della bambina, mettendosi anche spesso in ridicolo ("Le addizioni le so fare, le sottrazioni assolutamente no..."): discenderà con lei all'inferno, permettendole di discendervi a sua volta. Non bisogna dimenticare, però, che è sempre Alice, nella storia, e qui la bambina, che in origine evoca il mostro, magari in sogno, da lontano, e senza nemmeno saperlo.

Il cammino che lo spettatore deve compiere, dunque, sarà simile a quello di Alice. Lo spettacolo è interdetto, scherzosamente, agli adulti, proprio in quanto adulti. Lo spettatore farà così un viaggio non all'indietro, nella memoria della sua infanzia, ma verso un'adesione sempre più precisa all'ideale d'infanzia che quella bambina che ha di fronte evoca e incarna. Non ha affatto senso entrare in questo mondo dalla porta del ricordo, evocare la realtà oggettiva della propria inestinguibile infanzia, "il se stesso bambino", come a volte si sente dire. Nulla di quello che ci si troverà di fronte in questo spettacolo corrisponderà *mai* alla propria realtà. E, del resto, nemmeno il mondo delle Meraviglie di Alice può mai farlo. Questo luogo, la Wunderkammer di Alice interdetta agli adulti, è un mondo in cui il concetto di realtà è momentaneamente sospeso (e dunque anche quello di immoralità, non si può stabilire quel che è giusto e quello che è sbagliato, le regine tagliano la testa, ognuno dà ordini incomprensibili, e sempre è interrotto il nostro metro di giudizio usuale): questa è la condizione in cui può davvero proliferare il Meraviglioso. Nasce così il mondo paradossale dello specchio, dove il Meraviglioso non è considerato tale, ma è la normalità.

Ecco come la piccola attrice, e lo spettatore con lei, conquisterà e affronterà la sua storia. Questa conquista è forse la cosa più scandalosa di tutte, la sola che sia davvero *interdetta*: interdetta agli adulti che non sappiano accettare una profonda trasformazione, di sé e del proprio modo di guardare alle cose. E questo naturalmente vale per il pubblico, ma anche per noi, al di qua dello specchio, per gli autori. In un intervento radiofonico in cui venne intervistato a proposito di letteratura e di infanzia Gilles Deleuze disse, un giorno:

Mi sono immaginato mentre mi mettevo alle spalle di un autore: prendevo un bambino e glielo davo. Questo bambino era il suo, ma era un mostro. È importante che fosse il suo, perché doveva fargli dire esattamente quello che io volevo, ma è anche importante che fosse un mostro, perché doveva attraversare ogni forma di travisamento, scandalo, rottura, emissione segreta...

Riferimenti bibliografici

Baum [1900-1920] 2017

F. Lyman Baum, *I libri di Oz [The Wonderful Wizard of Oz, 1900]*, tradotti e raccontati da Chiara Lagani, Torino, 2017.

Carroll [1865/1871] 1978

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie/Attraverso lo Specchio [Alice's Adventures in Wonderland 1865, Through the looking-glass, 1871]* trad. M. d'Amico, Milano, 1978.

Lecerclé 1985

J. J. Lecerclé, *Philosophy through the Looking Glass-Language, nonsense, desire*, London 1985.

Lecerclé 2008

J. J. Lecerclé, *Alice*, Paris 2008.

Palazzi 1996

R. Palazzi, *Macabri riti infantili*, "Il Sole 24 ORE", 6 ottobre 1996.

Sacchetti 2003

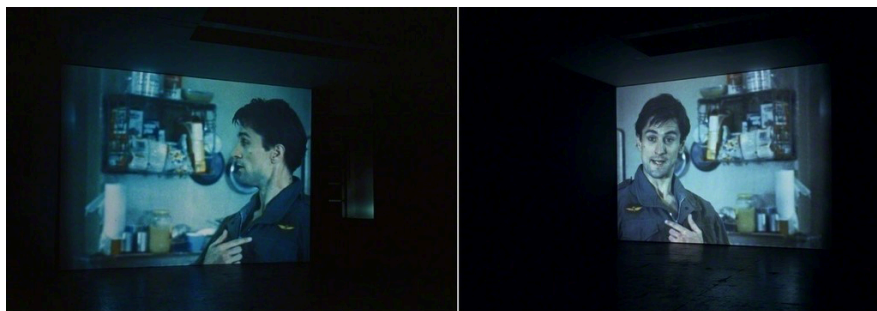
R. Sacchetti, *Vietato ai maggiorenni*, "Lo Straniero" n. 36, giugno 2003.

English abstract

Since 1996, the myth of Alice has always been present in the works of Fanny & Alexander, but it is of course central to the pièce *Alice vietata >18 anni*, where infancy is treated as the subject, the point of view of the play, and not as its object. Here, Alice is put alone in a box, a sort of aseptic schoolroom where she has to come to terms with words with opposing meanings, unsettling situations, absurd rules and orders. A *Wunderkammer* where the concept of reality is suspended and Wonderfulness appears. And, in the paradoxical world of the looking-glass, Wonderfulness turns into Ordinarity, which is the only way Alice, and the spectator with her, can face her own story, and the transformations she undergoes. Deleuze once said that he had imagined himself standing behind an actor who handed him a baby. It was his own baby but it was a monster. It was important that it belonged to him, because he had to make him say exactly what he wanted him to say, but it was also important that it were a monster, because it had to pass through any form of misrepresentation, scandal, and rupture.

Lo specchio di Alice attraverso il cinema

Marina Pellanda



Douglas Gordon, *Through a looking glass*, videoinstallazione, 1999.

Alcune premesse

Quando si pensa ad *Alice nel Paese delle meraviglie* sono gli occhioni azzurri della bimbetta vestita di bianco e celeste – così come l’aveva immaginata Walt Disney nel 1951 – a venire subito in mente. Eppure questa creatura letteraria di Lewis Carroll, già alla fine dell’Ottocento – sull’onda del successo di *Alice’s Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, i due libri che la vedono protagonista – aveva originato una vera e propria “moda di Alice”. Proprio per questo, al giorno d’oggi, Alice la si potrebbe addirittura definire – sulla scia di Bachtin – un cronotopo, ovvero un luogo nel quale il tempo si condensa, o in cui si sovrappongono diversi strati dell’esistenza, compenetrandosi in una simultaneità in cui passato e presente sono la stessa cosa.

Uno degli aspetti più interessanti del personaggio di questa bambina scaturita dalla penna di Carroll è dunque il fatto che, nonostante il suo codice d’origine sia senz’altro ottocentesco, man mano che gli anni

passano essa diventa un atto artistico tanto più significativo quanto più riferirsi a lei la colloca in una situazione nuova, che include altri significati. L'allusione più interessante ad Alice, come vedremo, è quella che appellandosi alle capacità mnemoniche e al sapere visivo dell'osservatore, si propone il fine di suscitare in lui una serie di associazioni libere mediate da queste due lenti. Attenzione però – se negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso intersecare Alice con le associazioni libere della mente poteva sottendere un riferimento alle sostanze stupefacenti e agli stati modificati della coscienza – uno dei primi incontri della bambina nel Paese delle meraviglie avviene con un bruco blu che, seduto in cima a un fungo a braccia conserte, è intento a fumare qualcosa di assai simile a un narghilè, un bruco che, tra l'altro, le consiglia di mangiare un fungo che le permetterà di crescere o rimpicciolire a suo piacimento – le associazioni libere a cui faremo ricorso in questo saggio nulla avranno a che fare con l'apertura della mente o con l'espansione dei sensi che la marijuana e le sostanze allucinogene producono.

Il bruco blu è certamente una figura chiave per l'identità di Alice e, tuttavia, se la domanda che rivolge alla bambina tra grandi sbuffi di fumo sembra collegamento evidente alla cultura psichedelica, proprio quel "E chi sei tu?", inserito in un contesto più ampio, apre alla costruzione e alla formazione dell'identità. Si tratta di un'identità che attingendo a fonti diverse in grado di entrare in un vicendevole rapporto di dialogo, originerà una molteplicità il cui fuoco sarà non l'autore, che si limiterà a esporre una serie di proposte, bensì il lettore.

L'identità di Alice sarà oggettivata ed evidenziata partendo dal presupposto che, come sostiene Marshall McLuhan, nell'era elettronica tutti noi indossiamo la nostra umanità come una pelle (McLuhan 1967); perciò il corpo, non essendo più il luogo della psiche o del sociale, è piuttosto una struttura da controllare e modificare. Del nostro argomentare, Alice sarà dunque non tanto il soggetto quanto piuttosto l'oggetto. E non sarà un oggetto del desiderio, bensì di riprogettazione. A consentirci questo tipo di modificazione sono proprio le circostanze storiche della narrazione dei romanzi di Carroll, che ci lasciano immaginare il viaggio di Alice come fosse (anche) il gioco di un matematico con la logica e le strutture del linguaggio.

Se, come per tutti i grandi testi, il sogno di Alice ha tante interpretazioni quanti sono gli occhi che lo guardano – seguendo Vladimir Propp il nostro viaggio nelle *Avventure di Alice* sceglie come aiutante numinoso lo specchio.

La superficie profonda dello specchio

Lo specchio pur essendo l'oggetto polimorfo per eccellenza ha la proprietà, paradossale, di restare il medesimo. Infatti, non si trasforma continuamente in qualcosa di diverso in base a quella logica onirica che fa esclamare ad Alice mentre precipita nella tana del coniglio bianco: "Come ci si confonde con tutti questi mutamenti!", e consente così una correlazione tra visione, analisi e teoria, evidenziando come l'apparenza sia strettamente correlata alla realtà. E così, quando Alice si rivolge alla sua gattina Kitty dicendole:

Come sarebbe bello se potessimo penetrare nella Casa dello Specchio! [...] Facciamo finta che ci sia un modo per entrarci, Kitty. Facciamo finta che il vetro sia morbido morbido come una garza, così che si possa attraversarlo. Diamine, sta mutandosi in una specie di foschia adesso, ti dico! Sarà abbastanza facile attraversarlo (Carroll [1871] 2003, 133).

da una parte diventa a sua insaputa (e ben prima che la settima arte le dia vita sullo schermo) un'immagine assai simile a quella dei tanti film che la vedranno protagonista, e dall'altra, destatasi dal sogno cinematografico, ricomincerà un'altra serie di avventure al di fuori della pellicola. Certo, se in fondo, nel film – con buona pace di Bazin e la sua ideologia del realismo (Bazin 1986) – ogni immagine è un simulacro, in realtà ogni arte che si provi a figurare il racconto di Alice scoprirà che la verità di questo soggetto non è raggiungibile; ed è proprio il relativismo radicale di ogni verità possibile sulla rappresentazione di questa bambina a permetterci di considerare l'io molteplice e diviso tra diversi riflessi.

A questo punto sarà da richiamare l'affermazione di Umberto Eco, il quale, parlando di "pragmatica dello specchio", stabilisce che:

queste superfici riflettenti non si preoccupano neppure di favorire la veridicità delle immagini da loro restituite ri-ribaltandole come fa invece la fotografia stampata che vuole procurare un'illusione di realtà (Eco 1985, 15).

Converrà dunque stabilire quale sia la fenomenologia degli specchi di cui per lo spazio di questo contributo decidiamo di fidarci. Nella scelta, ci comporteremo esattamente come Alice e fingeremo di poter penetrare dentro lo specchio facendo cambiare così di segno, sul piano della riflessione concettuale, il fenomeno fisico della riflessione, fenomeno che, per altro, sul piano percettivo e motorio riusciamo a interpretare correttamente. Se quindi gli specchi che scegliamo non doppiano il visibile e invece, fungendo da misteriose superfici di accesso, sono soglie di separazione e di divisione tra mondi, ecco che nel loro riflesso appariranno immagini in cui la visibilità si allargherà attestando ulteriormente la possibilità di una reciproca interazione tra Alice come soggetto e l'attività riflettente che il suo sguardo, pur non sempre visibile come entità percettiva, suscita nel mondo delle immagini che la riguardano.

Davanti al nostro specchio, l'eroina di Lewis Carroll – certamente non un *enfant terrible* con la presunzione di mettere in discussione il mondo ma, anzi, una bambina senza pretese che addirittura, quasi senza intenzione, si ritrova semplicemente ad attraversarne la superficie finendo in un universo a parte, una favola in cui tutto è altro – è per certo inconsapevole di come i suoi incontri e le sue azioni arrivino a disvelare quello che secondo Deleuze è il “punto segreto in cui la stessa cosa sia aneddoto della vita ed aforisma del pensiero” (Deleuze 1975, 116-117). Acutamente, Gilles Deleuze – che osserva in Alice le stesse qualità che Nietzsche, scrivendo contro Wagner, riconosce ai Greci quando afferma: “Quanto profondi erano questi Greci a forza di essere superficiali” (Nietzsche [1988] 1967, 118) – evidenzia una volta di più come i riflessi dell'eroina di Carroll sulle superfici, ovvero sulle immagini che dall'arte al cinema la raccontano, acquisiscano il loro senso nella profondità di cui sembrano la semplice superficie. Alice, dunque, man mano che le immagini da noi scelte la racconteranno, sarà il nome della figura che, stagliandosi oltre le superfici delle sue figurazioni, impone un riordinamento di tutto il pensiero visivo che la riguarda. E se questa bambina, stando a quanto ne scrive ancora una volta Deleuze, riformula nel mondo dello specchio la logica del senso, lo fa proprio sfruttando la singolarità dei riflessi con cui le arti, nel corso degli anni, l'hanno raccontata.

Le dimensioni, il tempo, la soglia

Pare che inizialmente Carroll avesse concepito *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* su di una scacchiera, aggiungendo solo in un secondo momento gli effetti ottici di rovesciamento generati dallo specchio. Sono dunque la sistematicità della scacchiera e l'illusione percettiva ottenuta ponendosi di fronte a qualsiasi superficie riflettente a generare il mondo in cui questa bambina dell'età vittoriana, dopo essere uscita dal Paese delle meraviglie, vive la sua seconda avventura. Se nel *Paese delle meraviglie* lo scrittore racconta la propria protagonista riprendendo il gioco delle carte, in fondo, quello specchio di cui abbiamo attraversato la soglia decidendo di affidarci ad esso come fosse una protesi, consente di cogliere lo stimolo visivo dove l'occhio non potrebbe mai giungere, ovvero di fronte al proprio corpo ma anche dietro un angolo o in una cavità. Ecco allora che la creatura di Lewis Carroll interseca Walt Disney e i surrealisti ben prima del celebre film d'animazione del 1951. Le carte di *Attraverso lo specchio* diventano così gli arcani maggiori dei Tarocchi – i quali, nati anticamente come carte da gioco, attraverso i secoli sono diventati strumenti divinatori e simbolo della trasformazione interiore – ed ecco che usando come trait d'union il *Destino* – il cartone animato giunto a noi nel 2000 grazie a Roy Disney ma in realtà girato da Walt nel 1945 insieme a Salvador Dalí – viene facile rintracciare un parallelismo con la metafora spaziale del castello posto al limitar del bosco in *Il castello dei destini incrociati* (Calvino 1969). E dunque anche Italo Calvino si accomoda al nostro tavolo da gioco e, a sua volta, capita che il castello fatale accolga anche la romantica e surreale Alice.

Per incrociare un castello in cui un mazzo di Tarocchi, disposti di volta in volta in diversa successione, originano una storia nuova con la fanciulla degli spazi onirici di Dalí e Disney – luoghi fantastici, abitati da strane creature e scanditi da continui incantesimi – dobbiamo certamente sottoporre il tempo e lo spazio a una ambigua distorsione. A consentirlo è proprio quell'aiutante numinoso che, sulla falsariga di Vladimir Propp, abbiamo identificato nello specchio (Propp 1966). In quanto canale-protesi, lo specchio provoca certi inganni percettivi, se pur come in questo caso transitori e reversibili. Dal rischio – e dalla possibile frustrazione – di prendere lucciole per lanterne ci tutela proprio Alice in persona fin dal Paese delle meraviglie, quando, capitata al tea-party del Cappellaio, si ritrova in un tempo che, pur muovendosi, scorre a vuoto in quanto

sospeso all'ora del tè. Se dunque l'immagine chiave del tè del Cappellaio è quella di un tempo infinito, non solo Dalí, Disney e Calvino possono abitare la stessa dimensione – e sedere allo stesso tavolo da gioco. L'orizzonte letterario in cui si ascrive Carroll è volto a instaurare una sorta di contro-tradizione che nell'umorismo paradossale del nonsense predilige la non coerenza e l'anarchia, perciò creando intersezioni nel nome di Alice possiamo liberamente aprire a un universo governato dal paradosso e dal reversibile.

E se l'orizzonte del visivo con cui moduliamo le immagini di Alice è certamente delineato in modo da smentire ripetutamente il vincolo della temporalità, questo stesso meccanismo di produzione del senso è ancora una volta garantito dallo specchio. Infatti abbiamo già visto che l'effetto speculare pur disvelando il segno in un "designatore rigido" (Eco 1985,19), e dunque restituendo un'immagine che non è interpretabile, può tuttavia suscitare inferenze di vario genere, ovvero può rinviare a un campo di cui, per similitudine, costituisce un doppio. In particolare il Surrealismo, proprio sfruttando gli specchi con le loro valenze simboliche e metaforiche, costruisce in pittura parallelismi con le situazioni che Alice sperimenta durante i suoi viaggi onirici nel Paese delle meraviglie e attraverso lo specchio. Basti pensare, solo per fare qualche esempio, a *The Stolen Mirror* di Max Ernst, del 1941, ad *Alice in 1939* ma anche, nel 1970, al suo *Alice in Wunderlands da Lewis Carroll's Wunderhorne*, ancora, alle varie versioni *Alice au Pays des Meraveilles* eseguite da René Magritte tra il 1945 e il 1946, per finire poi con le illustrazioni di *Alice* eseguite nel 1969 da Salvador Dalí. Sono immagini che, a partire dal mondo alternativo di Lewis Carroll e dalla sua storia di Alice collocata in quella terra di nessuno tra il reale e l'immaginario, consentono che la percezione di chi guarda ne esca totalmente dissolta.



Max Ernst, *Alice in 1941*, olio su carta, 1941, MoMA.



Max Ernst, Copertina dell'edizione di *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, Paris 1968.

Nel frattempo Alice, con la sua voglia di libertà, conquista non solo il cinema hollywoodiano ma anche quello europeo. Tra il 1969 e il 1980 vengono girati diversi film che riportano il suo nome o nel titolo o tra i protagonisti delle vicende: in *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, USA 1969), Alice e Ray, col fine di mantenere una comunità hippie che vive in una chiesa sconsacrata, gestiscono un ristorante; Martin Scorsese nel 1975 gira *Alice non abita più qui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*) e ci presenta una *Alice on the road* che, rimasta vedova con figlio dodicenne a carico, decide di tornare a Monterey pagando questo

viaggio strada facendo con la sua professione di cantante; Wim Wenders nel 1980 con *Alice nelle città* (*Alice in den Städten*) offre forse quello che al cinema resta il ritratto più affascinante di Alice che, nelle mani del regista tedesco, diventa una bambina in grado di far riacquistare fiducia a un giornalista-fotografo con il quale si trova casualmente a viaggiare: i due, prendendo la macchina, il treno, il traghetto o l'aereo, girano diverse città; e se dapprima l'uomo è molto seccato dalla presenza della bambina, con il passare del tempo si affeziona a questa ragazzina che, per parte sua, dimostra molta maturità. Nato casualmente, il loro rapporto diventerà una vera amicizia, permettendo

all'una e all'altro di riacquistare, alla fine del viaggio, tornati alla realtà, fiducia in loro stessi e nella vita.

Come Lewis Carroll nei due libri che vedono Alice protagonista, anche Wenders nel suo film alicesco, raccontando l'infanzia come condizione invidiabile, costruisce un mondo a parte retto da proprie regole speciali,

un mondo che vorrebbe imitare gli adulti mentre invece, falsificandone proporzioni e dimensioni, arriva a mostrarne tutti i limiti, le ipocrisie e la finzione. E, stabilito che nel film Alice è l'alter ego di Wenders, per certo il cineasta, scegliendola come guida, sembra dirci che essere registi, in qualche modo, è come essere, direbbe MacEwan "bambini nel tempo".

A conclusione

Se, come scrive Umberto Eco, "nello specchio scelgo io l'inquadratura perché lo specchio è sempre artificio inquadrante e l'inclinarlo in un certo modo sfrutta questa sua proprietà", per chiudere su Alice e le sue rappresentazioni, stabiliamo allora che "dello specchio non si dà impronta o icona che non sia un altro specchio" (Eco 1985, 37). Così facendo, poniamo due specchi l'uno davanti all'altro e creiamo il caso limite di uno specchio senza punti di passaggio. Ci siamo messi nella condizione mentale di quei giardinieri che nel Paese delle meraviglie dipingono le rose del colore che avrebbero dovuto avere e, tutti presi dal lavoro, sono incoscienti del loro squilibrio; questo punto di prospettiva - la postura mentale della follia - ci consente - 'assoluto' lo specchio dalle sue caratteristiche tecniche - di chiudere con un'immagine originata anch'essa da uno specchio, anche se con questo oggetto sembra non aver più nulla a che fare.

Si tratta dello specchio creato da Douglas Gordon nella sua videoinstallazione del 1999 che, pur citando Alice fin dal titolo - *Through a looking glass* è il nome dell'opera - viene posto sulla soglia di una superficie deformante, facendo così raggiungere a chi guarda un punto di catastrofe che lo costringe a decidere se posizionarsi al di qua o al di là del riflesso. Partendo dal monologo di Robert De Niro tratto da *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976), Douglas Gordon pensa al celebre attore come se si trovasse davanti a uno specchio e nella sua installazione fa partire la sequenza due volte, contemporaneamente. Le due proiezioni iniziano assieme, perfettamente sincronizzate e poi, a poco a poco, si allontanano l'una dall'altra per infine rincorrersi. Ecco allora che lo spettatore si trova proprio al centro dello specchio in cui De Niro sembra riflettersi, e quel luogo sospeso tra la superficie dello specchio e la superficie del vetro è l'ultimo gioco che evochiamo con Alice e con il mondo di Lewis Carroll.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1975] 2001

M. Bachtin, *Estetica e teoria del romanzo*, [Mosca 1975], Torino 2001.

Bartezzaghi, Ceni 2003

S. Bartezzaghi, A. Ceni (a cura di), *Alice nel Paese delle meraviglie e Al di là dello specchio*, Torino 2003.

Bazin [1958] 1986

A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, [Qu'est-ce que le cinéma?, Paris 1958], traduzione di A. Aprà, Milano 1986.

Bertetto 2007

P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano 2007.

Calvino 1969

I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino 1969.

Carroll [1871] 2003

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie e Aldilà dello specchio e quel che Alice vi trovò* [Through the looking glass, and What Alice Found There, London 1871], traduzione di A. Ceni, Torino 2003.

Delahunty, Schulz, Clayton 2012

G. Delahunty, C.B. Schulz, E. Clayton, *Alice nel paese delle meraviglie. Catalogo della mostra (Rovereto, 25 febbraio-3 giugno 2012)*, Milano 2012.

Deleuze [1969] 1975

G. Deleuze, *Logica del senso*, [Logique du sens, Paris 1969], Milano 1975.

Eco 1985

U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano 1985.

McEwan [1987] 2005

I. McEwan, *Bambini nel tempo*, [The child in time, London 1987], traduzione di S. Basso, Torino 2005.

McLuhan [1964] 1967

M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, [Understanding Media: The Extensions of Man, New York 1964], traduzione di Ettore Capriolo, Milano 1967.

Meloni 1995

I. Meloni, *La logica del nonsenso. Alice's adventures in Wonderland*, Milano 1995.

Nietzsche [1888] 1967

F. Nietzsche, *Scritti su Wagner, Richard Wagner a Bayreuth - Il caso Wagner - Nietzsche contra Wagner* [Der Fall Wagner. Richard Wagner in Bayreuth/Der Fall Wagner/Nietzsche contra Wagner, Leipzig 1888], traduzione di S. Giametta, F. Masini, Milano 1979.

Pugliese, Ragozzino, Birrozzi 2005

M. Pugliese, M. Ragozzino, C. Birrozzi, *Alice nel castello delle meraviglie. Il mondo fuori forma e fuori tempo nell'arte italiana del Novecento*, Milano 2005.

Filmografia

Alice in Wonderland, Walt Disney, USA 1951.

Destino, Walt Disney, Salvador Dalí, USA 1945.

Alice's Restaurant, Arthur Penn, USA 1969.

Alice Doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, USA 1974.

Taxi Driver, Martin Scorsese, USA 1976.

Alice in den Städten, Wim Wenders, Deutschland 1973.

Videoinstallazioni

Douglas Gordon, *Through a looking glass*, New York 1999.

English abstract

The mirror as the numinous helper of which Vladimir Propp writes in *Morphology of the Folktale*, a journey into the world of Alice, the heroine of Lewis Carroll, mixes the sources exploiting the rich echo of this child in the world of images. It is precisely the radical relativism of every possible truth about the representation of this child, that allows us to consider herself and her image, multiple and divided into different reflections.

Alice, o le meraviglie di un negativo

Bruno Roberti

Attenzione! ... accadrà qualcosa!; ma che cosa? Regressione alle profondità
orali anali,
al punto in cui tutto ricomincerebbe, oppure liberazione di un'altra
superficie, gloriosa e neutralizzata?
Gilles Deleuze

Alice di *Alice nelle città* di Wim Wenders che 'inviaggia' ogni cosa tirando fuori dalle tasche oggetti magici, Zazie di Queneau e Malle che 'mena per il naso' viaggiando nel metro parigino, la bambina perduta de *Il Fantasma della libertà* di Luis Buñuel che va insieme ai genitori a denunciare la propria scomparsa, la piccola peste dalla coppola storta che si fa fotografare in una luna di carta in *Paper Moon* di Peter Bogdanovich. Le bambinacce circolano, e lo fanno negli interstizi delle immagini di un dispositivo, il cinema (e prima ancora la fotografia), spostandosi sempre a lato, in sintonia con lo scorrere invertito, ed enantiodromico, che è appunto lo scorrere pellicolare, oppure il salto di lato del frame. Queste figure pellicolari, antinomiche, sono intensità fluide e trovano nell'Alice carrolliana il loro archetipo. Alice circola come una figura che trascorre sempre nella liminarietà tra negativo e positivo, piccolo e grande (rimpicciolisce e ingrandisce a vista d'occhio), presiede a quella meraviglia che fa scaturire dal negativo la propulsione positiva delle immagini. E queste immagini corrono, fuggono, producono movimenti del falso e falsi movimenti, automatismi che dischiudono fuoriuscite e insieme ingressi scivolanti in altri mondi (come la *Lucy in the Sky with Diamonds*, o le leve proibite tirate da Ringo in *Yellow Submarine*). La Lucy beatlesiana ha occhi a caleidoscopio e così come appare, subito scompare; Il luogo di Alice è un movimento allucinatorio dove lei si fa imprevedibile e stupefatta, disambientata e mutevole (Alice è dappertutto e in nessun luogo, si

dissemina e il suo ritorno nei psichedelici '60-'70 lascia un posto vuoto in quell'*Alice's Restaurant* di Arlo Guthrie).

In un libretto introvabile ma che ancora scatena energia necessaria *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* (Milano, 1978: vd in questo stesso numero di Engramma il saggio di Silvia De Laude) Gianni Celati 'cura' i materiali di un corso/seminario/movimento al DAMS intorno ad Alice inafferrabile e intensa, materiali che, dentro al movimento del '77, riflettono e agitano immagini e linguaggi, ma anche 'linguacce' e allucinazioni sobillatorie, che accompagnano l'origine della pionieristica stagione di Radio Alice a Bologna. In questi materiali il 'piano intensivo' del cinema emerge continuamente:

Che? di Polanski, un film sulla fuga e sul passare a lato di ambienti istituzionali, una favola sul non essere mai a casa propria, con una nuova Alice. *Black Moon* di Louis Malle, un film dove Alice piomba in mezzo al conflitto sociale, a tutte le lacerazioni, anche tra le figure del suo sesso: neanche dalla parte delle donne Alice trova la sua parte, il suo punto di arrivo (Celati 1978, 17).

Alice non arriva mai, è sempre in fuga e in partenza, ma il suo sopraggiungere è allo stesso tempo uno sparire, il suo venire suscita un avvento in negativo, e si perviene ad Alice per un negativo. Carroll veniva ad Alice per un negativo (ecco il sottile senso del suo fotografare le bambine, nude e travestite, come un rimando al corpo sottile, a un simulacro sempre in circuito, irraggiungibilmente senza originale, un abisso, un buco, da cui aleggia un nudo mai messo a nudo completamente, un nudo abissale).

In esergo al trailer di *Black Moon* di Louis Malle (il film del 1975 che trascina una nuova Alice da un territorio 'forato' e abissale percorso da scoppi e militari, da una guerra tra il potere maschile e la potenza femminile) si preconizza: "E se domani la luna sarà nera?". Un'ipotesi di temporalità che rovescia il tempo, lo riarrotola nel suo lato oscuro e insieme lo fa venire in luce sotto la forma di una quindicenne che sembra uscita da un quadro di Balthus, aurorale sviluppo 'sur-vivant' di Alice. Il rapporto con il divenire-animale che già presiede in Carroll alle emergenze

abissalmente superficiali delle avventure del divenire-corpo-bambino, si dissemina nell'intero film e si sposta lateralmente sulle 'strisce', sulle reversioni del verticale in orizzontale, dove la caduta diventa anche uno spostarsi 'di lato' per incontrare i dislocamenti progressivi del piacere (come direbbe Robbe-Grillet). È su una striscia di asfalto che le ruote dell'automobile schiacciano-distendono un porcospino. Ed è continuamente da una finestra che si cala Lily/Alice (verso quella 'dimora inquieta' cui perviene, abitata da una 'Mère Folle', da una Regina pazza che si chiama anche lei Alice, una Signora degli animali che farfuglia una lingua incomprensibile, ma del resto tutte le donne che incontra Lily/Alice si chiamano Alice, come se il nome spostasse posti ed età in un viaggio nel tempo) per incontrare animali archetipici: l'Unicorno che le chiede "Chi lo ha visto?"; i maialini nudi come i bambini; il topolino parlante-squittente; Il Gatto che passeggia sulla tastiera del pianoforte; il Bruco che le scivola sulle cosce mentre è distesa sull'erba, l'insetto che le si posa sulla guancia.... Ed è tramite album fotografici, 'pose' che travalicano il tempo, che Alice ha accesso al rotolo-tempo; la Vecchia Signora con la sua cuffia da cui proviene il dispositivo-linguaggio dell'inconscio, che malata a letto sembra presiedere alle metamorfosi, conserva in un cassetto l'album di foto della sua giovinezza dove appare anche l'unicorno, animale che si accuccia nel grembo della Vergine.

E mentre a Lily-Alice scivolano sulle cosce le mutandine (come in *Queen Kelly* di Von Stroheim), la vecchia le scatta fotografie, delle quali Lily/Alice strappa i negativi dalla macchina fotografica, e nel frattempo si riflette nello specchio.

Malle, in una intervista filmata, definisce *Black Moon* come un "delirio" che si srotola con la complicità dello spettatore, qualcosa come un "incantesimo delle immagini" che vengono dal profondo, da una situazione di crisi, un processo di riconoscimento e guarigione, un viaggio fantastico nei territori sconosciuti e sogliari dell'adolescenza, stato di transito e di mutazione, di "risveglio di primavera" sessuale (direbbe Wedekind). In questo senso le immagini di Alice si rifrangono nella sottilità della percezione che si trasmette e si sviluppa come un negativo nell'attagliarsi dei corpi, agenti e agiti, spettatoriali e attanti.

Sono i *corpi sottili*, i fantasmi *pellicolari*, che attengono ad Alice e alle sue percezioni, alla circolazione delle immagini e allo choc benjaminiano, ai dislocamenti del linguaggio propri delle avanguardie:

In Alice c'è un movimento che è come quello del cinema. Lo stesso spaesamento continuo che il cinema attua col montaggio. Walter Benjamin paragonava il movimento del film al collage dadaista: la tua reazione non è più quella della coscienza pensante ma lo spaesamento di chi è bersagliato sui nervi (Celati 1978,18).

Tale spaesamento ha a che fare con la meraviglia. Lo stupefacente e lo straordinario diventano per Carroll una questione di sviluppo, ingrandimento, rimpicciolimento (come per le avventure di Alice), il corpo si fa parvenza, si assottiglia sulle superfici, sui rotoli, sulle carte, come sostiene Deleuze, in modo che il corpo bambino sia messo sempre in uno stato di fuga dalle profondità, esorcizzando i buchi (del reale lacaniano, abisso il cui rovescio di insufflamento verrà posto da Artaud come 'forsennamento' del soggetto, per dirla con Derrida, in un esorcismo uguale e contrario a quello di Carroll, come lo stesso Antonin ci tiene a ribadire nella sua traduzione, gutturale e danzante-a-rovescio del carrolliano Jabberwocky). Le superfici sono per Carroll sempre fotografiche, attengono a uno sviluppo e srotolamento per cui il profondo risale e si estende in superficie ("il più profondo è la pelle" diceva Paul Valéry). "Fotografia straordinaria" si intitola il primo scritto di Carroll sulla fotografia, che gioca con la parola 'sviluppo' messa in rapporto con la scrittura, la cifra estesa dell'intensità, del piano tensivo. Nel maggio del 1855, pochi mesi dopo aver acquistato il suo primo equipaggiamento fotografico, Carroll comincia a fotografare i piccoli Liddell, tra cui la sua Alice. Un suo poema del 1857, *Hiawata fotografo*, descrive minuziosamente una seduta fotografica, un vero e proprio 'set' che si conclude non a caso con una fuga, tensione tra immobilità della posa e suo scivolamento in fuga. In un racconto del 1858 - *Storia della Signora* - in forma di favola fantastica:

Una signora vi narra in che modo un artista possessore di un apparecchio magico, la "Chimera" - calembour su 'camera', macchina fotografica la cui pronuncia inglese è analoga -, volle farle il ritratto e, non riuscendovi, fu

gettato nella segreta dove morì e si trasformò in fantasma (Gattegno 1980, 172).

La camera 'chimerica' mentre sprofonda nella segreta (e nei segreti impenetrabili dei corpi bambini) sprigiona il fantasma, costituisce i corpi sottili, meravigliosi e straordinari, "puri eventi si sprigionano da stati di cose" come dice Deleuze, notando che dalle avventure underground, nel sottosuolo, nel sotterraneo, di Alice (titolo dell'Ur-Alice), si espandono le meraviglie, scaturisce in superficie, si distende, il paese delle meraviglie, e si scivola oltre lo specchio:

Alice conquista progressivamente la superficie. Sale o risale alla superficie. Crea delle superfici. I movimenti di sprofondamento e di sotterramento lasciano il posto a leggeri movimenti laterali di scivolamento; gli animali del profondo diventano figure di carte prive di spessore. [...] Non ci si inoltra più nel profondo, ma si passa dall'altro lato a forza di scivolare, facendo come i mancini e rovesciando la parte dritta [...] La borsa di Fortunato descritta da Carroll è l'anello di Möbius, in cui una stessa retta percorre i due lati (Deleuze [1993] 1996, 37).

Sono i due lati dello schermo-specchio, indecidibilmente assottigliato nella 'messa in posa' dello spettatore e dei corpi-fantasma, reversibilmente. Ogni volta che si vede un film avviene una 'avventura' di Alice, un passaggio reversibile dall'ombra alla luce. Per "un negativo" e le sue meraviglie. La scacchiera viene posta, come nel racconto di Bontempelli, davanti allo specchio, ma da quale lato? Da dove proviene la luce che illumina la scena?

Dalla scacchiera fisica al diagramma logico. Oppure dalla superficie sensibile alla lastra ultrasensibile: è in tale salto che Carroll, grande fotografo, prova un piacere che si può supporre perverso e che innocentemente confessa (come dice ad Amelia in una "irresistibile eccitazione...: venire a Voi per un negativo... Amelia, sei mia") (Deleuze [1969] 1975, 210).

Ogni volta che un film viene in luce, ogni volta che il processo di riproduzione è anche quello di una ri-memorizzazione, di una ri-proiezione e di una reviviscenza, accade che gli sguardi implicati nel film siano sottoposti a una sorta di dislocazione della traiettoria di visione, come se

l'atto di vedere fosse anche quello di trascrivere e inscrivere un incorporeo in un corporeo, una apparenza in una sostanza materica e fisica fatta di esperienza percettiva e luminosa, la mutabilità di uno spazio in una sorta di immobile tempo, di tempo sospeso, in una topografia dello scivolamento laterale, dell'indecidibilità tra il fuori e il dentro, l'entrare e l'uscire, l'interno della vista e il suo fuori. Sono inerenze del filmico come dispositivo automatico di re-incarnazione, come blocco di durata che costituisce di per sé una specie di scrittura spettrale, di attivazione fantasmatica, e insieme estroflessa in ectoplasmatiche apparenze, di un punto di visione interno, che per automatismo del moto visuale, di una sua perpetua ripetizione mutazionale, si incide, si traccia in una materia tutta esterna, in una alterità in-corporea.

L'Alice di Tim Burton (*Alice in Wonderland*, 2010) si reincarna nel proprio incubo di bambina, il suo transitare sulla soglia dell'adolescenza si ripercuote nel rivivere il sogno allucinato che proviene dal profondo infantile, dalle latebre in cui "i corpi si mescolano, tutto si mescola in una specie di cannibalismo che riunisce alimento ed escremento" (Deleuze [1993] 1996, 37-38), e si insiste nel film sulla fluttuazione di identità di un ritornante, un corpo spettrale di "revenant" che viene continuamente misconosciuto-riconosciuto ("è proprio lei quella Alice?" ci si chiede a ogni svolta), al punto che il corpo desiderante della ragazza "da marito" che istituisce una linea di fuga dall'ordinamento codificato ingaggia una vera e propria battaglia che è, in modo perfettamente deleuziano, un conflagrare e un deflagrare di contingenze, uno scorrere di evento in cui tutte le volte si danno disgiunzioni che paradossalmente sono anche osmosi e congiunzioni. La natura nebulosa e vaporosa ma anche commista caoticamente di insorgenze visive elementali, cieli acquorei o terre aeree, un po' come nella morfologia della Pandora cameroniana, nel film di Burton viene però immessa in una eventualità affidata all'empatia del corpo allungantesi o rimpicciolentesi di Alice, per cui è il suo corporeo ad attivare l'incorporeo e a dare empatia e divenire a immagini sempre in bilico tra taglio ed efflorescenza, come è nella cifra visiva ossessiva in Burton: "l'albero verdeggia, lo scalpello intaglia, la battaglia avrà luogo o non avrà luogo", come scrive Deleuze nel suo libro dedicato ad Alice, *Logica del senso*, dove Carroll viene destinato al rovesciamento del platonismo in una proliferazione di simulacri sul clinamen, cioè su una pista inclinata simile in ciò all'obliquità tangente dello scorrere di una

pellicola e del suo proiettarsi, ma anche all'andare fuori campo, fuori buca, al divergere del percorso reviviscente della luce, della fantasmagoria. In quella battaglia, "ab initio", cioè dal primo titolo 'di sprofondamento' (*Le avventure sotterranee di Alice*) il corpo si inclina in un "wonderland" che attraversa lo specchio in tangenza.

Lo stato dell'infanzia e dell'adolescenza è quello della 'soglia', dello scivolamento da un mondo all'altro: il mondo dei desideri e delle fantasie da un lato, il mondo delle regole familiari e quotidiane dall'altro. Il film lo mette subito in evidenza. Scivola giù e noi con lei precipitiamo "dall'altra parte" dello schermo. Qui l'uso del 3D è consustanziale alla figuralità del film, che è un incubo gotico, come spesso in Burton. Il viaggio è certamente lisergico, ma sappiamo che la lettura in chiave psicotropa, allucinogena, di Alice è una costante, e oggi il digitale ci immerge in un flusso di alterazioni drogate, di percezioni (extra)sensoriali, i nostri corpi e cervelli sono la fonte delle meraviglie. Ma in questo caso l'uso del digitale e quello della terza dimensione vanno in una direzione che, in senso inverso all'investimento morfogenetico di un Zemeckis, assottigliano le percezioni in un moto continuo, in un *perpetuum mobile* che non è più una genesi ma una riformazione, uno srotolamento che riduce e ingrandisce a un tempo, fa passare i corpi dall'altro lato dello specchio. È perciò che l'animazione si fa rianimazione, tutto ricomincia come un incubo ma insieme tutto si gioca su una battaglia già scritta che si srotola come una striscia di cartoon sotto i nostri occhi e che assomiglia tanto al passaggio dimensionale e a una matematica transfinita, quanto a una iperbolica iscrizione destinale del corpo che si reincarna: non a caso la bambina dal vestitino a campana è anche una santa androgina, tanto stregonesca quanto eroica, ma nel senso rilkiano di una identificazione del cavaliere, del drago e della principessa da liberare. Il figurale si insegue, insegue se stesso e il proprio permutare le dimensioni e si rintraccia nella proiezione-scorrimento delle superfici, nell'automatismo oculare del film stesso. La figuralità apparentemente piatta e follemente dimensionata, il cartoon che iperbolizza lo scatto singolo in una danza impossibile, sghemba e sciamanica, cifrata e resurrezionale (quasi quanto quella 'metazombica' di Michael Jackson), quella danza di guerra, di vittoria, di sparizione e di riapparizione del Cappellaio Matto, danza che si attorciglia e ritorna su se stessa. Ma per Burton, e per Alice, per il film stesso, si tratta di un ritorno a Wonderland, "terra della follia" che popola i suoi

incubi fin da bambina. L'orologio di Bianconiglio con il suo ticchettio è per la ragazzina la chiamata all'avventura eroica, infatti alla fine, abbigliata con una armatura da Giovanna D'Arco, combatterà con il suo drago e libererà gli schiavi dalla tirannia della Regina Rossa. Burton sottolinea come tutto ciò è già scritto su un foglio di pergamena istoriato che somiglia a una pellicola e che scorre durante il film con i suoi disegni, prefigurazione del destino di Alice, un libro-rotolo che si srotola e riarrotola in ogni punto del film.

Carroll compone un libro a rotolo, alla maniera dei quadri a rotolo giapponesi. (Nel quadro a rotolo, Eisenstein vedeva il vero precursore del montaggio cinematografico, e lo descriveva così: "Il nastro del rotolo si arrotola formando un rettangolo! Non è più il supporto che si arrotola su se stesso; è quel che vi è rappresentato che si arrotola alla sua superficie") (Deleuze [1993] 1996, 38).

Come la canzone del giardiniere pazzo in *Sylvie e Bruno*, romanzo 'schizo' dell'ultimo Carroll, che, come nota Deleuze, pone la domanda: "È la canzone che determina gli avvenimenti o gli avvenimenti la canzone?". Destino di un occhio fuori dall'orbita, come quello del cane da guardia della Regina Rossa che lei restituisce dopo averlo estratto. Destino delle immagini che fuggono e che ci fanno 'perdere la testa', diventare matti: il segreto però è che tutti i migliori sono matti! Ma il volto folle di un profondo che si revulsiona sgusciandosi e rivoltandosi come un guanto, scivola in superficie: sono le facce degli invitati alla festa di fidanzamento che inclinano allo slittamento verso il loro fuori, teste vuote e impossibili, permutazioni di sguardi-volti, dis-somiglianze che trattengono e lasciano passare, che sono matti senza saperlo e che mentre invitano alla fuga - "Devo pensarci" dice Alice - la risucchiano nella faccia *cachée* del loro essere codificati, cioè in un transfinito in cui i codici sono matematicamente alterati e dunque il film necessita di una fuoriuscita falsa dallo schermo, cioè di una caduta nel proprio fuori fasullo, nel volto posticcio, protesico, nel "doppio fondo" di un abisso superficiale che è il 3D. In tal senso Burton defigura iperbolicamente le teste della regina rossa e dei suoi cortigiani, salvo smascherarli, scomponendo e decostruendo i pezzi di parvenza delle loro sembianze, anatomizzandone la fantasmaticità. Ciò induce Alice allo slittamento in cui la logica è quella del rovesciamento, di un non-luogo o "altra parte", cioè di un luogo che

capovolge il riconoscimento e fa sì che il volto si sfiguri o si *controfiguri*, rendendo i tratti ipertrofici e cannibalici, per cui le teste mozzate fluiscono ed emergono sulla superficie srotolantesi del mondo di sotto, che si rovescia nel mondo di sopra con un movimento laterale, con uno sbucare che è anche, per Burton, ancora una volta, un andare “fuori di testa” o “fuori dell'orbita”, laddove lo sgusciare animale si assimila alle giravolte labirintiche degli spazi in tempi che vanno al contrario, “fuoritempo” ogni volta, tempi che ineriscono a corpi sospesi e scivolanti in uno spazio a “più” dimensioni, vi cadono, precipitano, danzano, scivolano come Bianconiglio e il Cappellaio Matto.

Si tratterebbe allora in questo senso di un film tutto racchiuso, e aperto, in un movimento di caduta e di affioramento, che mentre sparisce da un lato riappare da un altro, in un barbaglio che somiglia alle increspature di un'onda. Questo è un automatismo dello scivolare su se stessi e sulla superficie, del ritornare su un passo che è uno scarto-scatto di immagine:

È l'automatismo che produce uno scarto a darci gioia, la vera scoperta di Alice [...]. La testa va via dal corpo seguendo le linee del fuori. Segue le linee degli avvenimenti come Alice segue il Coniglio Bianco. [...] Bisognerebbe cercare di scrivere e parlare per ellissi, salti e sincopi; comunicare non attraverso le parole ma attraverso figure di movimento, in modo che le cose fuggano, sfuggano. [...] Alice è nata da un movimento del genere, ed è tutta in questo movimento iniziale: la caduta nel buco, il viaggio sotterraneo. [...] La figura è la traccia che si segue quando scivola dentro un avvenimento. Cadere in un avvenimento è come perdersi in un buco che non si sa dove porti. [...] L'evento atteso-inatteso, che prende alle spalle. [...] Le parti dello snodo meccanico sono: attesa, figura, cadere-accadere (Celati 1978, 73-ss).

Il film di Burton diventa ciò che è: la traccia di un desiderio. Moto impossibile, ripetizione differente e perpetua, rimando implicito alle figure scivolanti in cui la letteralità della trascrizione di Alice si sposta verso una dimensione di ulteriorità, “un movimento che può essere ripreso e continuato, non fissato”, come in *Black Moon* di Malle, in *Alice nelle città* di Wenders, in *What?* di Polanski. Continuamente si *riprende* a girare altre Alici. Altre Alici si disseminano.

Riferimenti bibliografici

Celati 1978

G. Celati (a cura di), *Alice disambientata, materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Milano 1978.

Deleuze [1969] 1975

G. Deleuze *Logica del senso [Logique du sens, Paris, 1969]*, Milano 1975.

Deleuze [1993] 1996

G. Deleuze, *Critica e clinica [Critique et clinique, Paris 1993]*, Milano 1996.

Gattegno 1980

J. Gattegno, *Lewis Carroll, vita e arte del "doppio" di Ch.L. Dodgson [Une vie d'Alice à Zénon d'Eléè, Paris, 1974]*, Milano 1980.

Giovannoli 2017

R. Giovannoli, *La farfalla e il Leviatano. Indagini filosofiche su Lewis Carroll*, Milano 2017.

Leach [1999] 2010

K. Leach, *Lewis Carroll. La vita segreta del papà di Alice [In the shadow of a dreamchild. The myth and reality of Lewis Carroll, London 1999]*, Roma 2010.

Filmografia "per Alice"

Una filmografia "laterale e disambientata" di film aliceschi in ordine di suggestione e scivolamento (per la filmografia completa dei film direttamente adattati dall'*Alice* di Lewis Carroll vd il sito IMDb)

Queen Kelly, Erich Von Stroheim, USA, 1928-1929.

The Wizard of Oz, Victor Fleming, USA, 1939.

The Portrait of Jennie, William Dieterle, USA, 1948.

Alice in Wonderland, Walt Disney e Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson, USA, 1951.

Zazie dans le métro, Louis Malle, Francia, 1960.

Lolita, Stanley Kubrick, Regno Unito USA, 1962.

Alice's Restaurant, Arthur Penn, USA, 1969.

Images, Robert Altman, USA, 1972.

What?, Roman Polanski, USA, 1972.

Alice in den städten, Wim Wenders, Germania Ovest, 1973.
Paper Moon, Peter Bogdanovich, USA, 1973.
Celine et Julie vont en bateau, Jacques Rivette, Francia, 1974.
Le fantôme de la liberté, Luis Bunuel, Francia, 1974.
Black Moon, Louis Malle, USA, 1975.
Pretty Baby, Louis Malle, USA, 1978.
Quando Alice ruppe lo specchio, Lucio Fulci, Italia, 1988.
A comedia de Deus, Joao Cesar Monteiro, Portogallo, Francia, Italia, Danimarca, 1995.
Lolita, Adrian Lyne, USA, 1997.
Shattered Image, Raoul Ruiz, USA, 1998.
Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick, USA, 1999.
Scarlet Diva, Asia Argento, Italia, 2000.
Alice in Wonderland, Tim Burton, USA, 2010.
Alice Through the Looking Glass, James Bobin, USA, 2016.

English abstract

Wenders' *Alice in the cities*, Queneau and Malle's *Zazie*, the lost child in Bunuel's *Phantom of Liberty*, the terrible child in Bogdanovich's *Paper Moon*. Carrollian Alice is the prototype of filmic, pellicular "bad girls" who circulate in the interstices between images, flow on the surface of the film, always shifting from side to side, never entering the depths. Louis Malle's *Black Moon* is, in the words of Malle himself, a delirium which unrolls with the complicity of the spectator, a spell of images arising for critical situations, a process of identification and healing, a fantastic trip in those unknown lands on the threshold of adolescence. Tim Burton's *Alice* is reincarnated in her nightmare as a girl on the threshold of adolescence, in a ghostly body continually regarded and disregarded. All the mentioned films are traces of a desire, different and perpetual repetitions, implicit references to sliding figures, in which the literality of Alice shifts toward a dimension of ulteriority.

Inseguendo Alice nel frattempo

Riscrittura filosofica, metamagica (e paradossalmente gastronomica) con, in Appendice, Alice e la tartaruga mortificata, ricette in salsa deleuziana

Roberto Masiero

Se io avessi un mondo come piace a me, là tutto sarebbe assurdo: niente
sarebbe com'è,
perché tutto sarebbe come non è, e viceversa; ciò che è non sarebbe e ciò
che non è sarebbe, chiaro?

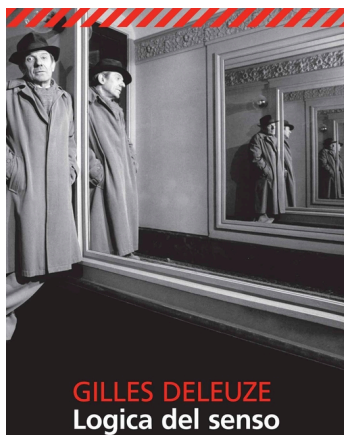
Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*

Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi
sbrana,

ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco.

Il mondo disgraziatamente è reale e io disgraziatamente sono

Jorge Luis Borges, *Nuova confutazione del tempo*



G. Uféras, *G. Deleuze with the mirrors ad infinitum*, 1968 (copertina di G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, 2017).

È sempre maledettamente così! Scrivi per cercare qualcuno che ti ascolti, che ti capisca ... che ti voglia un po' bene, e ti ritrovi inevitabilmente davanti allo specchio, stravolto dalle infinite interpretazioni che la tua scrittura produce - se va bene - anche e soprattutto quando ha la pretesa (la scrittura) di essere scientifica (parola grossa, vero?). È sempre pericoloso giocare con le parole, immaginiamo con la scrittura. Chi scrive è volente o nolente presuntuoso, ma anche vittima di se stesso; cerca di redimersi e inevitabilmente si perde; vuole imporsi e si ritrova prigioniero di ciò che ha pensato, scritto, fatto; vuole tradurre il pensiero in

parole e si ritrova a essere pensato dalla sua stessa scrittura; pensa di governare ed è governato. Per tutto questo non può che affidarsi al lettore che non è proprio quell'ipocrita fratello evocato all'inizio dei *Fiori del male* da Baudelaire, ma indubbiamente un inesorabile amico pronto a tradirti. È lui il personaggio che compare, vicino a ognuno di noi, allo specchio.

Per mettermi in gioco, tempo fa, ho provato a scrivere come Lewis Carroll nel suo *Alice nel Paese delle meraviglie*, facendo come i bambini quando si accordano per incominciare un gioco e si dicono: "Facciamo finta che...". Come Alice nella Casa dello Specchio, mentre chiede alla gattina Kitty: "Facciamo finta che il vetro sia diventato morbido come nebbia e che possiamo passare dall'altra parte". Ecco! chi si troverà dall'altra parte? Non c'è nulla di più serio del gioco, e non solo per i bambini.

D'altra parte la cosa mi era concessa dallo stesso Lewis Carroll, pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson, che – come i bambini e con i bambini – per provare a essere se stesso, praticava la fotografia, la pittura, la poesia, la narrativa, la scienza, la logica, la matematica, l'inventistica (è divertente inventarsi delle parole, anche se ho il sospetto di averla trovata da qualche parte), la teologia, visto che era anche diacono della chiesa anglicana e per gioco, disperatamente, chiedeva a tutti : "Facciamo finta che...".

Dodgson era così convinto del gioco da cambiarsi il nome per diventare altro da sé: Lewis Carroll, pseudonimo appunto. Ma è proprio altro da sé? Certo è altro da sé essendo sempre se stesso: Lewis è la versione inglese di Ludovicus, cioè Lutwidge, e Carroll è una rielaborazione dal latino Carolus, Charles. Tutto è cambiato mentre tutto ritorna cambiando. Pseudonimo...pseudonimi?!? Tutti vorremmo essere altro da ciò che siamo, soprattutto quando ci capita di incontrarci con Narciso, che è, secondo Lacan (Mah! Sarà poi così?), talmente innamorato di se stesso da accettare che Eco sia costretta a ripetere per sempre solo ciò che lui dice in uno sconvolgente amore sempre perduto e sempre ripetuto. Sempre, appunto! Forse l'Universo è un'eco (o Eco?) che rincorre se stessa, un Narciso indifferente a ogni passione se non quella del sé, e la parola che lo può dire è uno pseudonimo visto che solo il suo autore – se mai ci fosse – può saperne il vero nome. Sempre complicato tenere assieme identità e

differenza. Per inseguire Dodgson, ma anche Narciso, non sapendo dove sta Eco, ho provato a scrivere come Lewis Carroll. Lo inseguivo come Achille, soprannominato *pie' veloce*, insegue la Tartaruga nel famoso paradosso di Zenone, non riuscendoci mai, indeciso se essere nel *continuo* o nel *discreto*, rincorrendo punti di una retta all'infinito con la Tartaruga sempre un *niente* davanti a me.

Ricordate il *Pierre Menard, autore del Chisciotte* di Jorge Luis Borges? Menard considera il testo di Cervantes un capolavoro assoluto e vuole riscriverlo per realizzare così negli anni trenta del Novecento il capolavoro del proprio tempo. Proverà in vari modi, non essendo mai soddisfatto, sino a quando si ritrova a riscrivere il testo di Cervantes, per una sua parte e solo per una sua parte, tale e quale. Ecco allora, però (è questo *però* che ora pesa) che tra i due testi c'è una formale eguaglianza, ma una sostanziale differenza. Infatti, pur essendo identici, il tempo rende i due testi totalmente diversi. Quello di Menard non solo contiene il *Don Chisciotte* di Cervantes, ma lo rende contenitore di tutto ciò che è stato da allora a oggi e che Cervantes non poteva assolutamente nemmeno prevedere. Non solo! il testo di Menard, avendo la stessa forma ma un altro tempo, rinvia a una dimensione esistenziale di Cervantes fatta di sogni, emozioni, passioni, sentimenti, occasioni, capacità, che si mescola con quella di Pierre Menard e a quella di ogni possibile lettore, dato che anche il lettore è portatore di sogni, emozioni, passioni sentimenti, occasioni e persino capacità. È come se, scrivendo il *Don Chisciotte*, dopo che questo testo è stato scritto da Cervantes, Menard trasformasse ognuno di noi non solo in un interprete ma in un autore, tanto quanto è autore Cervantes e tanto quanto lo è Menard. Straordinario cortocircuito tra il tempo e i tempi, tra il soggetto e i soggetti, tra la scrittura e i significati. La forma sta nel tempo mentre i contenuti – per così dire – navigano tra l'imprevedibilità dei tempi. Da una parte la forma si fa sino in fondo eterna, dall'altra i significati si rendono disponibili agli eventi possibili e anche impossibili, visto che questo è il compito di ciò che chiamiamo letteratura. È come se tra i due *Don Chisciotte* si presentasse un testo, in qualche modo invisibile, capace di alludere a ogni possibile testo scritto in ogni luogo e in ogni tempo, come se *Don Chisciotte* fosse sempre anche Gilgamesh, Ulisse, d'Artagnan, la signora Bovary.

Ho quindi provato proditoriamente e presuntuosamente a scrivere come Lewis Carroll, mettendomi nei guai e senza inventarmi un soprannome, né, tantomeno, uno pseudonimo, anche se l'idea mi piaceva molto. Se volete partecipare al gioco leggete il testo che segue questo *contesto*. Chi sa quale dei due può essere di fatto *Post Scriptum*? Dovete comunque sapere che il testo che state leggendo è la ritrascrizione dell'insieme degli appunti serviti a scrivere il testo che segue intitolato *Alice e la tartaruga mortificata*. Dovevo inserirlo in un libro dal titolo *Artisti della fame. Storie di viventi alle prese con il cibo* che la redazione editoriale ha voluto così apostrofare: "*In cibo veritas: filosofie, racconti, finzioni di ciò che ci nutre*".

In quell'occasione ho usato il cibo – necessità delle necessità – per parlare d'altro, come nel testo che segue nel quale non so nemmeno io di che cosa parlo, e per questo mi sono fatto aiutare da Dodgson, Carroll, Alice e soprattutto dal personaggio principale di questo gioco, la Tartaruga. L'ho scritto perché attraverso il cibo si finisce per occuparsi della vita e perché sono d'accordo con un coetaneo e conterraneo di Dodgson, Oscar Wilde, così diverso da Lewis Carroll da esserne uguale, il quale affermava: "*Non riesco a sopportare quelli che non prendono seriamente il cibo*". O forse l'ho scritto perché, in fondo, immagino l'universo come un immane animale che mangia continuamente se stesso diventando sempre diverso, ma rimanendo sempre uguale. L'universo come un immane sistema digestivo.

Perché proprio la Tartaruga? Perché è disperata. Per quale motivo? Era stata inventata (era la metà dell'Ottocento) la falsa zuppa di tartaruga e lei era ben disposta a dare la propria vita per una leccornia famosa in tutto l'orbe terraqueo, ma trovava insopportabile sopravvivere alla falsa zuppa di tartaruga. E poi dicono che la dignità non conta: ne va della vita. In quel libro però non ho inserito questo testo. Forse perché volevo tenere queste pagine per una occasione più succulenta, come questa che mi offre questo numero monografico della "Rivista di Engramma".

Ma in questa occasione – come è dovuto dopo aver ben mangiato e ben bevuto – va allora raccontato tutto ciò che quel gioco rimuoveva, nascondeva o metteva come sotterranea allusione attorno ad Alice e al *Paese delle meraviglie*. Insomma, ora devo guardare nello specchio dove

ha guardato Alice, per provare, mentre la nebbia dirada, a passare dall'altra parte. Nel *Paese delle meraviglie* la Regina dice ad Alice:

“Hai visto la finta Tartaruga?”

“No – disse Alice – Una finta Tartaruga? Non so nemmeno che cosa sia.”

“È la cosa con cui si fa la finta zuppa di tartaruga” disse la Regina (Carroll [1865] 1971, 125).

Precisiamo: la finta zuppa di tartaruga era una imitazione della zuppa di tartaruga verde, diventata, nella metà dell'Ottocento, rara e costosa, preparata facendo bollire, assieme a vari aromi, cartilagini di vitello. Nelle classiche illustrazioni di John Tenniel per *Alice nel Paese delle meraviglie*, la Finta Tartaruga ha, appunto, la testa, gli zoccoli posteriori e la coda di vitello.



J. Tenniel, *La storia della finta tartaruga*, da L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*.

Ha ragione Alice: posso sapere che cosa è una tartaruga, ma non una finta tartaruga, perché della tartaruga posso avere un'immagine, ma della finta tartaruga no! Posso solo supporre che assomigli all'idea (immagine?) che me ne sono fatto, così come il sapore della finta zuppa di tartaruga indubbiamente assomiglierà a quella vera, ma non sarà di certo come quello, così come Dodgson è Carroll, ma anche no! Comunque, so, in cuor mio, che la tartaruga è un animale mentre la Regina mi dice che la finta tartaruga è la *cosa* con cui si fa la finta zuppa di tartaruga. Una *cosa*? Come fa un animale a essere una *cosa*? Forse perché nel *Paese delle*

meraviglie tutto è possibile o perché le parole (e con loro il linguaggio) ci mettono continuamente in gioco, ci fanno dubitare delle immagini che abbiamo e quindi del loro senso e della stessa ragione ontologica? D'altra parte, la mortificazione profonda della tartaruga non nasce dal fatto che vorrebbe essere una zuppa, cioè una cosa, vera e non una falsa? Il suo sogno non è proprio essere quella cosa lì, che è stata tradita non potendo essere più vera?

Comunque è una questione di vita e di morte che si gioca attorno alla Tartaruga, alla finta (zuppa di) tartaruga, ma anche una questione di logica e del senso stesso dell'esistente. Come e perché la logica deve avere a che vedere con l'esistente è indubbiamente un mistero. Non sarà mica logico che io esista? O, come diceva un grande dopo Aristotele, ma altrettanto grande anche se non aristotelico, Leibniz, non sarà di certo logico farsi la domanda: "Perché c'è qualcosa e non il nulla?"

Ecco! la questione che tormentava Dodgson, che lo costringe a diventare Carroll e a immedesimarsi con Alice, è la domanda su che cosa sia vero e che cosa sia falso. Un tormento che ci riguarda per altro tutti, proprio tutti, anche quando ci mettiamo a tavola per mangiare una finta zuppa di tartaruga, come i personaggi del mio libro sul cibo.

In una delle sue molte vite, firmandosi questa volta Dodgson, Carroll (ricordiamoci che cambiando l'ordine dei fattori il risultato non cambia, così almeno ci hanno insegnato a scuola) ha scritto dei testi di logica con titoli come: *Quello che la tartaruga disse ad Achille*, e ancora *Euclide e i suoi rivali moderni*, e poi ancora *Il gioco della logica*.

Incontro la nostra Tartaruga prima che possa diventare una zuppa – in questo caso sicuramente vera – mentre sta parlando con il grande Achille più veloce che si era seduto comodamente sul suo guscio.

"Così lei è arrivato alla fine del percorso?" – disse la Tartaruga – "Anche se esso REALMENTE consisteva di una serie infinite di lunghezze? Mi pareva che un qualche bello spirito avesse dimostrato che la cosa non poteva essere fatta". "Può essere fatta" – disse Achille – "È stata fatta! *Solvitur ambulando*, Vede le distanze diminuivano continuamente e quindi ..."

"Ma se fossero AUMENTATE continuamente?" – interruppe la Tartaruga – "Allora che sarebbe successo?"

"Allora non sarei stato qui" – replicò con modestia Achille" – e Lei a quest'ora avrebbe fatto parecchie volte il giro del mondo!".

Lei mi confonde: anzi mi SCHIACCIA" – disse la Tartaruga" – perché lei è un peso massimo, e questo è certo! Bene. Le fa piacere sentire la storia di una corsa che quasi tutti immaginano di poter compiere in due o tre salti, mentre in REALTA' consiste di un numero infinito di passi, ognuno più lungo del precedente?" (Hofstadter 1984, 48).

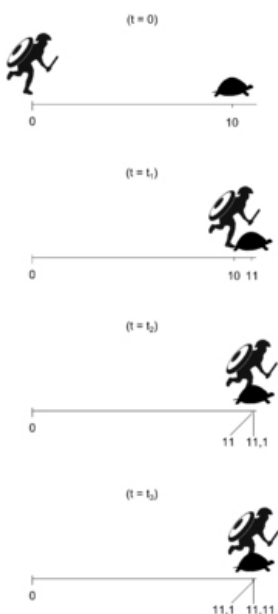
Questo dialogo termina con un triste imbarazzo da parte di Achille che non riesce a capacitarsi del fatto che l'evidenza è in contraddizione con la stringente logica della Tartaruga e del paradosso di Zenone che di fatto porta a pensare che il movimento sia una illusione.

“Capisco” – disse Achille e nella sua voce c'era un velo di tristezza. La Tartaruga non perde l'occasione per sbeffeggiare il povero Achille più veloce (che forse non è più tale).

“E se non le DISPIACE, come favore personale, considerando quale tesoro di cultura trarranno dal nostro dialogo i Logici del XIX secolo, la prego di accettare di cambiare il suo nome in TORTURUGA secondo un gioco di parole che mia cugina la Finta Tartaruga farà allora”.

D'altra parte non essendo più più veloce non potrà nemmeno più chiamarsi Achille.

“Come le aggrada” – rispose stancamente il guerriero con toni di vuota disperazione, mentre affondava il viso tra le mani – “purché LEI da parte SUA accetti un gioco di parole che la Finta Tartaruga non farà e cambi il suo nome in A-CHI-LA-FAI” (Hofstadter 1984, 47-49).



Rappresentazione grafica del paradosso di Zenone, Achille e la tartaruga.

Prima, con la Regina, ci siamo ritrovati tra il vero il falso sperando di assaggiare la vera zuppa di tartaruga e non quella falsa, adesso con Achille ci troviamo nella scena del paradosso di Zenone e quindi con la questione finito/infinito, discreto/continuo. L'evidenza ci fa dire che nella gara inevitabilmente vince Achille pi  veloce, ma secondo la logica cos  non  , o anche s .

Non   vero che il veloce Achille nella gara a chi arriva prima necessariamente vince sulla lentissima Tartaruga perch , come annotava secoli fa uno che se ne intendeva, Aristotele (forse non di zuppe, ma di logica s !): *un mobile pi  lento non pu  essere raggiunto da uno pi  rapido*; perch  quello che segue deve arrivare al punto che occupava quello che   seguito e dove questo non   pi , quando il secondo arriva. E cos  il primo conserva sempre un vantaggio sul secondo.

Come risolve il paradosso il grande Aristotele? Diciamo con una furbizia linguistica (ahi ahi, il linguaggio! ci torneremo quando nello specchio si far  vivo Wittgenstein): il tempo e lo spazio sarebbero divisibili all'infinito *in potenza*, ma non sono divisibili all'infinito *in atto*. In sostanza, una distanza finita, che secondo Zenone non sarebbe percorribile perch  divisibile in frazioni infinite,   infinita nella considerazione mentale, ma in concreto si compone di parti finite e pu  essere percorsa. Sar  poi cos ? E dove sta il reale? Nella potenza o nell'atto? La realt  dove diavolo sta? Dovr  ristudiare meglio l'astuto Aristotele. Qual   la questione? La spiega assai bene Borges, nel suo *Altre inquisizioni*:

Achille corre dieci volte pi  veloce della tartaruga e le d  un vantaggio di dieci metri. Achille percorre quei dieci metri, la tartaruga ne percorre uno; Achille percorre quel metro, la tartaruga percorre un centimetro; Achille percorre quel centimetro, la tartaruga un millimetro; Achille pi  veloce il

millimetro, la tartaruga un decimillimetro, e così all'infinito, senza che Achille possa mai raggiungerla ... Tale la versione abituale (Borges [1952] 2000, 109).

Ecco qui di fianco una rappresentazione, rubata in internet, del paradosso di Achille e la tartaruga secondo la descrizione di Borges. Sull'asse sono indicate le distanze (in metri) percorse da Achille e dalla tartaruga.

In fondo la tartaruga di Carroll argomenta che non può essere fatto alcun passo (appuntamento) di ragionamento per quanto semplice possa essere, senza invocare una qualche regola di livello superiore per giustificare il passo in questione. Il ragionamento per altro richiede e permette un regresso all'infinito (attenti: nello specchio stanno entrando personaggi che incontreremo in seguito come mister iperbolico Gödel e il decriptografo Turing).

Insomma, la questione è nell'intrigo tra finito e infinito, discreto e continuo e sull'inferenza, e, guarda caso, lo studioso di logica, nonché diacono anglicano, quindi esperto in cose divine, nella versione Charles Lutwidge Dodgson, fece una scoperta già emersa, anche se in altra forma, negli studi precedenti sulla logica e i suoi paradossi da Bernard Bolzano: il così detto regresso Bolzano-Carroll.

Tale regresso concerne la possibilità di attribuire alle inferenze un valore giustificativo sulla verità delle conclusioni quando, tra le condizioni alle quali deve sottostare un soggetto logico P , per essere giustificato dall'inferenza, rientri la conoscenza da parte di P della validità dell'inferenza stessa.



S. Steinberg, *Women painters*, vignetta.

Ricordiamoci che inferire x significa concludere che x è vero; che i paradossi sono sostanzialmente inferenze non risolte e che il regresso Bolzano-Carroll sta all'interno di uno scenario senza il quale non potremmo proprio capire non solo il sorriso sospeso del Gatto del Cheshire, la mancanza di "posto" nel tavolo apparecchiato per un Tè di Matti, la caduta verso gli antipodi/antidoti di Alice e così narrando, ma nemmeno alcune questioni fondamentali del nostro tempo. Forse il

paradosso dell'infinito è che di per sé potrebbe anche essere finito, o, meglio, è esso stesso finito.

A questo punto dobbiamo cercare di andare oltre lo specchio per scoprire che altro combinava Lewis Carroll nelle vesti di Dodgson, trovando personaggi forse inaspettati, anche se quasi tutti con strani problemi in testa, spesso come quelli del Cappellaio Matto. Ma, per non sbagliare, ripartiamo da Charles Lutwidge Dodgson.

Questi, aveva messo a punto un sistema per scrivere al buio, la notte, senza dover accendere la lampada a olio. Consisteva in una piccola griglia di legno rettangolare in cui venivano inseriti punti e linee corrispondenti alle lettere dell'alfabeto.

Certo c'era una buona ragione funzionale, ma quel buio in cui scrivere è indubbiamente molto di più di una semplice assenza di luce. Almeno così avrebbe pensato Alice.

Insomma, Dodgson si dedica a capire e sperimentare come il messaggio si trasmette e - perché no? - come può essere nascosto. Forse è proprio in questo trasmettere e nascondere, nei temi e nelle pratiche criptografiche, che avviene il passaggio dal primato della meccanica a quello dell'informatica, cioè dall'industriale al digitale? E Dodgson-Carroll si trova lì a giocare al buio per trovare una qualche luce e per decrittare il sorriso rimasto sospeso nell'albero, dopo che il Gatto del Cheshire se n'è

andato via. Ma come? L'immateriale se ne sta lì e il materiale se ne va? Che cosa sta accadendo?



J. Tenniel, *Il gatto del Cheshire*, da L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*.

Certo, viene in mente l'alfabeto, il codice e la tecnica di trasmissione Morse, inventata nel 1835, appunto da Samuel Morse. Un sistema per trasmettere a distanza lettere, numeri e punteggiatura per mezzo di un segnale in codice a intermittenza. È una anticipazione della comunicazione digitale che a differenza dei nostri codici binari che usano solo due stati (0-1) ne usa cinque. Soprattutto viene in mente Charles

Babbage che avrebbe potuto tranquillamente far parte degli amici del Tè dei Matti nella sua instancabile lotta contro i suonatori ambulanti di organetto con le loro insopportabili turbative stradali, ma che fu anche l'inventore dei principi basilari dei calcolatori moderni. Sua la prima macchina calcolatrice programmabile adottando il sistema a schede perforate, già utilizzato da Joseph Jacquard, per il controllo della sequenza di calcoli nel progetto della sua macchina analitica. Ma che diavolo è questa Macchina Analitica?

Doveva essere sia un "magazzino" (memoria) sia un "mulino" (unità di calcolo e decisione). Queste unità dovevano essere costruite con migliaia di cilindri dentati ingranati tra di loro in modo incredibilmente complesso: Babbage vedeva un vorticoso entrare e uscire di numeri dal "mulino" sotto il controllo di un programma contenuto in schede perforate (Hofstadter [1979] 1984, 26).

Ovviamente era come andare a tastoni al buio, su un terreno molto scivoloso nel quale i paradossi la facevano da padroni e non dal punto di vista dei giochi letterari ma da quelli che riguardavano il riassetto (possibile?) della stessa metafisica occidentale e per il diacono Dodgson anche della teologia che volenti o nolenti lo tranquillizzava (forse) risolvendo i paradossi con la fede.

Cosa era accaduto? Si era scoperto da più parti, all'inizio dell'Ottocento che esistono geometrie diverse e ugualmente valide che mettevano in

discussione il primato della geometria euclidea. Questa scoperta scosse la collettività matematica visto che metteva seriamente in dubbio non solo i fondamenti della geometria di Euclide, ma la tesi secondo cui la matematica studia il mondo reale.

C'è qualcosa di tellurico con l'emergere delle geometrie non euclidee: non solo si è costretti a riconoscere che possono esistere, meglio convivere, geometrie diverse tra loro e che l'intero assetto della matematica come della geometria non si giustifica con una qualche corrispondenza con il mondo reale, e quindi non si può più credere a una metafisica fondata su una qualche mimesi, ma che possono esistere proposizioni scientificamente coerenti che non sono empiricamente verificabili. Forse qualcuno di voi ha mai vissuto o pensa di sapere cosa si prova a vivere in un mondo a una sola dimensione? O, per eccedere, a n dimensioni? Eppure, il ragionamento che comprova l'esistenza di tali possibili mondi è scientificamente coerente e matematicamente plausibile, quindi vero anche se non esperibile. E questo si è un bel problema per una epistemologia, quella della modernità, che si costituisce come scienza empirico- sperimentale. Non c'è sperimentazione, ovviamente se non nella verifica di dati empirici.

A questo proposito, non è significativo che uno dei testi che ha alimentato i Movimenti Studenteschi degli anni Sessanta in tutto il mondo sia *L'uomo (cioè il mondo) a una dimensione*, di Marcuse, del 1964?

E anche questo c'è nelle trame di *Alice nel Paese delle meraviglie* sia nel modo in cui vengono affrontate le due categorie fondamentali di tale scienza, lo spazio e il tempo, sia con aspetti più metaforico-narrativi. Ad esempio, la comparsa delle Carte da gioco come personaggi pur secondari nel capitolo *Il Croquet della Regina*, viene giocata su aspetti metaforici attorno al nome dei semi. In inglese *Spades* può anche significare "vanghe" o la terza persona del verbo "vangare", "scavare". Non è allora per nulla una cattiva idea che le Picche siano i *Giardinieri* di Wonderland; i Fiori, in inglese *Clubs*, ossia "mazze" o "bastoni" sono i soldati; i Quadri, *Diamonds* ossia "diamanti" o "brillanti", sinonimo stesso di ricchezza e ostentazione, sono la classe nobile, quindi la Corte e i Cuori; in inglese *Hearts*, sono i dieci Principini, i figli del Re e della Regina di Cuori. Ma quelle carte sono

anche ciò che è a una sola dimensione: piatte, appunto! Non hanno spessore e questo le rende a dir poco improprie.

Comunque non è un caso che in quegli anni, era il 1884, esca, sempre in Inghilterra, *Flatlandia* di Erwin Abbot, un romanzo ambientato in un mondo a varie dimensioni, capace di mettere in discussione contemporaneamente la società vittoriana di quel tempo e il riduzionismo positivista. Proviamo a riportare per curiosità come inizia:

Chiamo il nostro mondo Flatlandia, non perché sia così che lo chiamiamo noi, ma per renderne più chiara la natura a voi, o Lettori beati, che avete la fortuna di abitare nello Spazio. Immaginate un vasto foglio di carta su cui delle Linee Rette, dei Triangoli, dei Quadrati, dei Pentagoni, degli Esagoni e altre Figure geometriche, invece di restar ferme al loro posto, si muovano qua e là, liberamente, sulla superficie o dentro di essa, ma senza potersene sollevare e senza potersi immergere, come delle ombre, insomma - consistenti, però, e dai contorni luminosi. Così facendo avrete un'idea abbastanza corretta del mio paese e dei miei compatrioti. Ahimè, ancora qualche anno fa avrei detto: del mio universo", ma ora la mia mente si è aperta a una più alta visione delle cose.

In un paese simile, ve ne sarete già resi conto, è impossibile che possa darsi alcunché di quel che voi chiamate "solido". Può darsi però che crediate che a noi sia almeno possibile distinguere a prima vista i Triangoli, i Quadrati, e le altre Figure che si muovono come ho spiegato. Al contrario, noi non siamo in grado di vedere niente di tutto ciò, perlomeno non in misura tale da poter distinguere una Figura da un'altra. Niente è visibile per noi, né può esserlo, tranne che delle Linee Rette [...] (Abbott [1884] 2003, 31).

Là dove l'esperienza non è più la prova della validità e veridicità del giudizio su un qualsiasi fenomeno, materiale e/o immateriale che sia, non va in crisi solo ogni possibile metafisica di natura mimetica, ma anche la funzione del soggetto in quanto la valutazione di verità non compete più a una qualche singolarità e nemmeno a una assoluta universalità, ma a sistemi computazionali sostanzialmente autoreferenti fondati sul computo logico, più che su quello matematico, e comunque definiti da una verità posizionale, caso per caso. Questo aprirà alla computazione algoritmica e, quindi, alla nostra attuale condizione digitale. Quello che banalmente

accade è che non risulta più vero ciò che ci hanno insegnato a scuola e che continuano a insegnarci e cioè che cambiando l'ordine dei fattori non cambia il risultato, ma cambia eccome! Nelle stringhe computazionali se lo 0 viene prima dell'1 o dopo uno 0 cambia il sistema argomentativo rispetto all'alternativa vero/falso.

Ma perché questo accada (in questo momento tralascio la domanda perché accade? Troppo sarebbe da scrivere e forse non ne sono all'altezza) dobbiamo evocare un altro personaggio anche lui proveniente da quelle parti del mondo dominante di allora, l'Inghilterra della seconda metà dell'Ottocento: George Boole matematico e logico. Boole propose un'interpretazione del rapporto fra matematica, logica e filosofia che prevedeva l'associazione tra logica e matematica al posto di quella fra logica e metafisica ed elaborò una matematica algebrica che da lui prese il nome. Nell'algebra booleana le procedure di calcolo si possono effettuare grazie a operatori matematici (AND, OR, NOT, ecc.) corrispondenti alle leggi della logica (ovviamente, qualcuno potrà avere dei dubbi, ma il divertente è che anche questi diventano confutabili).

Boole considerava la logica alla stregua della scienza delle leggi dei simboli attraverso i quali si esprimono i pensieri dando un grande contributo alla logica formale e alla formalizzazione delle leggi del pensiero. Studiò le leggi delle operazioni mentali alla base del ragionamento esprimendole nel linguaggio simbolico. L'informatica deve moltissimo a Boole anche grazie alle ricerche di Claude Shannon nella prima metà del Novecento che ha riconosciuto la coincidenza fra il funzionamento dei circuiti commutatori e la logica proposizionale aprendo così la strada ai moderni computer. Ecco come Piergiorgio Odifreddi riprende nel suo *Gödel e Turing. La nascita del computer e la società dell'informazione*, alcune questioni dal testo di Boole *Le leggi del pensiero*:

Le affermazioni che facciamo possono essere soltanto di due tipi: vere oppure false. Se ignoriamo il proprio contenuto semantico, e ci concentriamo soltanto sul loro essere vere o false, possiamo identificare tutte le proposizioni vere con un numero, per esempio 1, e tutte le proposizioni false con un altro numero, per esempio 0. Ora il problema è: come si possono rappresentare matematicamente le operazioni del

linguaggio che corrispondono a quelle che tecnicamente si chiamano 'connettivi'? I connettivi sono la negazione, la congiunzione, la disgiunzione, l'implicazione, ecc., ecc.; cioè, i modi di unire frasi semplici per costruirne di più complesse. Cominciamo con il connettivo più semplice, la negazione. Quale è la proprietà fondamentale della negazione? È rendere falsa una frase vera e viceversa. Abbiamo detto che le frasi false per noi sono tutte identificate col numero 0, mentre le frasi vere sono identificate col numero 1. Quindi la negazione deve essere un'operazione matematica che, applicata al numero 1, restituisce il numero 0, passando dalla verità alla falsità, ma applicata al numero 0, restituisce il numero 1, passando dalla falsità alla verità. Quale sarà l'operazione che trasforma lo 0 in 1 e l'1 in 0? Se ci pensate un momentino, è molto semplice: è '1-' perché 1-1 fa 0 mentre 1-0 fa 1 (Odfreddi 2012, 12).

Boole capì che questo "1-" era la struttura matematica, algebrica della negazione. Così proseguì per le altre congiunzioni dimostrando che "esistono operazioni linguistiche sulle proposizioni che corrispondono a operazioni matematiche sui numeri: queste operazioni, linguistiche e matematiche, sono in qualche modo fra loro isomorfe, hanno cioè la stessa struttura" (Odfreddi 2012, 12). Questo è il fondamento di ciò che chiameremo in seguito informatica.

Provo a fare sintesi della sintesi: mentre sembra aumentare la complessità sia in ciò che chiamiamo materiale che in ciò che chiamiamo immateriale, tutto può essere ridotto alla distinzione vero/falso che diventa modalità computazionale (algoritmica), computando in questa distinzione ogni ente tanto materiale quanto immateriale. "0" non corrisponde in sé ad esempio al nulla e "1" al tutto (chi sa un po' di storia di filosofia può divertirsi a dedurre ciò che vuole), né "1" vale per l'inizio o la fine e tanto meno per il vero ad esempio "1", contro il falso, in questo caso visto che ho due sole alternative allo "0". La verità dell'uno ("1") o dell'altro ("0") dipenderà dalla posizione nella stringa. In questa logica il singolare non è più duale all'universale; così come l'infinito non è più incongruo al finito e ogni fine sarà anche un inizio.

Quando in *Attraverso lo Specchio* Alice prova a uscire dal bosco dove aveva incontrato il cerbiatto di nome Cerbiatto (Ah, gli universali che diventano nomi! È come se io non mi chiamassi Roberto Masiero, ma

Roberto Uomo, sarebbe una bella questione non solo per me, ma per tutti gli altri uomini e – nel paradosso stesso del linguaggio – del rapporto tra parole e cose–tra le altre cose). Ma andiamo oltre. Quando Alice provò a uscire dal bosco dovunque la strada si biforcasse c'erano sempre due frecce che indicavano la stessa direzione, una che diceva:

PER LA CASA DI TWEEDLEDUM

e l'altra

ALLA CASA DI TWEEDLEDEE

Cammina, cammina, svoltando una curva stretta si imbatté in due omini grassi. Erano uguali. Alice capi chi era l'uno e l'altro "perché uno aveva 'DUM' ricamato sul colletto e l'altro 'DEE'.

"Dietro avranno 'TWEEDLE tutti e due", si disse Alice indubbiamente perspicace.

Mentre li guardava ad Alice frullava in mente, come il tic-tac di un orologio, una vecchia canzone:

Tralleralli e Trallerallà

Decisero di battersi in tenzone

Perché Tralleralli diceva che Trallerallà

Gli aveva rotto il suo nuovo sonaglio

[...]

"Io lo so che pensi" – disse Tweedledum – "ma non è così, nossignora".

"Se viceversa" – continuò Tweedledee – "così fosse, potrebbe essere; e se così non fosse, sarebbe; ma dato che non è, non si dà. È logico" (Carroll [1871] 1971, 231).

Il problema è che questo "È logico" non è letteratura, ma un *fatto* che può anche essere un *non-fatto*. *Viceversa* è la parola preferita dai due omini, perennemente abbracciati tra loro. L'identico *viceversa* può anche essere l'uguale. Tweedledum e Tweedledee sono indivisibili, nel contempo uguali e diversi: sono lo "0" e "1" della logica di Boole. Sono enantiomorfi, immagini speculari l'una all'altra. Sono nel contempo il risultato della logica speculare, della speculazione come speculazione, e come il *viceversa* della logica di ciò che accade *Attraverso lo Specchio*. D'altra parte è ciò che inevitabilmente doveva incontrare nel bosco Alice visto che "Questa curiosa bambina amava molto fingere di essere due persone diverse" e che Lewis Carroll non smette mai di dire "Facciamo finta che ...".

Certo, Dodgson, non dà un particolare contributo alla speculazione scientifica nelle sue modalità accademiche né attorno alla questione della regressione e quindi dell'infinito o alla questione del rapporto logico tra le parole le cose, cioè attorno alla questione generale del linguaggio. Di certo, porta all'estremo ciò che la scienza stava mettendo in scena: la dissoluzione delle proprie certezze, verso un possibile rimescolamento del rapporto uomo-mondo. Così come si muove facendo strani percorsi attorno a temi filosofici che appartengono indubbiamente alla grande tradizione occidentale:

"In questo momento sta sognando" - disse Tweedledee - "secondo te cosa sogna?"

Alice disse: "Questo non può dirlo nessuno".

"Ma sogna te" - esclamò Tweedledee, battendo trionfante le mani - "E se smettesse di sognarti, dove credi che saresti?"

"Dove sono ora, naturalmente" - disse Alice.

"Macché! - ribatté Tweedledee con disprezzo - "tu non saresti più in nessun posto. Tu non sei che una specie di cosa nel sogno".

"Se quel Re lì si svegliasse" - aggiunse Tweedledum - "tu ti spegneresti ... pam! ... proprio come una candela!" (Carroll [1871] 1971, 238-239).

I fratelli Tweedle sono dalla parte del Vescovo Berkley secondo il quale ogni oggetto materiale, compresi gli umani, è una cosa nella mente di Dio, mentre Alice sta dalla parte del "... senso comune che credette di aver confutato Berkley sferrando un calcio a un grosso sasso" (Gardner [1960] 1971, 239).

Come non ricordare l'aneddoto relativo al dialogo tra Wittgenstein e Sraffa, dove il primo afferma che un enunciato dotato di senso e lo stato di cose che descrive devono avere la stessa forma logica, e il secondo, senza parlare, reagisce sfregando il dorso delle dita sotto il mento nel tipico gesto napoletano che vale non solo per "chi se ne frega", ma anche per "non necessariamente c'è corrispondenza tra gli enunciati e le cose descritte". Vuoi vedere che Sraffa in realtà era il Cappellaio Matto?

È il problema del rapporto tra le parole e le cose. Anche qui vale la pena muoverci in uno spazio e in un tempo liquido che ci concede proprio Dodgson ricordando Hofmannsthal e la sua *Lettera di Lord Chandos*.

Chandos, un promettente giovane dell'epoca elisabettiana scrive al suo vecchio maestro, Francis Bacon, per raccontargli la sua rinuncia all'attività letteraria, visto che le parole con corrispondono più alle cose. Che senso ha allora l'arte della parola e lo scrivere? All'inizio aveva provato repulsione solamente per i concetti astratti, che nella lettera paragona a "funghi ammuffiti" (quelli che fanno crescere o decrescere Alice?), ma questa sua avversione, con il passare del tempo, si è estesa a ogni singola parola del linguaggio. Chandos chiude la lettera affermando che non scriverà più in nessun linguaggio conosciuto. Humpty Dumpty in *Attraverso lo Specchio* se la prende con Alice perché non distingue una cravatta da una cintura,

"Lo so, è molto ignorante da parte mia" – disse Alice, in un tono così umile che Humpty Dumpty si raddolcì.

"È una cravatta, bambina, ed è bellissima come dici tu ..."

[...Humpty continuando l'argomentazione si ricorda che l'ha avuta come regalo di un non-compleanno...]

"Voglio dire, che cosa è un regalo di non-compleanno?" "Un regalo fatto quando non è il tuo compleanno, naturalmente."

Alice rifletté un poco. "A me piacciono di più i regali del compleanno". Disse infine.

"Non sai quello che dici!" – esclamò Humpty Dumpty – "Quanti giorni ci sono in un anno?"

"Trecentosessantacinque" – disse Alice.

"E tu quanti compleanni hai?"

"Uno".

"Trecentosessantacinque meno uno, quanto fa?"

"Fa trecentosessantaquattro, naturalmente" (Carroll [1871] 1971, 265).

Il dialogo ha come risultato che ci sono trecentosessantaquattro giorni in cui puoi ricevere regali di non-compleanno.

"Certo" – disse Alice.

"E solo uno per i regali di compleanno, sai. Piglia su e porta a casa!"

"Non capisco cosa dovrei portarmi a casa" – disse Alice.

Humpty Dumpty fece un sorriso di disprezzo. "Naturalmente devo dirtelo io. Volevo dire, 'ecco un argomento che ti stende definitivamente!'"

"Ma 'piglia su e porta a casa' non è proprio come dire 'ecco un argomento

che ti stende” – obiettò Alice.

“Quando io uso una parola” – disse Humpty Dumpty in tono alquanto sprezzante – “questo significa esattamente quello che decido io ... né più né meno”.

“Bisogna vedere” – disse Alice – “se lei può dare tanti significati diversi alle parole”.

“Bisogna vedere” – disse Humpty Dumpty – “chi è che comanda ... è tutto qua”(Carroll [1871] 1971, 266).

Hofmansthal-Lord Chandos (ancora un sostituto) non ha il coraggio di fare questa affermazione e quindi si tace. Proviamo a leggere cosa scrive Dodgson nel suo *Symbolic Logic*:

Io affermo che chiunque scriva un libro, è pienamente autorizzato a dare qualunque significato gli garbi a qualsiasi parola o frase egli intenda usare. Se trovo che un autore dice all’inizio del suo libro ‘ sia ben chiaro che con la parola ‘nero’ io vorrò sempre dire ‘bianco’ e con la parola ‘bianco’ vorrò sempre dire ‘nero’, io accetto mite la sua legge, per quanto poco giudiziosa possa sembrarmi. E così, per quanto riguarda la questione se una Proposizione debba o no essere interpretata come affermante l’esistenza del suo Soggetto, io affermo che ogni scrittore può adottare la sua regola, purché come è ovvio questa sia coerente con se stessa e con i fatti accettati della logica. Consideriamo certe idee che si possono tenere logicamente, e decidiamo così quali fra loro possono tenerci convenientemente; dopodiché io mi riterrò libero di dichiarare quali fra loro io intendo tenere (Dodgson [1896] 1971, 267).

Il linguaggio è convenzionale o dice la cosa stessa? ha senso solo quando è in analogia col senso o fa scoprire qualcosa che sta oltre il senso? E, ammesso che ci sia questa disarmonia tra il linguaggio e il mondo, quando ha senso è scientifico e quando non è artistico? Argomentazione semplicemente inaccettabile!

Ricordiamolo, siamo nel 1896 nello scenario della complessiva crisi dei fondamenti tra fine Ottocento e primi Novecento, tra sconquassi in matematica, logica, politica e altro ancora. Alcuni dicono: tutto questo confluisce a Vienna; certo! sarebbe sciocco negarlo. Ma è allora diffuso ovunque, pervasivo, ancora oggi poco compreso dal punto di vista della

storia delle idee, anche se gli esiti di quei sommovimenti sono oggi la nostra stessa condizione umana sociale, economico-politica. Sono i rizomi che hanno alimentato ciò in cui siamo oggi: il modo di produzione digitale con tutte le sue contraddizioni e le sue immani “potenze” o “volontà di potenza”. I rizomi non erano “la cosa” o quello che potremmo definire la “datità”, ma erano ciò che stava preparando il superamento, il collasso, le metamorfosi non necessarie ma “eventuali”. E così, senza alcun destino, è stato.

Certo che quello che accade con Dodgson/Carroll (e non solo con lui, ovviamente), è che avrebbe potuto aggiungere o affermare che il diritto di dire ‘bianco’ al posto di ‘nero’ ce lo può porre l’artista cioè l’arte, mentre questo non è proprio nelle corde della elaborazione scientifica, se non quando la convenzione logico-linguistica presuppone una complessiva coerenza di sistema. Ma per Lewis Carroll non è così. Lo dice la sua biografia: per lui, plurimo o doppio che dir si voglia, è lo stesso scrivere poesia, fare fotografia, credere in Dio, scrivere libri di logica e inventare di tutto e di più.

La parola e la cosa!?!? Alice incontra per caso in un bosco il Cerbiatto di cui sopra.

“Ehi! Ehi!” – disse Alice tendendo la mano e cercando di accarezzarlo (...)

“Come ti chiami?” – disse infine il Cerbiatto. Che vocina dolce aveva!

“Vorrei saperlo!” – pensò la povera Alice. Rispose, con una certa tristezza:

“Niente, per ora”

“Pensaci meglio” – disse l’altro – “così non va.”

Alice pensò, ma senza alcun costrutto.

“Per favore, non mi diresti tu come ti chiami?” – disse timidamente – “Credo che potrebbe aiutarmi un poco”.

[...]

Così avanzarono insieme nel bosco finché il Cerbiatto spiccò un salto improvviso ... “Sono un Cerbiatto!” gridò con voce piena di gioia. “E tu sei una bambina umana! Povero me!” [...] Schizzò via a tutta velocità (Carroll [1871] 1971, 226)

Osserva Martin Gardner:

Il bosco nel quale le cose non hanno nome è in realtà lo stesso universo, qual è prescindendo da quelle creature manipolatrici di simboli che ne etichettano alcune parti perché [...] il nome serve 'a chi glielo ha dato'. Rendersi conto che il mondo di per sé non contiene segni, che non c'è nessun rapporto fra le cose e i loro nomi, tranne il passaggio per una mente che trova utili le etichette, non è affatto una intuizione filosofica banale. La gioia del Cerbiatto quando si ricorda il suo nome fa pensare alla vecchia storiella di Adamo che chiama tigre la tigre perché assomiglia a una tigre (Gardner [1960] 1971, 226).

La regressione è sempre lì, in atto (o in potenza?) Vale la pena rammentare al lettore che Gardner è stato un matematico, illusionista, divulgatore scientifico, scrittore, giornalista e *Debunker* statunitense. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta pubblica una rubrica di storie-rompicapo per il giornale di fantascienza "Asimov's Science Fiction", diretto, da Isaac Asimov; fu editor dello "Humpty Dumpty Magazine", e per circa trent'anni pubblicò articoli nella rubrica "Giochi matematici" (*Mathematical games*) dello "Scientific American", rubrica proseguita da Douglas Hofstadter che ne mutò il titolo in "Metamagical themas" (anagramma di "Mathematical games"). Hofstadter è lo studioso che utilizza continuamente riferimenti a Lewis Carroll per penetrare nei suoi paradossi e per spiegarci l'intelligenza artificiale, la macchina di Turing, il teorema di Gödel, la musica di Bach, i disegni di Escher e molto altro ancora nel suo monumentale *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*. Certo anche lui non poteva che rivolgersi ad Alice visto che riteneva che non solo la Terra e l'Uomo non sono al centro dell'Universo, ma la stessa autoconsapevolezza non sia altro che la conseguenza di un meccanismo ripetitivo simile, in sostanza, allo specchio.

In una stanza della sua casa, la sua preferita, Lewis Carroll aveva molti giocattoli per bambini, carillon, bambole, un orsacchiotto a molla, un organetto che suonava inserendo una striscia di carta bucherellata e girando una manovella (ancora le schede per l'automazione come nei telai Jacquard). C'era anche una custodia di cartone per francobolli, una delle sue molte invenzioni, distribuita da una ditta di Oxford. pensata come *La Custodia dei Francobolli del Paese delle meraviglie*. Sul fronte della busta c'è il disegno di Tenniel di Alice con in braccio il Bambino della Duchessa. Estruendo la custodia dalla sua busta si trova sul davanti la stessa figura

solo che il bambino è diventato un porcellino. Il retro della busta e quello della custodia offrono una analoga trasformazione del disegno di Tenniel per il Gatto del Cheshire che sorride: in questo caso il gatto svanisce.



J. Tenniel, *Alice con il bambino-maialetto*, da L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*.

Scriva Carroll in un libriccino contenuto nella custodia: *“Il Bambino è divenuto un Maialetto!* Se questo non vi sorprende, beh, vuol dire che non vi sorprenderebbe nemmeno il vedere vostra suocera trasformarsi improvvisamente in un giroscopio”. Questa custodia conteneva anche e quindi, o quindi e anche, due sorprese illustrate delle *Avventure di Alice nel Paese delle meraviglie*.

A ben vedere, dentro quella *boite* dovremmo trovare una qualche nota di un personaggio che sembra non avere nulla a che vedere con l’argomentazione che sto cercando di scatenare attorno a queste inenarrabili questioni: Marcel Duchamp. Proprio lui, il – si fa per dire – pittore o

artista.

Credo che se qualcuno lo avesse chiamato ‘artista’ avrebbe semplicemente sorriso lasciando che lo Stregatto del Cheshire continui a sorridere senza essere materialmente presente: tant’è!

È lui, nel mio gioco, uno dei rizomi o grumi, con, forse, inaspettati intrecci. Perché? Duchamp dopo essere stato pittore decide di essere qualcos’altro. Che cosa, ancora oggi non si sa, anche se ci affascina il “non-che-cosa” di quel suo e nostro abisso.

Come Lewis Carroll, anche Duchamp gioca su e con le parole, con pseudonimi, paradossi, verità mancate o da ricostruire (ma, che diavolo! possono essere delle verità mancate; e cosa c’è da ricostruire se Alice sta nel senza tempo perdendo il proprio, quello di Carroll/Dodgson e persino il mio-tuo-nostro tempo? Se sei nel senza tempo non c’è proprio nulla da

ricostruire, visto che è già stato, così come tutto potrà continuare a essere). Dio mio! che cosa sta accadendo dell'Essere, ammesso che qualcosa possa accadere all'Essere? Forse vale la pena pensarci. Sospendiamo questioni (inevitabile, cara Alice) onto-teo- logiche. Questioni ancora in sospeso? Certo! Questioni talmente già state da essere al di là da venire.

Ma torniamo a Duchamp per giocare un gioco, meglio per rincorrere la Tartaruga come ha fatto Achille (raggiungendola o no? ah, saperlo!). Ecco il gioco: c'è una domanda che Carroll avrebbe voluto fare ad Alice, o meglio che lo spinge a scrivere *Alice nel Paese delle meraviglie*, sapendo perfettamente che non c'è risposta logicamente possibile: "Perché un corvo assomiglia a uno scrittoio?" Tutti a cercare la soluzione mentre la risposta è semplice: nessuna soluzione. Non c'è indubbiamente nessuna analogia tra un corvo e uno scrittoio o, forse, ci sono tutte le analogie che vogliamo inventarci, del tipo: perché l'uno mi è simpatico e l'altro no. Insomma non è così facile tenere assieme l'universalità pretesa dalle analogie compiute con le molteplici e vitali differenze dell'esperienza di ogni giorno e di tutti i giorni. C'è una questione di fondo, e cioè che la logica fa di tutto per liberarsi della biografia, sia di quella privata come di quella collettiva, e quindi il gioco sembra ancora senza senso. Ma sarà così? Vedremo; forse vedremo.

Torniamo a Duchamp, meglio: torniamo a Carroll/Duchamp. È evidente! la custodia di cartone con due sorprese illustrate di Carroll è una sorta di mini *Boite en-valise* di Duchamp, ambedue giocano sull'ambiguità, usano gli pseudonimi, si affidano al caso e all'evento, escono dai generi, rompono il tempo, sono *non-qualcosa* e pensano il pensare così come vedono il vedere o ascoltano l'ascoltare – insomma sono epistemici. Ambedue amano la fotografia. Forse perché vogliono catturare il reale? Proprio no! Ciò che probabilmente affascinava è il paradosso stesso della fotografia: sembra cogliere la realtà mentre la ipostatizza negandola. Forse qualcuno può pensare che la realtà sia un tempo eternamente sospeso, un attimo, un senza tempo o che l'immagine del reale sia la stessa realtà? Che la fotografia di Alice fatta da Dodgson sia veramente Alice?



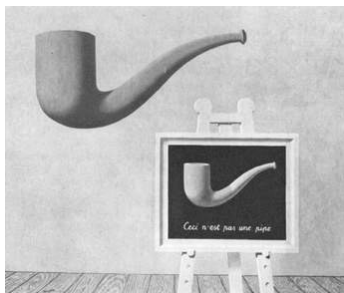
M. Duchamp, *La boîte en valise*, 1941.

E ancora nella analogia Carroll/Duchamp, che cosa è di fatto e in fondo (ma anche in superficie) *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*? Una partita a scacchi. Proprio così! E non in senso metaforico: tutte le mosse dei personaggi sono disposte in una virtuale scacchiera del testo. E cosa fa Duchamp dopo aver ucciso la pittura? Gioca a scacchi. Questo

significa che Dodgson-Carroll anticipa Duchamp? O che anche Lewis Carroll è un artista come Duchamp? O che ambedue sono promotori della morte dell'arte? Ma no! proprio no! Né l'uno né l'altro sono avanguardisti. E anche se fosse, a me interesserebbe ben poco. Perché? Perché "è sempre l'ora del tè, e negli intervalli non abbiamo il tempo di lavare le tazze".

Inoltre se qualcuno mi chiedesse, come qualcuno chiese ad Alice: "Per quanto tempo è per sempre?", dovrei anche io con Alice rispondere: "Alle volte solo un secondo". Quello colto da qualsiasi fotografia, appunto. E poi né l'uno, né l'altro si pensavano come artisti, ma come coloro che facendo pensavano e pensando facevano. Forse *continuo* e *discreto* coesistono; forse ciò che è *in atto* può essere anche *in potenza*? Chi sa cosa ne penserebbe Aristotele?

Forse l'unità di potenza e atto, di pensiero e azione si sta realizzando là dove gli umani stanno costruendo marchingegni che non solo pensano come loro ma fanno le stesse cose o anche, incredibile a dirsi, delle cose che gli umani non possono o non sanno fare? Per immaginare di saperlo dovremmo andare *Attraverso lo specchio* scoprendo che il sé e l'altro, io e il robot, Carroll e Duchamp non sono quello che sono nello stesso modo in cui io non sono io o posso essere non-io. E così inferendo, Il visibile, il cognitivo, il linguistico fanno *crash*. Interessante, no?



Carroll e Duchamp, ma – perché no? – anche Magritte, vogliono conoscere il conoscere e in modi diversi scardinano ogni ordine metafisico preconstituito vuoi per comporne un altro, vuoi per imparare a vivere senza.



R. Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1926 - 1952.

Non si interessano dei generi degli scaffali, degli ordini... dei... preconstituiti.... D'altra parte chiede Alice al gatto del Cheshire:

"Vorresti dirmi di grazia quale strada prendere per uscire di qui?"

"Dipende soprattutto da dove vuoi andare" - disse il Gatto.

"Non m'importa molto..." - disse Alice.

"Allora non importa che strada prendi" - disse il Gatto

"... purché arrivi in qualche posto" -

aggiunse Alice a mo' di spiegazione.

"Ah, per questo stai pure tranquilla" - disse il Gatto - "basta che tu non ti fermi prima"(Carroll [1865] 1971, 89-90).

Ecco! Dodgson, Lewis Carroll, Marcel Duchamp, Richard Mutt, Rose Sélavy, e molti altri, pseudonimi o meno, non si sono fermati prima, ... semplicemente, molto semplicemente.

Come Albert Einstein che con l'esperimento concettuale del treno ha ipostatizzato la relatività (e questa parola, sì, fa specie per tutto questo mio scritto!), la relatività ristretta. Dal che emerge che eventi che sono simultanei in un sistema in riferimento inerziale non lo sono in un altro. Banalizzando, la percezione dello spazio-tempo cambia se sei fuori o dentro il treno. Strano, i paradossi si intrecciano sempre con la banalità, aprono i saperi, e in alcuni casi, o per qualcuno, ti fanno persino immaginare di poter parlare di Dio!

La questione, che fa sorridere lo Stregatto - che, ricordiamolo, sta lì sopra i rami anche quando il suo padrone figurale se ne è andato - è che se

l'arte è abilità tecnica (come volevano gli antichi) o rappresentazione (come volevano, e molti ancora vogliono, rappresentazione del mondo o di mondi possibili) allora l'artista in qualche modo si "monta la testa", si crede il sorriso del gatto; di contro se l'arte è invece, nel prima e nel dopo, nel passato, nel presente e nel futuro, conoscenza, nel contempo pratica e pensierosa, nel tempo, perché usa ciò che ha a disposizione, e nel senza tempo, perché capace di indurre il tempo a essere altro da sé, allora l'artista è uno di noi, indubbiamente abile, indubbiamente anche intelligente e, presumo generoso, ma uno di noi. E soprattutto l'arte non è un genere che merita idolatria ma profonda simpatia. Nello stesso modo la scienza, e – perché no? – la filosofia. I due erano uno-di-noi.

Insomma – all'interno della cultura della Contemporaneità per propria natura idealista, nella quale fondamentali sono le idee e l'uomo appare sostanzialmente come un produttore di idee, l'arte sarebbe il meglio del meglio della produzione umana, perfino ciò che dà senso alla nostra stessa umanità e, ovviamente, sarebbe altro dalla scienza, sorella nemica, in una generalizzata divisione non solo del lavoro, delle professioni, dei ruoli, ma anche del diritto ad avere idee. Questa è l'anima standardizzata, burocratica, lineare. Ma questo modo di produzione, questo modo di considerare la relazione tra il pensiero e il mondo, produce anche ciò che gli resiste, prima che politicamente epistemologicamente, perché – così credo – da qui possono agire i germi, o formarsi i rizomi, del cambiamento alle volte possibile, altre no!

Insomma (la stessa esclamazione di prima) – Lewis Carroll, come le molte figure che guardo attraversare lo Specchio di Alice (e dio solo sa quante ce ne sono da ricordare) sono una modalità di resistenza alla Contemporaneità senza alcun bisogno di rinnegarla, anzi! E qui si apre l'ultima parte di questo mio *non-sapere-dove sto-andando* con Alice. Devo rincorrere altre figure che vedo entrare nello Specchio. Le riconosco, ognuna con i propri caratteri, manie, intelligenze sorrisi: Russell e Wittgenstein, Gödel e Turing, e, tra altri ai quali sorridere, Deleuze. Solo loro? Per ora sì! Visto che non ho più tempo e quindi mi prendo un po' di tempo per fare altro. So bene che ce ne sono molti che hanno attraversato lo specchio o che ci hanno provato. Ma inseguiamo questi che ho appena intravisto attraverso lo Specchio di Alice. Bertrand Russell era indubbiamente molto intelligente e si interessava molto delle

contraddizioni logiche e linguistiche. Amava la matematica perché voleva capire come mai una (1) mela più una (1) pera, fanno due (2) frutti. Da sempre si interessava anche di che cosa fanno i barbieri nelle loro botteghe. In particolare di uno che abitava a Chiswick.

In questo villaggio, vi è un solo barbiere, un uomo ben sbarbato, che rade tutti e solo gli uomini del villaggio che non si radono da soli. Chi rade il barbiere?”. Se, come appare plausibile, il barbiere si radesse da solo, verrebbe contraddetta la premessa secondo cui il barbiere rade solo gli uomini che non si radono da soli. Se invece il barbiere non si radesse autonomamente, allora dovrebbe essere rasato dal barbiere, che però è lui stesso: in entrambi i casi si cade in una contraddizione. Il problema è in quale categoria vada incluso il barbiere: infatti, sia che venga incluso nella prima, sia che venga incluso nella seconda, la situazione sarebbe contraddittoria. Il barbiere è un insieme che appartiene a se stesso se e solo se non appartiene a se stesso. Ma la contraddizione è della logica stessa, delle sue discrasie? del linguaggio che la articola? della mancata corrispondenza tra le parole e le cose? oppure del mondo stesso?

Insomma, il mondo, certo di se stesso e delle sorti progressive, grazie alla tecnica e incarnato nella straordinaria potenza invasiva ed evasiva del modo di produzione industriale (non è l'Ottocento, e la prima metà del Novecento, l'Età dell'industria e della tecnologia?), ritenendo di essere il migliore dei mondi possibili, riteneva le discrasie logiche, linguistiche, ma anche e soprattutto politiche, secondarie rispetto alla 'pienezza' del suo destino, così ben giustificata dall'idealismo, in particolare dalla dialettica, anche se queste si presentavano così sconvolgenti da mettere in discussione non solo ciò che riusciamo a dire del mondo, ma anche ciò che sappiamo non solo del mondo, ma anche di noi stessi.

I dubbi logico-epistemici sono inevitabilmente questioni politiche, nello stesso modo in cui la questione tecnica non è problema della tecnica (certo! sto involontariamente citando Heidegger, con il quale sono praticamente in totale - o quasi totale - disaccordo). Dodgson avrebbe, a questo punto, chiamato Lewis Carroll, cioè il suo gemello speculare, il suo Tweedledum/dee e gli avrebbe detto: "Caro Lewis, dimostra al nostro caro amico Bertrand che un insieme di insiemi è a sua volta un insieme e che, procedendo per inferenza, si può arrivare alla considerazione che l'infinito

può essere considerato finito, cioè che non c'è sostanziale differenza tra l'universale e il singolare. Li puoi egualmente computare. Non certo con i numeri, ma riconducendo la logica alla sua fondamentale dualità 0-1 (che non è il dualismo logico-filosofico, ma è quello implicito alla differenza, aperto fluido, rizomatico e non paradigmatico, lineare, chiuso ... politicamente burocratico)". Detto in altri termini, il linguaggio stesso è un sistema di computazione capace di rimettere in gioco continuamente (non progressivamente) vero e falso. Quindi, perché continuare a immaginare che necessariamente le parole debbano corrispondere alle cose, in nome di una metafisica finalmente compiuta o da compiere?

I giochi di parole, i paradossi, le contraddizioni logiche proprio perché mettono in gioco il mondo sono il mondo o meglio sono "mondi", cioè condizioni di possibilità. E poi, diciamolo pure, se Boole si ritrova con lo 0-1 ragionando su vero e falso, alla fine gli sarà pure venuto il sospetto che mentre vero e falso rinviano a una questione etica, 0-1 no? E che quindi, per deduzione, nemmeno giusto e sbagliato hanno poco a che vedere con il dualismo (forse dovremmo scrivere binarismo, anche se parola inusuale e non usata comunque in logica) 0-1?

In fondo la questione è che cosa sia sensato e che cosa sia insensato. Il paradosso del barbiere di Russell è sì un problema degli insiemi, ma è anche quello dei contenitori di questi insiemi. Semplici e ininfluenti contenitori? Contenitori o stritolata-concetti, parole-valigia dell'*aminemico* (può essere una *stringente* parola-valigia?) Wittgenstein visto che per costui se il mondo è la "totalità dei fatti" esso non può essere un fatto. Ma se il mondo non è esso stesso un fatto, secondo il *Tractatus* (questa non è una parola-valigia, ma lo è indubbiamente diventata) non possono esserci proposizioni sensate sullo stato del mondo come un tutto. Ecco il finale (e quindi l'ultima proposizione del *Tractatus*) "Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere". E lo affermava mentre stava parlando e parlando e parlando. Un abisso. Ne parlava con il suo forse-amico Karl Kraus che così lo imbeccava: "... Chi ha qualcosa da dire si faccia avanti e taccia".

Comunque, il buon Dodgson era veramente indispettito quando, fregandosene altamente sia dello spazio che del tempo, mi ha fatto presente che non è possibile che tutti sono lì a ragionare sul barbiere di qua e il barbiere di là, attribuendo il qua e là a Bertrand Russell, quando,

di quel barbiere ne aveva parlato paradossalmente proprio il suo alter ego Lewis Carroll. Forse firmandosi in un modo o forse in un altro e, magari, avendo sentito questa paradossalità raccontata proprio dal suo barbiere in una occasione qualsiasi o in una qualsiasi occasione?

E come è mai possibile che nei ponderosi tomi accademici di storia della logica non si parli del *Paese delle meraviglie* e non si dica mai che far di logica significa anche attraversare lo specchio? Per calmare l'ira del buon Dodgson mi sono permesso di accennare a una possibile giustificazione: "Forse perché le opere di Carroll sono, nel bene o nel male (?), considerate opere d'arte e, come ben si sa (?), l'arte ha una verità diversa da quella sia della scienza che della logica". Dodgson-Carroll si sono imbestialiti e io ho capito che alle volte conviene stare zitti.

Ecco, continuano i guai, visto che questo gioco mi ha costretto a vedere allo specchio uno strano personaggio di nome Wittgenstein che, passeggiando per i giardini di Cambridge, dove faceva finta di fare lezioni, dato che gli era concesso dallo stesso mondo accademico di incontrare studenti per dialogare con loro, senza appunto, l'obbligo dell'insegnamento. Ebbene, passeggiando assieme ad altri giocatori spericolati come Frege, Russell o Sraffa (pseudonimo del Cappellaio Matto?), pur essendo laureato in ingegneria, o proprio perché laureato in ingegneria, dialogava sul rapporto tra le parole e i loro nomi come se fosse un filosofo per dimostrare che il linguaggio è il mondo, che bisogna stare molto attenti agli pseudonimi e che la filosofia non serve quasi a nulla, se non appunto a "far finta".

E, mentre passeggiava affermava che si doveva far la fatica di pensare a tutto ciò che è pensabile in verità, come se si dovesse salire su una lunga scala a pioli, per poi, arrivati da qualche parte, inevitabilmente in cima, buttare via la scala e tacere. Alice cade nella buca e Wittgenstein, con gli stessi risultati, va verso la cima e tutti e due provano a buttar via la scala.

Dove sta l'inghippo? Da una parte c'è il linguaggio della logica matematica e dei suoi simboli astratti, che mira a una perfetta univocità e trasparenza; dall'altra il linguaggio immaginoso, poetico, della metafora, dell'allegoria, dell'aforisma paradossale. Se si considera la verità del mondo e nel mondo a partire dalla corrispondenza biunivoca tra le parole e le cose

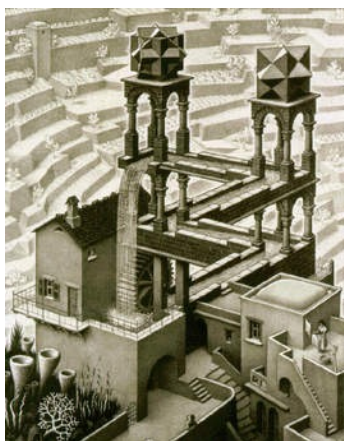
evidentemente i giochi di parole o l'infinita proliferazione di senso che si apre nello spazio vuoto tra la parola e la cosa apparirà o come un momento di una immaginazione che si libera della realtà o un gioco nello spazio del non-vero. La domanda sarà allora "come possono esistere due verità, quella della corrispondenza e quella della non-corrispondenza? Quella della scienza e quella dell'arte? E come conciliare il fatto che nei giochi possa accadere di tutto solo a patto che ci siano delle regole del gioco? Questa era questione che tormentava sia Dodgson quanto Wittgenstein. Diciamo che il primo prova a rompere le regole del gioco, sapendo che si ritroverà ad accettare o a produrre altre regole mentre il secondo si rintana nobilissimamente nell'indicibile. Tutti e due (come tutti coloro che attraversano lo specchio di Alice) si ritrovano allo stesso tavolo da gioco, bevendo del tè e dicendosi molto molto seriamente "Facciamo finta che...".

C'è un di più in Lewis Carroll, che non c'è in Dodgson come non c'è in Wittgenstein: la voglia di sparigliare, o meglio di mettere in gioco il gioco stesso, di farsi o di essere mondo – scrivendo poesie, racconti, facendo fotografie, parlando di Dio e costruendo giocattoli sino ad anticipare (almeno per un po') il gioco dei giochi: il farsi mondo del digitale.

La questione del gioco per altro ci costringe anche a una riflessione tra finito e infinito, partendo da una considerazione in qualche modo legata all'opera di Wittgenstein: nel gioco siamo giocati. Il gioco è fatto dalle regole del gioco. Immaginiamo un campo da calcio, inizia la partita e possono accadere infiniti eventi contenuti però da spazi, tempi e regole definite, cioè da ciò che è finito o che determina che cosa è il compiuto. Anche quando si prova a fare il non-gioco come cerca Lewis Carroll, o anche quando si cerca di comprendere se esiste una regola delle regole ambedue rincorrendo l'inferenza. Il finito è contenuto dall'infinito così come l'infinito contiene il finito e tra l'uno e l'altro non c'è contraddizione. È ciò che accade anche tra la parola e la cosa. il finito è la definizione, convenzionale o meno è in questo caso inessenziale, mentre l'infinito sono tutte le interpretazioni possibili concesse dalla stessa differenza (diremmo ontologica) tra una parola e una cosa.

Stanno attraversando lo specchio strani personaggi Uno di questi, di nome Gödel; nome composto da *God* ed *El*, cioè del nome inglese ed ebraico di

Dio. Sarà mica un co-g-nome-valigia? Ha un aspetto un po' emaciato, con uno strano accento tedesco, guarda verso il basso, spalle incurvate, braccia incrociate sul retro, come tormentato dai suoi pensieri. Ripete tra sé e sé: "Tutti i cretesi sono mentitori", "io sto mentendo ..." e ancora "Questo enunciato è falso ...". È una ossessione, che per altro viene da molto lontano. Da Mileto dove un tale di nome Ebulide nel IV secolo a.C. non riusciva a risolvere questo paradosso: "Quando dico 'io mento' sto dicendo il vero o sto mentendo? La proposizione è vera o falsa? Se è vera, è vero che 'io mento' e dunque sto dicendo il falso; se è falsa, allora è falso che 'io mento'" e dunque sto dicendo il vero.



M.C. Escher, Cascata, 1961.

Come venirne fuori? O come starci dentro? Elaborando il teorema dell'incompletezza. Gödel sostituisce la frase 'io non sono vera' con la frase 'io non sono dimostrabile'. Seguiamo ancora Oddifreddi:

La frase di Gödel dice di se stessa di non essere dimostrabile. Supponiamo che lo sia: cioè che sia dimostrabile in uno dei sistemi tipici della matematica, sistemi in cui si dimostrano solo cose vere. Se la frase fosse dimostrabile, poiché il sistema dimostra solo cose vere, sarebbe vera. Ma se essa dice 'io

non sono dimostrabile' allora non dovrebbe essere dimostrabile" (Oddifreddi 2012, 19).

L'ipotesi che questa frase sia dimostrabile fa sì che essa sia vera, e dunque non dimostrabile. Ma allora, l'ipotesi è sbagliata, e la frase non può essere. Scrive:

Vi invito, cioè, a meditare sul fatto che la frase 'io non sono dimostrabile' non può essere dimostrabile in un sistema che dimostra solo verità, perché altrimenti sarebbe falsa. E allora non è dimostrabile, ma poiché dice appunto di non essere dimostrabile, è vera. E allora che cosa abbiamo trovato? Abbiamo una affermazione che è vera, ma non dimostrabile, dunque un esempio di incompletezza del sistema (Oddifreddi 2012, 20).

Ne esce il teorema di incompletezza secondo il quale “mentre esistono sistemi completi per la logica, non esistono sistemi di assiomi e di regole che permettono di derivare tutte e sole le verità matematiche” (Odifreddi 2012, 20).

Semplificando: “l’aritmetica è incompleta di natura e non esistono sistemi completi per le sue verità” (Odifreddi, 2012, 20). Ci troviamo così da una parte con la completezza della logica e dall’altra con l’incompletezza della matematica. Immagino il Coniglio, il Cappellaio Matto, la Lepre Marzolina, La Regina, il Ghiro e tutti i personaggi del Paese delle meraviglie, lì a battere le mani e a rincorrere, qua e là, l’INFERENZA. Qualcuno a gridare. “L’abbiamo presa!”.

A questo punto compare la figura di Alan Turing che per cercare di riformulare il teorema di Gödel si inventò un particolare tipo di macchina:

Egli iniziò chiedendosi come sarebbe possibile descrivere una macchina in grado di fare dei calcoli e per la quale valesse un analogo del teorema di Gödel. E così facendo arrivò semplicemente a fare sulla carta un progetto di quello che noi chiamiamo ‘computer’, ma che gli informatici chiamano ‘macchina di Turing universale’ (Odifreddi 2012, 20).

Macchina, ancora macchina! Ma, in questo caso, universale perché tiene assieme logica e matematica, cioè completezza e incompletezza. “Turing notò che quando in un sistema formale si procede dagli assiomi mediante le regole, lo si fa effettivamente in maniera meccanica: cioè l’uomo che sta derivando dei teoremi sta lavorando come una macchina”. C’è quindi una simbiosi uomo/macchina e la simbiosi non può che essere legittimata dalle analogie. Cioè c’è in gioco nella simbiosi ciò che l’antica filosofia chiamava sostanza. Comunque, il teorema di Gödel afferma che ci sono delle verità che non è possibile dimostrare a partire dagli assiomi e seguendo le regole del sistema. Ma fa anche sospettare che ogni sistema sia sostanzialmente la propria verità, cioè sia autoreferente. La relazione che si stabilisce tra le parole e le cose, tra finito e infinito, e la riflessione attorno alla macchina universale di Turing, il tutto messo assieme proditoriamente (come per altro sto facendo approfittando di te, caro lettore) mi fa pensare (e credo farebbe pensare anche ad Alice) che se costruissimo un automa parlante come noi sarebbe impossibile impedirgli

di fare poesia. Gli universi tutti si includono e rifiutano a vicenda e per questo fanno cose piccole e grandi, materiali e immateriali. Tweedledum e Tweedledee direbbero contemporaneamente VICEVERSA, poffarbacco! Vero, Alice?

Comunque quella macchina di Turing, che alcuni dicono già intuita da Dodgson-Carroll siamo noi (un noi che ha scoperto il noi ... entrando nello Specchio) con il nostro modo di computare, caso per caso, le occasioni, giocando tra il vero e il falso, cioè tra argomentazioni che si costituiscono come vere anche quando non verificabili, con il nostro modo di rappresentare il mondo sapendo perfettamente che ogni segno non potrà mai corrispondere a qualcosa e che anche la poesia non è niente altro che il calcolo dell'improbabile che gioca con il plausibile. Ed è così che possiamo chiamare questo noi ciò che sta in una sorta di epoca senza tempo. Ah! le contraddizioni, le incoerenze, le antinomie, i paradossi e che più ne ha più ne metta ... magari nella zuppa della Cuoca della Duchessa: come fa un'epoca a essere senza tempo? Un tempo (?) che forse varrebbe la pena chiamare il Digitale.

Dove sta la contraddizione? Questa epoca appare come il sorriso del gatto di Cheshire, l'immateriale che domina, non più prodotti ma processi, società dell'informazione, dei servizi, dei bit, dei Big data, del *cloud*, e così elencando, e poi la nominiamo Digitale cioè fatta con le dita, come se fossimo tornati alle nostre origini quando per contare usavamo, appunto, le dita sempre indecisi se numerare con il 10 (come le nostre dita) o con il 12 (come i mesi dell'anno). Forse per andare avanti bisogna tornare indietro e ce lo dice il nostro stesso linguaggio. Ma forse ha ragione – non vorrei mettere le dita nella piaga – chi ci ha detto che sono le mani e quindi le nostre dita che pensano e il Digitale, cioè il nostro tempo, molto semplicemente lo riconosce. Proprio così è la mano che pensa, è il *bios* che pensa, sono gli stati di relazione e le unità autoreferenti che pensano.

E Dodgson-Carroll-Alice, che c'entra? È uno dei rizomi, quello più denso, più libero, più esplosivo. Quello che percorrendo i sentieri sui confini tra linguaggio, logica, rappresentazione, espressione, gioco e costruzione ci ha fatto intuire le possibilità di un esistente non codificato e/ma comprensibile, libero dai vincoli dell'analogia, della omologia, della mimesi, aperto a una ipotesi antichissima ma nel contempo attuale e cioè

che l'universo sia finito e non infinito, che sia discreto e non continuo e che l'autoreferenza, cioè i vincoli propri di un qualsiasi sistema autonomo (materiale, come immateriale) non impediscono la relazione, anzi è proprio questo che alimenta i processi rizomatici e che la calcolabilità delle infinite relazioni possibili apre alla proliferazione delle differenze come vitalità e non si risolve nel rendere l'ente come ciò che è a disposizione.

Eccoci al colpo di scena finale (anche se nei racconti dove c'è Alice, la fine non finisce mai). Chi ha avuto la capacità di comprendere lucidamente e filosoficamente la resistenza possibile alle certezze orgogliose di un mondo come quello della Contemporaneità, dalla rivoluzione francese in poi, con il suo dominio della tecnica, con il suo modo di produzione industriale, con le sue idolatrie della Storia, della Scienza, dell'Arte dell'io e della Massa (nuovo e antichissimo soggetto politico), con la sua deificazione della dialettica, con il suo capitalismo onnivoro ed espansivo, con la voglia di dominio totale dell'esistente, provando non certo a raccontarlo questo mondo, visto che storicizzare nella dialettica significa alimentare la sua stessa volontà di potenza e la pretesa universalità del "sistema"? Chi? Deleuze. È lui che pratica un pensiero nomadico che rifiuta la linearità dei concetti, la sostanza come corrispondenza tra il nome e la cosa, o tra il discorso e i fatti, in una circolarità sintetica, rizomatosa dove si animano connessioni imprevedute e contagiose: rizomi come grumi esplosivi e virali; è lui che proponendo ironicamente la Pop Filosofia apre a una conoscenza e a una creatività non più di genere o privata, ma collettiva, aprendo così uno spazio alla politica non più come professione (e questo è uno dei connotati fondamentali del digitale : è, nel bene e nel male, per propria configurazione logica e tecnica sociale, collettivo, diffusivo); è lui che vuole scardinare il primato occidentale dell'identità facendo surf fra le differenze; è lui che, con la decostruzione diffusa, cioè provando a smontare i giocattoli non solo per capire come sono fatti ma anche per provare a farne a meno, depotenzia ogni presunzione metafisica; è lui che dando spazio ai fantasmi di Nietzsche scatena le interpretazioni del mondo senza la presunzione ermeneutica lasciando così in stallo non solo Gadamer ma anche Heidegger; è lui che senza, suppongo, sapere nulla del modo d'essere della tecnologia digitale ne comprende il senso-non senso, il modo di pensare digitale. Lo comprende senza (credo) sapere come e perché e cosa accade nel *cloud* o tra i

BigData, dove le informazioni son accumulate senza alcun ordine, senza alcun scaffale, senza un Gestell si dovrebbe dire a Heidegger, in modalità stocastica, casuale come avviene nella circolazione dei rizomi. La significazione come la ricerca di senso o di efficacia si apre all'inaspettato, a ciò che la necessità non ti fa pensare e trovare perché il dominio del necessario ti vincola, come la bestia de *La seconda inattuale* di Nietzsche, al piolo dell'attimo e della necessità per la necessità. Nietzsche:

Osserva il gregge che ti pascola innanzi: esso non sa cosa sia ieri, cosa oggi, salta intorno, mangia, riposa, digerisce, torna a saltare, e così dall'alba al tramonto e di giorno in giorno, legato brevemente con il suo piacere e dolore, attaccato cioè al piolo dell'istante e perciò né triste né tediato. Il vedere ciò fa male all'uomo, poiché al confronto con l'animale egli si vanta della sua umanità e tuttavia guarda con invidia alla felicità di quello - giacché questo soltanto egli vuole, vivere come l'animale né tediato né fra dolori, e lo vuole però invano, perché non lo vuole come l'animale. L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi? L'animale dal canto suo voleva ricordare e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire, -ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò" (Nietzsche [1874] 1974, 6).

E con chi lo fa? Chi può liberarci dal piolo della necessità per la necessità e insegnarci a fare surf sulle differenze invece di sognare continuamente la metafisica identità tra le parole e le cose, tra il senso e l'evento, e così rincorrendo la Tartaruga? Alice ovviamente, chiamata con Dodgson-Carroll per un tè da Matti assieme a tutti i filosofi di altri tempi a guardare che ora è nell'orologio del Coniglio che curiosamente dice il giorno del mese e non dice l'ora, dove il tempo è sempre in ritardo non si sa bene da che cosa, da quando e di quanto. Forse i filosofi dovrebbero fare qualche convegno in più (o in meno?) sul ritardo e soprattutto dovrebbero essere meno schizzinosi tra di loro e con i non-filosofi, dovrebbero come dice Deleuze essere Pop-filosofi, con l'ironia del caso. Perché con Alice siamo sin da piccoli tutti filosofi.

C'era un tavolo apparecchiato sotto un albero davanti alla casa, e la Lepre Marzolina e il Cappellaio vi prendevano il tè.

C'era anche Norbert Wiener che era preso dalla domanda molto cibernetica: "Possiamo ancora chiederci che cosa è una cosa, un ente, un fenomeno e persino un pensiero o non dobbiamo invece chiederci *come* funziona?" Così, preso da questi profondi pensieri, così saluta il Cappellaio Matto: "Bella giornata, vero? professor Russell? facendo ridere tutti i filosofi convenuti svegliando così il povero Ghio. C'erano tutti e c'era anche uno che si rifiutava di essere tutti e reclamava una scacchiera per giocare non si sa bene che gioco. Alcuni lo chiamavano Richard Mutt, altri Rose Sélavy, altri ancora Duchamp. Più lo chiamavano e più lui non rispondeva e così chiunque poteva inventarsi il suo nome. Astuto!

Giornata memorabile ... Tutti attorno e sopra il tavolo un libro, *Logica del Senso* di Deleuze, appunto, nel quale molti filosofi e molte filosofie del passato e del presente vengono stritolati come fossero parole-macedonia, portmanteau, dall'evento Alice. Libro che così incomincia: "In *Alice* e in *Attraverso lo specchio*, viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri" (Deleuze [1969] 2017, 9). Non comincia con "Nel *Fedro*, Platone", o "Nel *Tractatus* di Wittgenstein". No! incomincia con: "In *Alice...*".

Quando dico 'Alice cresce' voglio dire che diventa più grande di quanto non fosse. Ma voglio anche dire che diventa più piccola, di quanto non sia ora. Senza dubbio, non è nello stesso tempo che lo diventa. È più grande ora, era più piccola prima. Ma è nello stesso tempo, una sola volta, che si diventa più grandi di quanto non si fosse prima, e che ci fa più piccoli di quanto non si diventi. Tale è la simultaneità del divenire la cui peculiarità è schivare il presente. E in quanto schiva il presente, il divenire non sopporta la separazione né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell'essenza del divenire l'andare, sospingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire, e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo (Deleuze [1969] 2017, 9)

Inizio mica male, vero? Anche perché succede poi di tutto e di più, sempre invocando Alice nelle sue meravigliose meraviglie o con il suo specchio che si fa attraversare. Si ragiona sulla differenza tra la superficie, sulle proposizioni e gli enunciati, sulla dualità, sull'evento, ovviamente e il

senza tempo... e così di seguito, sempre rincorrendo come Achille, la Tartaruga, il Senso. Testo straordinariamente intricato e pieno di giochi e di trappole...

Ecco una considerazione ai margini. Molto ai margini ... nel bordo, nel limite o frontiera, nella "ascesa alla superficie" che può sconfessare la "falsa profondità" quando invece c'è il rischio di sprofondare. In *Attraverso lo specchio*, spiega Deleuze:

Gli eventi, nella loro differenza radicale con le cose, non sono più cercati nella profondità, ma alla superficie, nel sottile vapore incorporeo che fugge dai corpi, pellicola senza volume che li circonda, specchio che li riflette scacchiera che li pianifica. Alice non può più sprofondare, libera il suo doppio incorporeo. È seguendo la frontiera, procedendo lungo la superficie, che si passa dai corpi all'incorporeo (Deleuze [1969] 2017, 16-17).

È come se l'intera cultura occidentale si fosse continuamente intestardita a ritenere che la verità stia nel profondo, nel far sì che le parole e le rappresentazioni possano corrispondere alle cose: come se solo in questa corrispondenza, fastidiosamente sempre rinviata, abitasse la vera verità o in forma ridotta il senso stesso delle cose; o come se solo nell'unità tra la parola e la cosa o tra l'oggetto e la sua rappresentazione si risolvesse la stessa ontologia; come se il senso si potesse catturare solo sull'ipostasi di questa corrispondenza. È come se l'oggettività del giudizio fosse concessa solo dalla realizzazione logica, quanto formale, di questa corrispondenza; come se tutto non potesse andare che come è andato nella stupida infinità di un tempo che non può che andare come è andato e come sta andando; come se l'universo fosse una macchina e non un immane organismo; come se tutto dovesse essere pensato in questa affermazione di Karl Marx: "il mondo appare e si presenta come un grande ammasso di merci".

Alice-Deleuze ci dice/dicono che non è così. Che lo spazio che sta tra la parola e la cosa è uno spazio di libertà-verità, che non potrà mai essere riempito anche se è per proprio natura discreto in quanto ha i limiti di due ontologie diverse: la parola e la cosa. Questa è la meraviglia e questo ci viene concesso attraversando lo specchio di Alice. Il senso è questa pienezza di possibilità e non una qualche corrispondenza. È lo spazio pieno-vuoto percorso dopo la crisi radicale dovuta all'emergere delle

geometrie non euclidee con la messa in discussione del primato dell'evidenza empirica (che, per altro, porta a pensare che forse la Tartaruga non ha tutti i torti), con l'elaborazione della logica di Boole, con la continua interrogazione logica e logo-tecnica sull'inferenza, su, sino alla cibernetica con l'analisi delle logiche del feedback e alla domanda non più sull'Essere, ma sulla Funzione, sino ai lavori di Shannon sulla relazione stretta tra logica, meccanica e biologia, sino all'attuale primato del *poliverso* digitale.

Anche chi, come Deleuze, se ne è, credo, disinteressato, non poteva, per rimettere in discussione non solo la metafisica occidentale, ma anche la sua gnoseologia e di conseguenza l'epistemologia, non poteva che attraversare lo Specchio di Alice assieme ad Alice. Non perché Dodgson-Carroll abbia/abbiano anticipato, previsto, iniziato alcunché, ma perché ci ha/hanno permesso di incominciare a percorrere quello spazio TRA, riconducendo la relazione tra le parole e le cose non alla volontà del continuo che pretende l'ordine, ma alla contemporanea universalità e singolarità del discreto, che si alimenta della differenza per costituire identità, ordini relativi, quantici. Dove la verità non muore, ma è caso per caso: tanto più potente proprio perché caso per caso.

In quello spazio, dove la realtà è un sistema o un trasmutare di informazioni, si muovono/con-muovono i rizomi, o i grumi che catturano il caso trasformandolo in evento e questo nel digitale e grazie al digitale, nelle pratiche e nella visione del digitale. Scrivono Giuseppe Longo e Andrea Vaccaro nel loro *Bit Bang, la nascita della filosofia digitale* (libro che mi accompagnerà nelle prossime pagine) che la visione del digitale è

paragonabile a un vasto e diffuso sommovimento tellurico privo di epicentro, dove una serie di 'accidenti' scientifico-culturali si sono manifestati, senza collegamento apparente, in settori disciplinari disparati, per poi diventare le componenti, o 'nodi' fondamentali di quella rete "che costituisce appunto una sorta di filosofia digitale (Longo, Vaccaro 2013, 9).

Rizomi avrebbe detto Deleuze di un universo da sempre costituito come rizoma. Non diventato, ma da sempre così e diverso da così. La storia non lo può spiegare e forse non è nemmeno spiegabile, ma dispiegabile. Il rizoma deleuziano non è uno strumento o una metafora per capire o per

interpretare, è l'universo stesso, nello stesso modo in cui possiamo oggi ritenere che l'universo sia un immane computer autoreferente, in una *homoiosis* nel contempo diffusiva e identificativa: la tecnica non è un mezzo per un fine, ma nemmeno un mezzo che si è imposto al fine, come pretende una parte della filosofia contemporanea, impaurita, che non ha avuto modo o coraggio di attraversare lo Specchio di Alice. Lo strumento è la cosa stessa. La tecnica è *bios* (la macchina è strumento, il *bios* vita). Ce lo indica il rispecchiamento, paradossale, appunto, nella fisica tradizionale, tra il comportamento dei bit e quello delle particelle subatomiche.

Attraversare lo specchio (ed è anche Deleuze che agita la trasformazione in nebbia dello specchio nella quale perdersi e ritrovarsi) significa non ritenere più hegelianamente che ciò che è reale è razionale, ma che ciò che è reale è digitale aggiungendo che il digitale non ha il problema di partire epistemologicamente della differenza tra materiale e immateriale, essendo ambedue modalità informazionali e algoritmicamente computabili, non più *tra* vero e falso ma nello switch 0 e 1.

Si apre così la scena di un universo discreto e non continuo nel quale tutto può essere ricondotto a una cellula (si volete, lo 0 e l'1 di Boole) assolutamente semplice non duale, a-sistemica e posizionale, assolutamente non contraddittoria con la complessità dell'esistente, dell'evidente, dell'esperibile e quindi di quell'insieme che conforma l'episteme. Magari provando a capire perché, come ci insegna Gregory Chaitin portando a compimento le ricerche di Georg Cantor e Alan Turing, i numeri reali non esistono. Per altro, Chaitin si impone citando un importante testo come quello di Richard Feynman, *The Character of Physical Law*, con questa annotazione:

Mi lascia sempre perplesso il fatto che, secondo le leggi come le comprendiamo oggi, ci vuole una macchina calcolatrice e un numero infinito di operazioni logiche per calcolare ciò che accade in una regione del tempo e dello spazio per quanto piccola sia. Come può accadere tutto ciò in quel piccolissimo spazio? Perché c'è bisogno di una quantità infinita di logica per calcolare ciò che accadrà in un piccolissimo frammento di spaziotempo? Così ho fatto spesso l'ipotesi che alla fine la fisica non avrà più bisogno di una

enunciazione matematica, che alla fine il meccanismo sarà svelato e le leggi appariranno semplici come una scacchiera (Longo, Vaccaro 2013, 5).

È la scacchiera di Alice in *Attraverso lo Specchio*. Questo è l'orizzonte del digitale: il nostro universo è digitale, è discreto, e non continuo.

Ma cosa c'entrano Alice, Carroll, Dodgson? Ho provato a indicare alcuni intrecci, occasioni, passaggi, per provare a riconoscere il rizoma nel quale si colloca il grumo in questione, su su sino a Deleuze e alla decostruzione non della filosofia, ma del nostro stesso venire e stare al mondo, nell'evento, come evento e per l'evento, sapendo che questo vive inevitabilmente nel senza tempo dell'Aion. Così (se non interpreto male, ma anche questo farebbe parte del gioco e dello spazio 'a disposizione') Deleuze.

E Alice? Sempre con Deleuze (almeno in *Logica del senso*), Alice è con noi e gioca sulla scacchiera, inevitabilmente, comunque, come nelle schede perforate o nelle logiche 0/1, sì/no bianco/nero, della bitica. Ma quella scacchiera, che determina gli spazi, i tempi, le relazioni, persino la struttura del racconto in *Attraverso lo Specchio*, che prova a insinuarsi nelle trame della Contemporaneità dalla Rivoluzione francese a oggi, diventa immane nello stesso momento in cui il digitale diventa il digitale, (cioè oggi e da sempre) cioè un immane spazio immateriale che contiene tutte le informazioni possibili e impossibili nelle modalità del *Big Data* e nella forma del *cloud*, il cui aspetto immaginario è quello della nebbia che trasmuta lo specchio, lo rende attraversabile.

Quella scacchiera immane va raccontata. Ha un nome dal quale si genera: l'automa cellulare. È molto più di un gioco, ma Alice ci avrebbe comunque giocato. Anzi lei lo ha aiutato a nascere, forse non come gioco, ma certo come problema. Altrimenti Deleuze avrebbe scritto *Logica del senso* in tutt'altro modo e, si sa, spesso il modo è la sostanza. Cosa è un automa cellulare? È un gioco. Ancora un gioco! Che ha alla base una scacchiera. Ancora una scacchiera! Provo a raccontarlo seguendo una trama dettata da Longo e Vaccaro (che non vanno assolutamente scambiati per Tweedledum e Tweedledee) visto che non saprei farlo meglio:

Il gioco si svolge su un reticolo costituito da un'immensa scacchiera con un numero di caselle, o cellule, enormemente maggiore delle solite sessantaquattro della dama e tutte di colore bianco. Su di essa, all'inizio, l'unico giocatore del solitario colloca a caso o a piacere alcune pedine nere; quante e dove vuole, un po' come un contadino che semina a 'spaglio'. Questo passo fornisce la prima configurazione o pattern. Chiameremo semplicemente nere le caselle occupate da una pedina. Inoltre, diremo che le caselle bianche sono morte e quelle nere sono vive. Il secondo passo consiste nell'esaminare, per ciascuna casella, il colore delle otto caselle a essa adiacenti (le sue vicine) e nell'applicare la regola seguente: se una casella morta (bianca) possiede esattamente tre vicine nere (cioè vive), diventa nera, (cioè nasce); se una casella viva ha due o tre vicine vive, sopravvive; in tutti gli altri casi, la casella esaminata muore o resta morta (diventa bianca o resta bianca) per soffocamento o per solitudine. In sintesi: una casella 'nasce' con tre vicine vive; 'sopravvive' con due o tre vicine vive, 'muore' con poche vicine vive (una o nessuna), ma anche con troppe (da quattro a otto). Una volta modificate (o non modificate) tutte le caselle, si analizza la nuova situazione e si procede riapplicando la stessa regola. Si proseguirà così una configurazione dopo l'altra. Eseguito a mano su una scacchiera, il procedimento del solitario è assai macchinoso e la percezione della continuità delle configurazioni successiva va perduta. Se invece lo si effettua al computer, ecco che le computazioni saranno eseguite in decimi di secondo e la sequenza delle configurazioni o quadri si susseguirà come la successione dei fotogrammi di un cartone animato, dando la sensazione di un movimento continuo. [...] A seconda della posizione iniziale delle pedine, [...] comparivano sullo schermo forme inattese di oggetti noti, figure geometriche perfette, sequenze ipnotizzanti... Come macro-atomi o singoli mattoncini di *Leggo*, le pedine venivano a comporre strutture che per la loro incredibile somiglianza con certi oggetti furono chiamate 'astronave', 'alveare', 'veliero', 'girandola', 'semaforo', gatto del Cheshire (una figura questa che, come in *Alice nel Paese delle meraviglie*, all'improvviso svanisce, lasciando sullo schermo un inquietante sogghigno). Poi c'era la figura del 'bocciolo che pian piano cresceva fino a esplodere nella forma del 'fiore', il quale a sua volta presto 'appassiva', cioè si rarefaceva per lasciare spazio a piccole entità, i 'semi' da cui generava un nuovo 'bocciolo' che faceva ricominciare il ciclo (Longo, Vaccaro 2013, 18).

Avete visto, anche i due non-Tweedledum e Tweedledee, evocano Alice e il suo gatto. Forse sono (loro) sulla strada giusta anche se (io) sono un po' inquieto e affaticato. Come Alice:

“Su! su!! – gridava la Regina – Più presto! più presto!”

[...]

E andavano così veloci che finalmente pare traversassero l'aria a volo, sfiorando appena coi piedi il suolo, finché improvvisamente, nell'istante in cui Alice si sentiva assolutamente esausta, si fermarono, ed ella si trovò seduta senza respiro in terra e con la testa che le girava. La Regina l'adagiò contro un albero e cortesemente le disse: “Ora puoi riposarti un poco.” Alice si guardò intorno sorpresa.

“Ma mi pare che in tutto questo tempo non ci siamo mosse da quest'albero. Non c'è nulla di cambiato in questo luogo”.

“È naturale – disse la Regina – che cosa avresti voluto?”.

“Ma nel nostro paese – disse Alice, che ancora ansava un poco –

generalmente si arriva altrove... dopo che si è corso tanto tempo come

abbiamo fatto noi”. “Che razza di paese! disse la Regina. Qui invece, per

quanto si possa correre si rimane sempre allo stesso punto” (Carroll [1871]

1971, 211-212).

“Come abbiamo fatto noi” – come ho fatto io, sin qui! Anche io come Alice mi sono fermato a riflettere sulle parole della Regina. E nello sfondo, come il sorriso del Gatto del Cheshire compariva la non-figura di Aion così come la evoca Deleuze parlandoci dell'evento e dell'attore:

Volere l'evento è innanzitutto liberarne l'eterna verità [...] diventare degni di ciò che ci accade [...] diventare il figlio dei propri eventi, è quindi rinascere (Deleuze [1969] 2017, 133-134).

L'attore è il sostituto (e dio solo sa quante sostituzioni ci sono in Lewis Carroll a partire dalla sua pseudonomia). L'attore è l'altro che vuole il sé; incarna il riflesso dell'evento; sorride per farci capire che il Gatto non è lì presente e può anche piangere, ma sempre nel “Facciamo finta che ...”.

L'attore non è come un dio, ma piuttosto come un contro-dio. Dio e l'attore si oppongono per la lettura del tempo. Ciò che gli uomini colgono come

passato e futuro, il dio lo vive nel suo eterno presente. Il dio è Kronos: il presente divino è il cerchio interno, mentre il passato e il futuro sono dimensioni relative a questo o a quel segmento che lascia il resto fuori di sé. Al contrario il presente dell'attore è il più stretto, il più contratto, il più istantaneo, il più puntuale punto su una linea retta che non cessa di dividere la linea e di dividere se stessi in passato e futuro. L'attore è dell'Aion: invece del più profondo, del più pieno presente, presente che fa macchia d'olio e che comprende il futuro e il passato, ecco sorgere un passato-futuro illimitato che riflette un presente vuoto che non ha più spessore di un vetro. L'attore rappresenta, ma ciò che egli rappresenta è sempre ancora futuro e già passato, mentre la sua rappresentazione è impassibile e si divide, si sdoppia senza rompersi, senza agire, né patire. In questo senso vi è appunto un paradosso del commediante: egli rimane nell'istante per interpretare qualcosa che non cessa di anticipare e di ritardare, disperare e di ricordare (Deleuze [1969] 2017, 134).

C'è di tutto e di più su cui lavorare: l'attore e la logica del sostituto, l'evento e Alice che sempre percorre i limiti dell'eventuale, Chronos, l'eterno presente e Aion, l'illimitato e la non-misurabilità, la linea e il continuo, il cerchio, il discreto. Eterno ritorno? Sì e no! Sì, se ciò che ritorna, ritorna come altro da sé; no! se è il ritorno dell'identico. E qui interviene inevitabile La Regina:

Se si vuole andare in qualche altra parte, si deve correre almeno con una velocità doppia della nostra (Carroll [1871] 1971, 203).

Ciò che scardina il mondo che torna sempre su se stesso, che sta fermo anche se ansima dalla fatica del percorso è il "doppio" della velocità, un cambio di paradigma, visto che stando fermi non c'è velocità e quindi non esiste il doppio della velocità che sta ferma. Continuo e discreto sono forse speculari, omoiotici, omologhi? Curioso! Questo dialogo tra la Regina e Alice viene usato da Luciano Canova, in un curioso (appunto) libro intitolato *Pop Economy* e con sottotitolo *Gamification, Crowdfunding, BigData. Tecnologia scienze sociali e innovazione*, come esergo, ciò che rimane fuori dall'opera, estratto da un'altra opera, ma che sa sintetizzare ciò che è essenziale dell'opera che si andrà leggendo, come ciò che metaforicamente può sintetizzare tutto un complesso ragionamento che

ha come oggetto l'economia digitale. Di nuovo un segnale: forse non sto sbagliando strada.

Riprendo la questione dell'automa cellulare. Era l'ottobre del 1970, Stati Uniti. La rivista "Scientific American" dedica la rubrica Mathematical Games, curata da Martin Gardner a *Le fantastiche combinazioni del nuovo solitario 'Life'* di John Conway. Conway è un matematico docente a Cambridge che studia tra l'altro l'auto-riproduzione dei sistemi artificiali seguendo le tracce di John von Neumann. Neumann non si interessava dell'aspetto genetico o biologico dell'autoproduzione ma ciò che gli interessava era il principio logico-formale dei sistemi artificiali capaci di manifestare le caratteristiche degli organismi viventi. Aveva sviluppato un algoritmo - il 'minimax' - secondo il quale in molti giochi, ad esempio gli scacchi, è possibile scegliere quale è la mossa migliore e aveva negli ultimi anni della sua vita sviluppato ricerche attorno a programmi capaci di autoprodursi che chiamava automi cellulari. Chiaramente il problema generale è quello dell'autopoiesi che verrà ripreso non solo per l'analisi dei fenomeni micro e macro della fisica, ma anche per la logica, per la matematica, per la geometria e per la stessa biologia. Ricordo che il termine 'autopoiesi' è stato coniato nel 1980 da Humberto Maturana per designare un sistema che ridefinisce continuamente se stesso e si sostiene e si riproduce al proprio interno. Una rete di processi di creazione, trasformazione e distruzione di componenti che, interagendo fra loro, sostengono e rigenerano in continuazione lo stesso sistema.

Il concetto di autopoiesi nasce dalla necessità di dare una definizione di *sistema vivente* che sia scollegata da specifiche caratteristiche funzionali, come la mobilità, la capacità di riprodursi, il metabolismo, ma basata esclusivamente sul sistema in quanto tale. Questa definizione, quindi, è particolarmente adatta a verificare l'applicabilità dell'attributo di 'vivente' a sistemi non immediatamente e intuitivamente classificabili come tali, quali ad esempio la *vita artificiale*. In pratica, il criterio distintivo della vita, per il principio autopoietico, è il mantenimento della sua stessa organizzazione. Conway chiama un gioco di sua invenzione *Life*, e la domanda cruciale è: *Life* è una simulazione o rappresentazione di ciò che è la vita, o è lo stesso modo d'essere della vita? Alice è veramente falsa o falsamente vera?

C'è un altro personaggio invitato a prendere un tè: Konrad Zuse considerato da molti, giustamente, l'inventore del primo computer programmabile. È affascinato da ciò che nota: un inspiegabile rispecchiamento (parola che inevitabilmente richiama il mondo di Alice) tra il comportamento dei bit e quello delle particelle subatomiche. "A differenza dei computer analogici, ma soprattutto a differenza dei concetti della fisica classica e dei loro modelli matematici, basati sulle equazioni differenziali, i computer digitali – sottolinea Zuse – "procedono per passi discreti e non ci sono, tra due valori, altri valori intermedi da inserire" (Longo, Vaccaro 2013, 13-14). Perché – si chiede Zuse – non provare ad applicare tale 'logica'. Il senso comune spinge nella direzione del *continuum*, e non sarebbe la prima volta che il senso comune conduce gli scienziati fuori strada.

Fino a Zuse, dunque la ricerca è stata condotta sotto la scorta del principio filosofico, ancor prima che scientifico, secondo cui la 'Natura non fa salti'; con Zuse invece si affaccia l'ipotesi che la Natura possa proprio 'fare salti'. Così riflettono sulle idee di Zuse, Longo e Vaccaro. Riportando poi una sinossi del libro *Rechnender raum* del 1969: "Dove la fisica classica parla di 'particelle materiali', la fisica quantistica parla di 'onde-particelle' e la fisica digitale di 'particelle digitali'. Dove la fisica classica impiega i metodi della 'analisi matematica', la fisica quantistica usa le 'equazioni differenziali' e la fisica digitale le 'operazioni logiche'. Dove per la prima 'tutte le grandezze sono continue', per la seconda 'alcune grandezze sono quantizzate' per la terza 'tutte le grandezze assumono valori discreti'" (Longo, Vaccaro 2013, 14).

D'un tratto le passò accanto di corsa un coniglio bianco dagli occhi rosa [...].
"Povero me! Povero me! sto facendo tardi" (Carroll [1865] 1971, 27-28).

E lo vide sparire in una gran buca sotto la siepe dove Alice si infilò cadendo in un pozzo profondo, entrando così in *Alice nel Paese delle meraviglie*.

Se avesse girato l'angolo forse Alice (ovviamente in un capitolo mai scritto da qualcuno disposto a essere uno pseudonimo di Dodgson e di Carroll, contemporaneamente, dello stesso libro) avrebbe visto di nuovo il Coniglio Bianco e sentirlo dire tra sé e sé, guardando un orologio senza alcuna

lancetta: “Ci siamo, ci siamo: siamo sempre qui e sempre altrove, come è interessante essere discreti!”. E la storia non finisce qui.

A proposito, pensò Alice: “Chi sa che cosa è la storia e che differenza c’è tra la storia e le storie? Perché i plurali spesso non vanno d’accordo con i singolari?”. Così mi immagino.

E come fa l’informazione a essere la quantità fondamentale della fisica? e cosa significa che l’informazione, come ha più volte affermato un tale di nome Gregory Bateson, anche lui da invitare al Tè di Matti, sia una differenza che genera differenza? E Deleuze compiaciuto, a battere le mani!

Ricordiamo che: visto che “l’informazione sta nelle differenze (tra A e B, tra qui e altrove, tra prima e dopo) è impossibile collocarla nello spazio e nel tempo come gli oggetti materiali” (Longo, Vaccaro 2013, 18). E come fa l’informazione a prendere il posto delle grandezze fisiche quali energia, quantità di moto, massa, ecc. ecc.? Come è possibile che la vita stessa sia computazione?

Ricordiamo che computazione è sinonimo di calcolo:

[...] ma si riferisce in particolare al calcolo attuato mediante i linguaggi formali di programmazione del computer. La computazione viene realizzata mediante algoritmi [...]; algoritmo è un procedimento che risolve un dato problema mediante una successione ordinata finita di passi elementari, ciascuno corrispondente a un’istruzione univoca, portando a un risultato ben determinato in un tempo finito. La complessità di un algoritmo corrisponde grosso modo al numero di passi necessari per l’esecuzione. Poiché un algoritmo consente di passare da un insieme di dati d’ingresso (enunciato del problema) a un insieme di dati in uscita (soluzione del problema), esso istituisce una corrispondenza tra ‘stati di cose’ ovvero tra ‘stati di pensiero’, quindi la computazione rivela, in modo dinamico, la struttura logica, statica, soggiacente al linguaggio e secondo il *Tractatus* di Wittgenstein, al mondo (Longo, Vaccaro 2013, 7).

Forse dovremmo pensare che il sorriso del gatto come il gatto stesso sono bit, quei bit sui quali possiamo ripensare la stessa ontologia o, in modo

ancora più radicale, la metafisica. E, visto che seguendo Norbert Wiener, *alias* il Cappellaio Matto, non possiamo più chiederci che cosa è una cosa, ma come funzione, e che nel *cloud* tutte le informazioni, e con esse la nostra stessa memoria collettiva, non hanno alcun scaffale (il *Gestell* e la metafisica perduta e da ritrovare di Heidegger) e tutto si rimescola componendo casualmente o meno, qua e là, rizomi (ancora Deleuze molto soddisfatto di ritrovare i suoi cari rizomi), allora potremmo anche provare a pensare che è la stessa metafisica a non avere senso. E qui Deleuze, penso, si arrabbierebbe molto.

Tant'è! Ehi! Alice...questo è il digitale, bellezza!

Appendice

Alice e la Tartaruga mortificata, ricette in salsa deleuziana

Inseguire, come fece Alice, un coniglio bianco dagli occhi rossi che tirando fuori dal taschino del panciotto un orologio borbotta: "Povero me! povero me! Sto facendo tardi", può farti scivolare in una buca senza senso. E cadendo cadendo ti puoi trovare alla fine in una stanza, chiusa da più parti, da porte che non sai come aprire. Nella stanza c'è un tavolino sul quale può esserci una bottiglia che non avendo scritto nulla, nemmeno 'Veleno', puoi anche provare ad assaggiare. Sapore eccellente: "... una specie di miscuglio di torta di ciliegie, crema, ananas, tacchino arrosto, caramella mou e pane abbrustolito nel burro".

In realtà non può che succedere di tutto: bevi il miscuglio e cresci in modo smisurato; mangi un pasticcino e ti ritrovi piccina piccina; ti metti a piangere e sei costretta a imparare a nuotare nelle tue stesse lacrime in compagnia di un topo che odia i cani e i gatti e puoi anche incontrare un bruco che fumando il narghilè ti interroga per sapere se tu sai di essere veramente tu. Apri una porticina e ti trovi in una grande cucina piena di fumo dove una Duchessa seduta su uno sgabello a tre gambe ha un bambino in braccio che non è un bambino, mentre una cuoca rimesta un gran calderone forse pieno di minestra. Se non c'è la minestra, non potresti dire che è una cuoca. E perché hai detto che quella è una Duchessa? Perché è proprio brutta. E quel bambino perché non è un

bambino? Perché pur essendo vestito come un bambino è un maialino. Brava! Sappiamo che molti bambini vengono rimproverati perché fanno i maialini, ma non per questo sono maialini. E la Duchessa, bruttissima come un non-bambino, cullava il cosino cantando così una ninna nanna:

Parla con villania al tuo bambino
E dagliele, se starnuta: Lo fa solo per seccare
Perché sa che dà fastidio
Oh! oh! oh!
(così la cuoca e il bambino maialino)
Sono severa col mio bambino
E lo picchio se starnuta
Perché può benissimo godersi Il pepe quando gli va
In coro
Oh! oh! oh!

Qualcuno grugnì mentre un impertinente gatto del Cheshire sorrideva disteso vicino al fuoco. Forse pensava che essendo del Cheshire era diverso da tutti gli altri gatti? E forse non riusciva nemmeno a immaginare che, pur essendo di suo un gatto, la sua origine si perde nella stessa origine di tutte le specie (? Dio mio! E poteva persino essere – che so? – un cane...?!?)

Alice chiese al gatto: “Micetto del Cheshire, vorresti dirmi di grazia quale strada prendere per uscire di qui?”.

“Dipende soprattutto da dove vuoi andare”.

“Non m’importa molto”.

“Allora non importa che strada prendi ... purché arrivi in qualche posto”.

“Ah, per questo stai pure tranquilla” – disse il gatto – “Basta che non ti fermi prima”.

Alice andò da qualche parte e si ritrovò a casa della Lepre Marzolina dove si preparava un tè con il Cappellaio e un Ghiro, profondamente addormentato. Preparando il tè il Cappellaio disse: “Che differenza c’è tra un corvo e una scrivania?” Bene si gioca agli indovinelli, pensò Alice.

“Puoi rispondere?” – chiese la Lepre Marzolina.

“Certo” – si affrettò a rispondere Alice – “almeno...almeno, voglio dire

quello che dico... be', è la stessa cosa".

"Neanche per sogno!" – disse il Cappellaio.

"Allora potresti dire che quando dici 'vedo quello che mangio' dici la stessa cosa se dicessi 'mangio quello che vedo!'".

Alice continuava a pensare ai corvi e alle scrivanie, anche se non le era mai capitato di pensare che mangiava perché vedeva quello che mangiava. Era certa che mangiava spinta dalla fame e non dal vedere, anche se quando le capitava di guardare la vetrina della pasticceria in piazza vicino alla cattedrale, le veniva fame. Chi sa perché la chiesa e la pasticceria stanno così vicine, nello stesso posto? Comunque, la risposta all'indovinello non veniva. Forse perché non poteva venire. Il Cappellaio ruppe il silenzio estraendo di tasca l'orologio portandoselo scontento all'orecchio: "Quanti ne abbiamo oggi?"

Alice: "Quattro".

"Due giorni di differenza" – sospirò il Cappellaio e rivolto alla Lepre Marzolina disse:

"Te l'avevo detto che il burro non andava bene!"

"Era un burro ottimo" – rispose la Lepre.

"Sì, ma ci sono andate anche delle briciole" – brontolò il Cappellaio – "Non dovevi spalmarlo col coltello del pane".

La Lepre Marzolina prese l'orologio e lo guardò mogia: poi lo tuffò nella sua tazza da tè e lo guardò di nuovo: ma non seppe fare di meglio che ripetere la frase di prima:

"Era un burro ottimo".

Alice pensò in quel momento, come per caso, che il burro è latte diventato burro.

"Mescola, mescola, vedi cosa succede", pensò.

Questa curiosa bambina amava molto fingere di essere due persone diverse, cioè di poter essere latte e burro. Perché no?

Non sono forse divertenti le differenze? E perché non spalmare il latte e bere il burro? Ci avete mai provato? Ah! i verbi!

È forse tutta colpa delle briciole... te l'ho detto di non usare il coltello per spalmare il latte, ... mi scuso... di spalmare il burro. In quel preciso momento (ma non lo aveva già fatto prima?) la Lepre Marzolina tuffò l'orologio nel tè pensando di assaggiare un po' di tempo.

E parlando del più e del meno, ci siamo tutti persi il tempo e nel tempo. Il Ghiro allora raccontò (...*once upon a time* avrebbe sussurrato Lewis Carroll) di tre sorelline che abitavano in fondo a un pozzo ... si nutrivano di melassa ... anche se avrebbe fatto loro male mangiare solo melassa ... un' esistenza impossibile pensò Alice ... le sorelline stavano imparando a disegnare ... e disegnavano melassa ... ma dove estraevano la melassa? E come si rappresenta la melassa? "Come si estrae l'acqua da un pozzo" interloquì il Cappellaio.

"Ma loro erano già dentro il pozzo" - disse Alice.

"Imparavano a disegnare" - riprese il Ghiro - "... e disegnavano ogni genere di cose ... tutto quelle che incominciano con la lettera **M**... appunto come **Melassa**. Cose come trappole per Topi, Luna, **Memoria**, e soprattutto **Moltitudine**. Ma Topi e Luna non cominciano per **M**, ma per **T** e **L**. È vero - pensò tra sé e sé qualcuno, che non era mai entrato **Nel Paese delle meraviglie**, ma incominciano per **M** **Mouse**, **Moon**, **Memory** e **Multitude**. E anche **Melassa** e **Molasses**.

Alice sentenziò: "La traduzione tradisce".

Ma come si disegna la Melassa, sia essa scritta così o cosà? Forse non si può disegnare, però di certo si può assaggiare o gustare. Alice si chiese quante sono le lettere. Questo lo so, ma quante sono le parole che si possono formare, vere o non vere? E l'insieme non è una **Moltitudine**? E se la **Moltitudine** è un insieme è anche una collezione di oggetti che è a sua volta un oggetto. Quindi la **Moltitudine** si può rappresentare, sempre se è un oggetto di oggetti. Se una **Moltitudine A** contiene un insieme **B** non necessariamente tutto ciò che sta in **A** sarà con la lettera **M** così come ciò che è in **B** sarà con la lettera **B**. "Cosa c'è di logico in tutto ciò?" Pensò ancora Alice. E "Quante sono le parole che nascono e possono nascere mettendo assieme lettere, alle volte persino a caso o mettendo assieme tutti i discorsi che si possono fare mettendo in **Moltitudine** le parole?". E quante sono tutte le parole che nascono e possono nascere mettendo assieme lettere, alle volte persino a caso o mettendo assieme tutti i discorsi che si possono fare mettendo in **Moltitudine** le parole? ... è così che *linguaggiamo*? "Ma si può rappresentare il linguaggio?" si chiese, sempre più perplessa, Alice.

Forse si può solo parlare o scrivere lettera dopo lettera, parola dopo parola? E cosa è la **Moltitudine** quando invece di parlare si fa qualcosa?

Alice era evidentemente caduta senza riflettere abbastanza in un qualche pozzo (di sapienza o di ignoranza?). Soprattutto era ancora troppo piccola per immaginare che quella parola con la **M**, maiuscola o minuscola, **Moltitudine** la costringerà un giorno a pensare a una parola anche essa con la **p** in grassetto o in corsivo, maiuscola o minuscola, la parola **Politica**. Non poteva nel Paese delle meraviglie pensare che la **Moltitudine** è tale perché, anche, **Mangia**.

Le parole parlano? E hanno un qualche senso solo perché stanno assieme? Forse sono come le valigie che nascondono ciò che ci sta dentro o sono come degli attacca panni, dei porta mantelli, dei *portmanteau*. E ci sono anche parole macedonia, come cibi in macedonia; e poi si possono fondere tra loro e anche si possono inventare, proprio come con i cibi, e allora Alice declamò un portmanteau:

L'INTELLIGHIOTTO

Con il bigotto ustolava selvaggina

Su brodi e minestrina

Consenziente seduto sul tavolo chenonc'è Pulipiattava con il pane per tre

Fingeva digiuno sbafando molluschi Verdurose insalate

Impostando trovate per ingenui bacucchi E per appetuose frittate

La cuccucuoca trattura carni

Sbattocchia chiarirossi di metauova

Ammollando secchi legumi per imprecisi giorni

E mescolamescola senza possibilità di riprova.

Come accade spesso, anche nella vita, alle volte, ci si rivede, e questo capitò anche ad Alice che nel *Paese delle meraviglie* incontrò di nuovo, con meraviglia, la Duchessa. La inquietava quel “di nuovo” perché poteva far pensare che la cosa si potesse ripetere pericolosamente (persino all’infinito) e perché la Duchessa era veramente stupidamente brutta. Ma cosa c’entra la bruttezza con il “di nuovo” e soprattutto con la stupidità? Questa volta, almeno o forse, la Duchessa era di buon umore, anche se aveva ancora (da quando?) il problema del pepe nella minestra: non sopportava che nella sua minestra ci fosse il pepe perché fa starnutire. Alice pensò che esiste una legge sulla quale riflettere: il pepe rende irascibile la gente e fa starnutire il bambino-maialino, come “l’aceto la rende acida ... la camomilla rende amara la gente ... e lo zucchero d’orzo e

cose del genere fanno stare buoni i bambini ...”. Ecco la legge: “Ciò che provi, ti fa essere ciò che sei”. E se ti capita di incontrare per due volte la Duchessa sarà anche probabile che tu possa essere perplesso ma anche di ritrovare la Regina che, forse, non avevi mai incontrato prima... o forse sì?

“Bella giornata vostra Maestà”. E quasi da subito incominciò una partita a croquet, che -se non sbaglio- dura ancora oggi, pur essendo tanto tempo sia prima che dopo. E quasi subito la Regina smise di giocare chiedendo ad Alice:

“Hai visto la Finta Tartaruga?”

“No,” disse Alice. “Una Finta Tartaruga? Non so nemmeno cosa sia”.

“È la cosa con cui si fa la Minestra di Finta Tartaruga”, disse la Regina.

Alice, accompagnata da un Grifone che passava lì, quasi per caso, si avvicinò alla Finta Tartaruga che stava sola e triste sopra una piccola sporgenza di roccia sospirando come avesse avuto il cuore spezzato. I suoi occhi erano colmi di lacrime. Il Grifone le chiese di raccontare la sua storia. La Tartaruga acconsentì. Così si misero a sedere, e per qualche tempo nessuno parlò. Tanto meno la Tartaruga che continuava a cercare di trattenere le lacrime. Doveva incominciare, ma non lo faceva. E Alice pensò fra sé: “Non vedo come farà a finire se non comincia nemmeno?”

“Quando eravamo piccoli” – disse finalmente la Tartaruga – “andavamo a scuola. Il maestro era una vecchia Testuggine... e...”

“Perché la chiamate Testuggine se pur essendo testuggine era Tartaruga?”

“Lo chiamavamo Testuggine perché ci dava i libri di testo ...” – rispose la Tartaruga. “Si ricavava una educazione tutti i giorni di Rotolamento e Grinze, e sulle varie branche dell’Aritmetica: Ambizione, Distrazione, Bruttificazione e Derisione”.

“Ma cosa è la Bruttificazione?” chiese Alice. Il Grifone intervenne: “Se hai sentito parlare dell’abbellimento allora sai anche che cosa è il bruttificazione... no?”

E ancora: “ Se hai sentito parlare del bello hai anche sentito parlare del brutto?”

E ancora, ancora, ancora, ancora... ancora: “... se hai *sentito* ciò che ti piace, avrai sentito anche ciò che ti dispiace?”

E forse ti potrà anche accadere di pensare che se la questione è mi piace e non mi piace, il bello non c’entra, visto che ciò che ci piace se non piace a

qualcun altro non è per quel qualcun altro bello?" "Dio mio!"
"E che altro si insegna?"

"Beh, c'era il Mistero, quello antico e quello moderno con la Marografia;
poi il Trascinamento, lo Stiramento e lo Svenimento Spirale".

"Ma quante ore facevate?" – chiese Alice.

"Dieci ore il primo giorno, nove il giorno dopo e via dicendo".

"Che sistema curioso! (...) e all'undicesimo giorno era vacanza?"

"Certo!"

"E cosa facevate?"

"Si mangiava la Finta Zuppa di Tartaruga".

La Tartaruga era proprio mortificata: era disposta a dare la propria vita per una nobile zuppa di Tartaruga, ma non sopportava di sopravvivere alla finta zuppa di Tartaruga. Era felice di morire per la vera zuppa, ma si sentiva morire per la falsa zuppa. "Evidentemente – pensò Alice – tra il vero e il falso c'è di mezzo la vita e la morte. È tutto così profondamente superficiale!"

Il Grifone intervenne e declamò la ricetta della Finta Zuppa di tartaruga aggiungendo:

"È una imitazione di imitazione. La vera zuppa di tartaruga, così cara agli Inglesi, si fa colle carni di tartaruga, la finta con la testina di vitello e questa con gli avanzi della testina. Già la tartaruga stessa fornisce carne insipida e ha bisogno di condimenti energici, figurarsi poi le imitazioni! Ma se volete provare, fate così: Prendete avanzi di testina di vitello dove rimanga pelle e tagliate in piccoli dadi. Aggiungete prezzemolo, timo, basilico, cipolla, foglia d'alloro, funghi, prosciutto magro, chiodi di garofano e pepe di Caienna. Soffriggete non molto questi ingredienti nel burro e mettete il tutto in una casseruola, dove avrete fatto arrossire nel burro alcune cucchiariate di farina e aggiunto poi l'acqua o meglio il brodo occorrenti per la minestra che deve riuscire molto densa. Fate bollire e schiumate per un'ora, passate l'intinto per lo staccio, aggiungetegli un bicchiere di Marsala, o Madera, o altro vino bianco analogo e secco, estratto di carne Liebig od altro, e pallottoline o simili che si vendono coi nomi di zuppa *reale*, *imperiale* ecc. e finalmente un filo di sugo di limone. Prendete tante scodelle quanti sono i convitati, mettete in fondo a ciascuna un rosso d'uovo sodo, i pezzi della carne trita di testina e della zuppa, versate il brodo bollente e servite".

Alice allora chiese: “Ma quale è la vera ricetta della zuppa?”. Il Grifone prese un librone di un certo Alexandre Dumas, crapulone oltre che grande scrittore che raccoglie 3000 ricette commentandole ne *Il grande dizionario di cucina*, raccontando così – sono parole sue – il sistema di alimentazione necessario alle creature d’élite. Prima di leggere la ricetta il Grifone precisò: “Questo libro uscirà solo tra quattro anni, nel 1869, ma la ricetta è sempre la stessa ed era la zuppa preferita da *I tre moschettieri*, forse”. Nel librone così veniva narrata la ricetta:

Si iniziava con l’eliminare il sangue dall’animale, si staccavano piastrone e carapace, dividendoli in quattro o sei pezzi, che venivano cotti in acqua calda per una ventina di minuti in modo che si staccassero pelle e ossi. I tranci ottenuti, scolati e raffreddati, erano differenti: i magri, fibrosi e insipidi; i grassi simili a noci di vitello. I primi venivano nuovamente messi in pentola con altre carni (vitello, manzo e gallina) e cotti per ore e ore in un brodo aromatizzato con erbe e spezie. Le pelli tolte dal piastrone e dal carapace, tagliate a pezzi di tre centimetri quadrati, finivano a cuocere su fiamma bassa in una casseruola foderata di strisce di lardo, bagnati con una bottiglia di Madera invecchiato e con il consommé preparato e filtrato. Sul finale si aggiungeva un’infusione di menta, basilico, rosmarino, timo rinforzata da un grosso bicchiere di Madera secco che si faceva ridurre di un quarto, mentre l’ultimo tocco era un pizzico di pepe di Caienna.

Sarà più buona la zuppa falsa o la vera? E chi sa che cosa è la verità in cucina, la verità della verità della verità. Dove sta la verità se tutti dicono che non è buono ciò che è buono, ma è buono ciò che piace? “Ci vorrebbe un filosofo” – pensò Alice – “Meglio, un gastrofilosofo. Chi sa se esiste, eppure anche i filosofi mangiano”. E allora intervenne l’autore di questa riscrittura paradossalmente gastronomica di *Alice nel Paese delle meraviglie* scrivendo sulle pagine che state leggendo:

Adesso vi dico come fare oggi una vera-finta zuppa di tartaruga visto che non potete trovare nei vostri mercati la materia prima necessaria e che non credo vi sia mai capitato di andare in un qualche negozio chiedendo: “Vorrei due chili di carne di tartaruga, mi raccomando fresca”. Dovete ottenere un brodo gelatinoso e trasparente e questo è possibile facendo bollire piedini e testina di vitello, un pezzo di costato di manzo con l’aggiunta di qualche testa di pesce, sedano, carota, cipolla, prezzemolo, timo, basilico, alloro,

chiodi di garofano infilzati nella cipolla, pepe nero in grani, sale e un po' di zucchero. Portate il tutto a bollore, schiumate e poi fate sobbollire (mi raccomando sobbollire) fino a quando i piedini sono quasi cotti. Filtrate il tutto. Tagliate a dadini i piedini e le parti carnose della testina. Rimetteteli nel brodo. Aggiungete abbondante Sherry secco e fate bollire sino a quando la parte alcolica se n'è andata.

Mai provato? Nemmeno io, ma sono sicuro che funziona e quindi quanto prima proverò. Risolto il problema (quale?) si decise (chi?) di divertirci facendo la Quadriglia dell'Aragosta. "Potremmo farla anche senza le Aragoste" prospettò il Grifone. Le Aragoste che non c'erano furono d'accordo. Intervenne la cuoca della Duchessa che aveva smesso di mescolare la minestra senza la quale lei (la cuoca) non sarebbe stata una cuoca e immedesimandosi nel carattere della sua padrona, la Duchessa, e accondiscendendo ai *refrain* della Regina, padrona della padrona (si deve sottostare al potere se vuoi fare il cuoco: il potere mangia e gli altri no...) gridò: "Tagliamo la testa alle aragoste". Fu molto difficile stabilire dove era il collo e quindi come tagliare la testa. Questioni difficili di geo-fisiologia gastronomica. Comunque, la cuoca propose che dopo il necessario sacrificio (perché?) le Aragoste dovevano diventare una ricetta. Eccola una ricetta alla moda del sottoscritto, la migliore per l'aragosta, l'aragosta alla catalana:

Prendete una aragosta di più di un chilo viva (mi raccomando viva! altrimenti che sacrificio sarebbe?). Legatela bene visto che non sopporta proprio che qualcuno le insegni le buone maniere. Buttatela in un gran pentolone di acqua salata bollente. Coprendolo immediatamente con un coperchio, per non vedere e non sentire. In cucina ci vuole sempre un po' di ipocrisia. Così almeno la pensa la cuoca della Duchessa. Abbassate il fuoco in modo che il bollore dell'acqua sia leggero e la ragione non è certo la pietà per la vittima, ma il fatto che il bollore eccessivo distrugge la giusta consistenza delle carni. Lasciate cuocere per mezz'ora. Spegnerne. Togliere il coperchio e lasciare che l'acqua diventi tiepida. Quando si può, a mani nude, sollevare l'aragosta, farla tutta a pezzi ancora gocciolante in una grande terrina si aggiungono pomodori tagliati come desiderate e cipolla a fette (regolarmente lasciata prima un po' in acqua ghiacciata), aggiungete sale e pepe, un po' di limone spremuto e un niente di aceto di vino bianco e dell'olio e mangiate il tutto leccandovi le dita.

Non so se sia la vera catalana, ma – santo iddio, così si fa! Di certo è più vera di quella vera o del vero, ed è buonissima. “Che ci sia una qualche legame tra il buono e il vero?” – si chiese ancora Alice. È molto selvaggia come ricetta, vero? Piaceva molto anche all’amico del cuore della Tartaruga, Achille. Si intrattenevano spesso a ragionare su chi dei due sarebbe arrivato primo in una corsa. Achille diceva: “Io, ovviamente. Non per nulla mi chiamano pie’ veloce”. “Ti sbagli!” – rispondeva la Tartaruga – “mi faccio aiutare da un amico che di paradossi se ne intende, tale Borges. Alcuni mi dicono molto famoso e per me solo un buon amico:

“Achille, simbolo di rapidità, deve raggiungere la tartaruga, simbolo di lentezza. Achille corre dieci volte più svelto della tartaruga e le concede dieci metri di vantaggio. Achille corre quei dieci metri e la tartaruga percorre un metro; Achille percorre quel metro, la tartaruga percorre un decimetro; Achille percorre quel decimetro, la tartaruga percorre un centimetro; Achille percorre quel centimetro, la tartaruga percorre un millimetro; Achille percorre quel millimetro, la tartaruga percorre un decimo di millimetro, e così via all’infinito; di modo che Achille può correre per sempre senza raggiungerla” (Borges [1952] 2000, 109).

E così alla fine, che è un inizio, o all’inizio, che è una fine, la Tartaruga e Grifone cantarono, (mentre Alice non sapeva proprio dove andare) canzoni su merluzzi e lumache (ma che c’entrano merluzzi e lumache? beh?) fino a quando la Finta Tartaruga emise un profondo sospiro e cominciò a decantare ... Un momento.... Forse i merluzzi e le lumache c’entrano.

*Bella Zuppa, così ricca e verde
Che aspetti in una terrina bollente
Chi non si soffermerebbe su tali leccornie?
Zuppa della sera, bella Zuppa.
Be-ella Zu-uppa!
Be-ella Zu-uppa!
Zu-u-uppa della se-e-ra
Bella, bella Zuppa!
A chi importa del pesce
Della caccia o di altri piatti?
Chi non li darebbe via tutti quanti per due soldini solo di Bella Zuppa? Soldini
solo di Bella Zuppa?*

Be-ella Zu-uppa!

Be-ella Zu-uppa! Zu-u-uppa della se-e-era Bella, bel-La Zuppa!

La bella zuppa era in verità una buona, buonissima Zuppa e tutti la volevano, ma non era così facile nemmeno per la Duchessa e per la Regina del *Paese delle meraviglie* trovare una Tartaruga disposta a diventare Zuppa anche se tutti la desideravano. L'amore ha un limite?!

Povera Tartaruga non voleva finire in pentola, ma soprattutto non voleva essere una Finta Tartaruga. Alice guardò con più attenzione la tartaruga che continuava a piangere, aveva il capo, gli zoccoli posteriori e la coda di vitello. "È chiaro" - pensò Alice - "la zuppa di Finta Tartaruga si fa con il vitello e non con la tartaruga, altrimenti non sarebbe una Finta zuppa: è proprio vero che tra i fornelli e la sala da pranzo avviene un vero e proprio dramma ontologico". Alice si stupì di pensare una parola come ontologico che non sapeva nemmeno che cosa voleva dire. Vuoi vedere che esistono anche le parole che non sai e addirittura delle finte parole? Forse il dramma è un dramma ontologico perché l'identità si contrappone al diverso, l'uno al molteplice, il possibile al reale? "Cosa sto pensando" - si chiese tra sé e sé Alice - "Sarà mica filosofia?" Vuoi vedere che la filosofia è la stessa cosa della gastronomia (altra parola che non sapeva) o cucina? E il Molteplice ha a che vedere con la Moltitudine che le tre sorelle del racconto del Ghiro volevano disegnare senza riuscirci? Puoi disegnare una mela o una tartaruga, ma come fai a disegnare il cibo, mentre puoi mangiarlo, il cibo?

Alice aveva l'impressione di sapere il sapere. Questo sì, sarebbe piaciuto alla sua maestra, e al suo amico Lewis Carroll. Poteva anche ragionare con loro sul perché la logica non è così logica e il sogno può anche essere la realtà e viceversa. Alice in quel momento ebbe la sensazione di aver letto da qualche parte di queste questioni, ma non aveva mai letto un libro di filosofia e nemmeno di drammaturgia. Forse in qualche filastrocca? Aveva anche imparato che tutto è relativo e che è molto difficile mentre cadi in una profondissima buca fare la riverenza. E se la buca sbucasse dall'altra parte della terra? Agli *antidot*? Alice ebbe la netta sensazione che questa parola non corrispondesse affatto a ciò che stava pensando. Comunque si concentrò su cosa avrebbe dovuto fare incontrando qualcuno agli *antidoti*. La riverenza si disse. E avrebbe potuto anche chiedere "Ma questa è

l’Australia o la Nuova Zelanda? E voi mangiate la Finta zuppa di Tartaruga?” Forse si sarebbe sentita dire che lì si mangia la Finta zuppa di Vitello, fatta con la tartaruga, tanto da quelle parti ce ne sono così tante di tartarughe che non sanno proprio cosa farsene. Quindi la Vera Zuppa di Tartaruga è per loro quella di vitello, meglio la Zuppa di tartaruga viene chiamata Finta zuppa di Vitello. Bah!

Alice cadendo nel pozzo aveva avuto l’impressione – chissà perché – di essere caduta dalla padella alla brace. Capita spesso di cadere dalla padella alla brace. Stava per capitare anche a Pinocchio quando il Pescatore voleva cucinarlo assieme a tutti gli altri pesci che ballano nell’olio bollente: naselli, ragnotti, muggini, sogliole, acciughe e triglie. Il pescatore che ci sapeva fare, li aveva ben lavati, asciugati, infarinati e gettati in abbondante olio, mi raccomando d’oliva extravergine visto che ha un punto di fumo molto alto, 210°, e senza salare i pesci altrimenti il sale estrae l’umidità dal pesce e la frittura risulterebbe poco croccante.

A proposito chi era Pinocchio, anche lui un personaggio di un dramma ontologico? Di nuovo questo parolone – pensò Alice. Certo è un pezzo di legno che parla e che diventa prima burattino e poi bambino. È anche lui dentro una non-favola e non sa come uscirne. È un non senso che vuole dare un senso. Questo sì è un vero non senso pensò ancora Alice. Si chiamerà questa cosa qui, forse, letteratura o arte? In Pinocchio vince la fame, una fame da lupi, una fame che si taglia con il coltello, una umanissima fame. Hanno fame il Gatto e la Volpe, il Colombo che dà un passaggio volante a Pinocchio, Mangiafuoco, Mastro Ciliegia e Geppetto ... Tutti meno la Fatina, che come si sa, non ha di questi bisogni. O forse i suoi cibi sono tutti di marzapane come la casetta che Hänsel e Gretel, dopo essere stati abbandonati dal papà povero taglialegna, vedono in una radura? La vedono e affamati come sono mangiano questo ben di dio. E allora un’affabile vecchietta, che come in tutte le favole è una strega, offre loro ospitalità nella casetta di marzapane, che è proprio un ben di dio, diventando così senza saperlo carne da ingrasso per la strega che vuole mangiarseli, non perché ha fame ma perché è una strega. Gretel che viene messa a fare le pulizie (capita sempre alle bambine) con un trucco riesce a liberare il fratellino e insieme spingono la strega dentro la stufa. Che bel calore faceva, e che sfrigolio. Si impadroniscono di tutti i beni della cattiva vecchietta-strega e tornano a casa ricchi e felici. Volete immaginare quanta

soddisfazione per il povero taglialegna che voleva disfarsi dei suoi adorati bambini perché non sapeva come dar loro da mangiare? Ma torniamo ad Alice, meglio al suo amico lontano, molto lontano, Pinocchio. Stavano agli antipodi.

Quando la Fata Turchina manda a prendere Pinocchio sotto la Grande Quercia, arriva una carrozza “color dell’aria, tutta imbottita di penne di canarino e foderata all’interno di panna montata e di crema con i savoiardi”. Ma a differenza delle casette di marzapane della strega di Hänsel e Gretel, o dei pasticcini del mondo di Alice, non c’è nessun tranello o nessun paradosso... è il mondo della Fatina e delle fiabe che semplicemente usa le modalità meravigliose del cibo e queste si mostrano soprattutto nei dolci. Nel Paese delle meraviglie di Alice non domina la fame; non così nella favola di Hänsel e Gretel e nemmeno ne *Le avventure di Pinocchio*. Anzi: cammina, cammina, cammina... la Volpe, il Gatto e Pinocchio arrivarono all’Osteria del Gambero Rosso.

Entrati nell’osteria, si posero tutti e tre a tavola, ma nessuno di loro aveva appetito. Il povero Gatto, sentendosi gravemente indisposto di stomaco, non poté mangiare altro che trentacinque triglie con salsa di pomodoro e quattro porzioni di trippa alla parmigiana: e poiché la trippa non gli pareva condita abbastanza, si rifece tre volte a chiedere il burro e il formaggio grattato! La Volpe avrebbe spelluzzicato volentieri qualche cosa anche lei: ma siccome il medico le aveva ordinato una strettissima dieta, così dovette contentarsi di una semplice lepre dolce-forte con un leggerissimo contorno di pollastre ingrassate e di galletti di primo canto. Dopo la lepre si fece portare per tornagusto un cibreino di pernici, di starne, di conigli, di ranocchi, di lucertole e d’uva paradisa, e poi non volle altro. Aveva tanta nausea per il cibo, diceva lei, che non poteva accostarsi nulla alla bocca. Quello che mangiò meno di tutti fu Pinocchio che aveva ben altro per la testa: il Campo dei miracoli e l’indigestione anticipata di monete d’oro.

Pinocchio chiamò l’oste e volle sapere di alcune ricette. Sapeva di non avere una mamma e che la Fatina non si interessava certo di gastronomia, ma quando finalmente sarà un bravo ragazzo dovrà pure farsi da mangiare, meglio imparare. L’oste, uomo curioso e di grande simpatia con una barba alla Francesco Giuseppe, ma un po’ più lunga, che di cognome faceva Artusi e di nome Pellegrino gestiva anche una drogheria e si diceva

in giro che stava scrivendo un libro in ottimo italiano con un titolo che era molto ambizioso: *La scienza in cucina. L'arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie*. Aveva indubbiamente anche delle ambizioni sociali, il nostro ospite. Aveva consigliato alla Volpe il Cibreo. Ecco la sua ricetta commentata affermando che è intingolo semplice, ma delicato e gentile, opportuno alle signore di stomaco svogliato e ai convalescenti.

Prendete dei fegatini (levando loro la vescichetta del fiele, che è amaro) e delle creste di pollo e fagioli; le creste spellatele con acqua bollente, tagliatele in due o tre pezzi e i fegatini in due. Mettete al fuoco, con burro in proporzione, prima le creste, poi i fegatini e per ultimo i fagioli e condite con sale e pepe, poi brodo se occorre per tirare queste cose a cottura. A tenore della quantità, ponete in un pentolino un rosso o due d'uova con un cucchiaino, o mezzo soltanto, di farina, agro di limone e brodo bollente frullando onde l'uovo non impazzisca. Versate questa salsa nelle rigaglie quando saranno cotte, fate bollire alquanto e aggiungete altro brodo, se fa d'uopo, per renderla più sciolta, e servitelo. Per tre o quattro creste, altrettanti fegatini e sei o sette fagioli, porzione sufficiente a una sola persona, bastano un rosso d'uovo, mezzo cucchiaino di farina e mezzo limone.

Pinocchio rimase alquanto perplesso e pregò il cuoco di raccontare anche la ricetta della lepre. Ecco come la raccontò l'Artusi:

Fate un battuto con mezza cipolla, la metà di una grossa carota, due costole di sedano bianco lunghe un palmo, un pizzico di prezzemolo e grammi 30 di prosciutto grasso e magro. Tritatelo fine colla lunetta e ponetelo in una cazzeruola con olio, sale e pepe sotto alla lepre per cuocerlo in pari tempo. Quando il pezzo ha preso colore a tutte le parti, scolate buona parte dell'unto, spargetegli sopra un pizzico di farina, e tiratelo a cottura con acqua calda versata di quando in quando. Preparate intanto il dolce-forte in un bicchiere coi seguenti ingredienti; ma prima passate il sugo.

Uva passolina, grammi 40.

Cioccolata, grammi 30.

Pinoli, grammi 30.

Candito a pezzi, grammi 20.

Zucchero, grammi 50.

Aceto quanto basta; ma di questo mettetene poco, perché avete tempo di

aggiungerlo dopo.

Prima di portarlo in tavola fatelo bollire ancora onde il condimento s'incorpori, anzi debbo dirvi che il dolce-forte viene meglio se fatto un giorno per l'altro.

La stessa ricetta – aggiunse – può essere usata anche per il cinghiale che deve però avere la sua cotenna con un dito di grasso, perché il grasso di questo porco selvatico, quando è cotto, resta duro, non nausea e ha un sapore piacevolissimo. Chiacchierò molto l'Artusi con i tre a raccontare che, in fondo, lui era un dilettante, che la cucina è una bricconcella perché, spesso e volentieri, ti fa disperare anche se poi offre grandi piaceri, che bisogna diffidare dei libri e che lo diceva sapendo quello che diceva perché ne stava scrivendo uno per ricredersi e che se il cibo è scelto a dovere e cotto come si deve, stare a tavola è proprio una favola.

Dimenticavo! Così la faccio io la lepre.

Tagliare a pezzi una lepre di buon peso. Predisporre il fegato e il cuore ripuliti. Mettere il tutto in una grande terrina con del vino rosso vecchio (va bene del barbera o comunque vini con una certa acidità) Aggiungere sedano, carota, cipolla, una mela, un limone e una arancia tutto tagliato a pezzi e chiodi di garofano, cannella in canna a piacere e pepe nero in grani. Lasciare una notte. Filtrare il liquido della marinatura. Asciugare i pezzi della lepre, mettere da parte le interiora e tritarle finemente. Mettere i pezzi della lepre sulla griglia in un forno caldo per non più di 10 minuti, in modo che si estragga il sangue. Per questo mettete nel fondo del forno una teglia a raccogliere la colatura. Infarinare i pezzi della lepre e preparate della cipolla tritata finemente. Il peso della cipolla deve essere equivalente a quello dei pezzi della lepre. In una pentola alta mettete sul fondo qualcosa che impedisca alla carne di toccarlo (io uso pezzi di legno poroso incrociati) e mettete della cipolla sul fondo e fate degli strati con i pezzi della lepre e abbondante cipolla. Tra uno strato e l'altro mettere una foglia di alloro, del sale del pepe, una parte del trito delle interiora, delle noci di burro (abbondanti) e dell'olio. Si coprono gli strati con un ultimo strato di cipolla e si mette il liquido della marinatura a coprire. Se tale liquido ha troppo di selvatico (e per capirlo basta metterne un po' in un pentolino e riscaldarlo. I profumi raccontano molto del cibo) se ne mette una parte e si aggiunge del vino rosso non marinato.

Si fa cuocere a fuoco lentissimo fino a quanto la cipolla si è sciolta e il liquido di cottura raddensato (alle volte ci vogliono anche 5 o 6 ore). Molto lentamente senza mai smuoverlo. A metà cottura si aggiunge del cognac o anche della grappa. Con il sugo e i piccoli pezzi delle carni si preparano le pappardelle alla lepre (appunto), i pezzi più consistenti sempre con il loro sugo si mangiano come secondo accompagnati da polenta bianca fumante non troppo soda.

Buon appetito, chiedendovi: la qualità esiste? Dodgson/Carroll avrebbe risposto: “Sì ma non quella universale, ma quella caso per caso, singolare, discreta non perché sa mettersi da parte, ma perché sa essere solo se stessa. Come Alice, appunto!

Riferimenti bibliografici

Abbott [1884] 2003

E.A. Abbott, *Flatlandia: storia fantastica a più dimensioni* [*Flatland: A Romance of Many Dimensions*, London 1884], traduzione di M. d'Amico, Milano 2003.

Borges [1952] 2012

J. L. Borges, *Altre inquisizioni* [*Otras inquisiciones*, 1952], Milano 2012.

Canova 2015

L. Canova, *Pop economy. Gamification. Crowdfunding. Big data. Tecnologia scienze sociali e innovazione*, Milano 2015.

Carroll [1865] 1971

L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò* [*Alice's Adventures in Wonderland*, London 1865], traduzione di M. d'Amico, Milano 1971.

Carroll [1871] 1971

L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò* [*Through the looking-glass and what Alice founde there, London, 1871*], traduzione di M. d'Amico, Milano 1971.

Deleuze [1969] 2017

G. Deleuze, *Logica del senso* [*Logique du sens*, Paris 1969], traduzione di M. De Stefanis, Milano, 2017.

Dodgson [1895] 1984

C.L. Dodgson, *Ciò che la tartaruga disse ad Achille* [*What the Tortoise said to Achilles*, London 1895], in D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Un'eterna ghirlanda*

brillante [Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid, New York 1979], Milano 1984, 47-49.

Dodgson [1896] 1971

C.L. Dodgson, *Symbolic logic*, London 1896 in *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, Milano 1971.

Hofstadter [1979] 1984

D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Un'eterna ghirlanda brillante* [Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid, New York, 1979], Milano 1984.

Gardner [1960] 1971

M. Gardner, *Introduzione e note a L. Carroll, Alice nel Paese delle meraviglie* [Annotated Alice, New York 1960], traduzione di M. d'Amico, Milano 1971.

Longo, Vaccaro 2013

G. O. Longo, A. Vaccaro, *Bit Bang. La nascita della filosofia digitale*, Adria 2013.

Odifreddi 2012

P. Odifreddi, *Gödel e Turing. La nascita del computer e la società dell'informazione*, Milano 2012.

Nietzsche [1874] 1974

F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874], Milano 1974.

Zuse 1969

K. Zuse, *Rechnender Raum*, Braunschweig, 1969.

English abstract

Lewis Carroll is the pseudonym of Charles Ludwig Dodgson. Both Carroll and Dodgson are not what they are, or better, they are and are not what they would like to be, that is why they find themselves writing poetry, scientific and non-scientific books, taking photographs, inventing strange devices and logical games, and even finding the time to dedicate themselves to a non-job like a deacon and to "play" with the "Truth" by imagining other worlds. This essay consists of two parts. The first is an attempt to sneak in between the two – Carroll and Dodgson - in a space inevitably free, object of the desire of both, in order to find displaced analogies, improbable suppositions, provocative provocations, hypotheses that self-proclaim themselves as contradictory, as if this space were a sort of "black hole" of our own contemporaneity or of our way of being, and having been, during current times. That is why at The Mad Hatter's Tea Party, together with Alice, the Dormouse, the Hare, the Hatter, the Turtle and Achilles, we find Bernhard Bolzano, George Boole, Bertrand Russell, Marcel Duchamp, Ludwig Wittgenstein, Kurt Gödel, Alan Turing, Norbert Wiener, Gilles Deleuze and others: the men who, arguing between the true and the false, started to change the world, a world that has always been, or maybe just in the complicated rhizomes of our time, producing its own contradictions. And the last (or the first?) of these fantastic contradictions is the digital universe.

The second part is a recipe-book of wonders based on the Queen's Mock Turtle soup.

Lost in translation

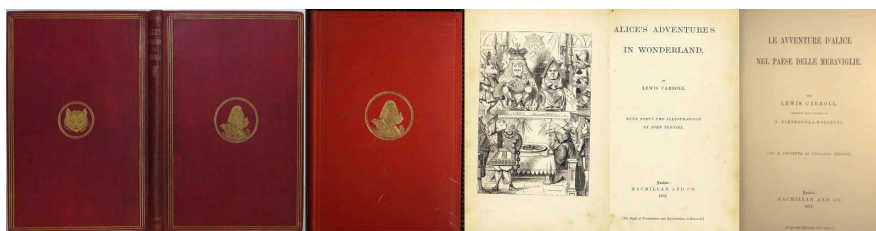
Alice nel Paese delle traduzioni (italiane)

Elisa Bastianello

Chi porrà mente alle circostanze differenti che rendono differente il modo di concepire le idee e verrà investigando le origini delle varie lingue e letterature, troverà che i popoli, anche per questo lato, hanno tra di loro de' gradi maggiori o minori di parentela. Da ciò deriverà al traduttore tanto lume che basti per metter lui sulla buona via, ov'egli abbia intenzione conforme all'obbligo che gli corre, quella cioè di darci a conoscere il testo, non di regalarcene egli uno del suo (Berchet 1816, 10).

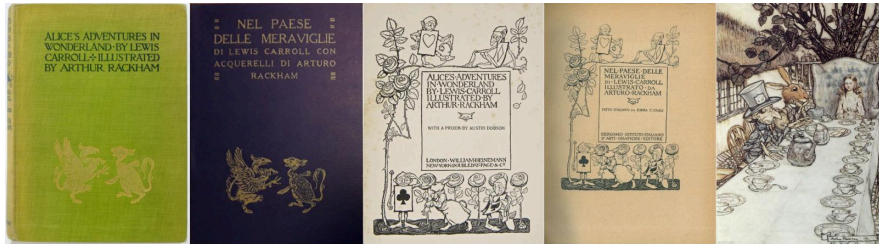
Prendo a prestito le parole che Giovanni Berchet mette in bocca a Grisostomo per introdurre la questione – molto frequentata e dibattuta, sul fronte teorico come sul fronte della pratica ermeneutica – della traduzione da una lingua a un'altra, ovvero da una cultura all'altra. Nel caso di Grisostomo, la discussione verte principalmente sull'opportunità di usare versi per tradurre testi in versi, piuttosto che renderli in prosa, sottolineando come nel primo caso si rischi di scostarsi eccessivamente dai contenuti originali, e che invece usando la prosa, fuori dai vincoli formali – spesso locali – della poesia, si possa restare più fedeli ai contenuti. Il problema si pone, per altre ragioni, quando il testo originale presenta molteplici livelli di lettura, con giochi di parole, allitterazioni, riferimenti a modi di dire che perdono il loro significato nella traduzione letterale. Esempio, a questo proposito, il caso di *Alice* e delle sue traduzioni in lingua italiana, che sono più di cinquanta – un caso ampiamente studiato per le rese diversissime operate dai traduttori (sullo stato attuale vd. Regattin 2008 e Berrani 2017 con bibliografia). In questa breve nota, pertanto, e per non perdersi nella foresta di infinite sub/para/traduzioni che vedremo, mi limiterò a confrontare alcune traduzioni e adattamenti, evidenziandone i passaggi particolarmente interessanti e le

implicazioni per il lettore. Sono sedici le edizioni qui analizzate, scelte seguendo alcuni dettami: per importanza storica (Pietrocola 1872, Cagli 1808, Spaventa 1913); per autorevolezza e diffusione con e senza apparati critici e testi a fronte (Bossi 1945, Valente 1962, D'Amico 1971, Busi 1988, Ceni 2003); infine, senza entrare nel merito della qualità, per dare conto delle variazioni nel tempo con altri esempi coevi a quelle già citate (Giglio 1950, Ziliotto 1969, Graffi 1989, Angelini 1992, Battistutta 1995, Faini 1995, Serpieri 1995 e Laboratorio 2003).



La prima edizione inglese Macmillan (1865/1866) a confronto con la prima edizione italiana della stessa casa editrice (1872).

La prima decisione, la più appariscente, riguarda il titolo. Quello originale, *Alice's Adventures in Wonderland*, risulta rispettato nella prima storica traduzione di Teodorico Pietrocola-Rossetti, italiano espatriato in Inghilterra a seguito dei moti risorgimentali. Ospite tra il 1851 e il 1857 nella casa londinese dello zio, il poeta Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti, di cui prenderà anche il cognome aggiungendolo al proprio, il Pietrocola entra a contatto con il circolo letterario e artistico di casa Rossetti e conosce personalmente Charles Lutwidge Dodgson, più noto con lo pseudonimo Lewis Carroll, amico del cugino, il pittore Dante Gabriele Rossetti. Le sue *Le Avventure d'Alice nel Paese delle meraviglie*, che escono a Londra nel 1872 presso la stessa casa editrice – Macmillan – e con lo stesso formato, copertina e illustrazioni di John (Giovanni) Tenniel (nome italianizzato come d'uso al tempo) della prima edizione inglese del 1865/1866, sono l'unica traduzione personalmente approvata dall'autore. Il volume esce in contemporanea, con una tiratura limitata, anche in Italia, a Torino, presso la casa editrice Loescher.



Confronto tra copertine e frontespizi delle edizioni Heinemann (1907) e Istituto italiano di arti grafiche (1908) e uno dei disegni di Arthur Rackham.

Tutte le altre traduzioni vengono realizzate dopo che, nel 1907, cessarono i diritti d'autore per l'opera. Non a caso la traduzione storica più nota, presentata come prima traduzione italiana a causa della scarsa circolazione della precedente (vengono citate le versioni francesi e tedesca del 1869, ma ignorata quella del Pietrocola), è quella pubblicata nel 1908 dall'Istituto italiano di arti grafiche col titolo *Nel Paese delle meraviglie*. La traduzione è di Emma Cagli e le illustrazioni di Arthur (Arturo) Rackham, le stesse presenti nell'edizione del 1907 della casa editrice Heinemann. In questo caso, il titolo è ridotto all'osso: scomparso il nome della protagonista, scomparso il riferimento alle avventure, rimane solo il riferimento alla localizzazione. Come osserva Caterina Sinibaldi, nel 1908 il nome 'Alice' non era affatto comune in Italia e la scelta di ometterlo dal titolo serve a ridurre gli elementi estranei al lettore (Sinibaldi 2008, 187). Lo stesso frontespizio chiosa che il testo è "fatto italiano", chiarendo l'intenzione di addomesticarlo per renderlo adatto a un pubblico italiano e infantile: nella nota iniziale la Cagli sottolinea la necessità di "sostituire" i giochi di parole intraducibili, come anche nel testo alle "poesie del repertorio infantile inglese, che Alice, nel sogno, recita sbagliandole, fanno riscontro nella traduzione altre poesie che i bambini italiani facilmente riconosceranno". Ed ecco che al posto della parodia di *Against Idleness and mischief* di Isaac Watts ("How doth the little crocodile") nel secondo capitolo Alice recita una sconclusionata versione de *La farfallotta* di Luigi Salier ("La vispa Teresa"). Scompare il poema iniziale, sostituito da un componimento moralistico di mano della traduttrice con riferimenti ad altri classici dell'infanzia "Giannetto, Pinocchio e Ciondolino" (Vagliani 1998, 67-68). Vediamo già in queste prime due versioni i due poli fra cui le redazioni italiane si muovono: quella della traduzione filologica, che spesso necessita di note per spiegare i riferimenti non immediatamente

intelligibili per il lettore straniero; e quella dell'adattamento, con ampia libertà che il traduttore si concede nell'introdurre nuovi giochi di parole e proverbi senza alcuna correlazione diretta con l'originale inglese, adottati con l'intenzione evidente di rendere il testo ammiccante e più familiare per il lettore – un'opzione che fra tutte le possibili interpretazioni offerte dall'originale sceglie il registro del libro per bambini e si interessa solo di mantenerlo fruibile e godibile per quel pubblico specifico.



Le due varianti di copertina per l'edizione dell'Istituto editoriale italiano, volume 5 della collana "La Biblioteca dei Ragazzi", antiporta e pagina del titolo con grafica di Duilio Cambellotti e una delle immagini di Riccardo Salvadori.

Mantenendo l'attenzione sulla resa del titolo, è con la terza edizione del 1913, ufficialmente anonima ma generalmente attribuita a Silvio Spaventa Filippi, curatore della collana "La Biblioteca dei Ragazzi" (di cui il nostro testo compare come quinto volume), che entra in uso anche in Italia il titolo ridotto *Alice nel Paese delle meraviglie*. Si tratta della prima edizione italiana che usi illustrazioni inedite, dieci tavole a colori di Riccardo Salvadori che devono molto come ispirazione a quelle di Tenniel e di Rackham. Il volume contiene, per la prima volta in italiano, anche il seguito del 1871, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, che essendo la vera novità viene anteposto al primo come *Alice nel Paese delle specchio*. Va notato che la collana dell'Istituto editoriale italiano "La Biblioteca dei Ragazzi", lanciata proprio nel 1913, ma con i volumi privi di data, aveva varie versioni dei singoli volumi. La versione 'lusso' prevedeva la copertina rivestita di seta gigliata e la sovracoperta, mentre altre versioni erano solo in cartoncino. Un dato interessante è che nella collana sono presenti due versioni del libro di Carroll, identiche nel contenuto, ma diverse nella copertina e soprattutto nel titolo che sulla copertina compare: esiste infatti un'altra edizione con copertina in cartoncino verde che presenta come titolo *Le Avventure di Alice*, titolo presente peraltro

nelle testatine dell'intero libro in entrambe le versioni, diviso nelle due sezioni "Alice nel Paese dello specchio" e "Alice nel Paese delle meraviglie". La mia ipotesi, fondata sulla corrispondenza fra il titolo della versione verde e i titoli correnti, è che *Le Avventure di Alice* siano il primo titolo dato al volume, modificato in un secondo tempo in quello che diventerà canonico di *Alice nel Paese delle meraviglie* che però compare nella pagina del frontespizio di entrambe le edizioni, nella mirabile veste grafica curata da Duilio Cambellotti, autore dell'antiporta e dell'immagine di frontespizio comune a molti volumi della collana.

Il titolo ridotto diverrà di fatto lo standard sia per il primo racconto che per l'insieme dei due tanto in italiano che in inglese, a partire dal musical del 1886 di Henry Savile Clarke e Walter Slaughter, liberamente tratto da entrambi. Unica eccezione nel panorama italiano è quella dell'edizione di Marina Valente del 1962 che elimina il riferimento al "Paese delle meraviglie" e che intitola *La meravigliosa Alice* - edizione per la quale Oreste Del Buono cura gli apparati con l'edizione della corrispondenza di Carroll con alcune sue piccole amiche.

Dato che il testo originale di Lewis Carroll è di pubblico dominio sin dal 1907 e che i diritti sulle edizioni esistenti sono riservati, per le case editrici che intendono pubblicarlo in italiano è sufficiente provvedere a una nuova traduzione. Se guardiamo la progressione delle versioni, notiamo che per mezzo secolo le case editrici riversano sul mercato ondate di traduzioni diverse. A partire dagli anni Cinquanta del Novecento - e non si deve dimenticare che il film di animazione di Walt Disney è del 1951 - scorrendo rapidamente il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale scopriamo che ci sono oltre quattrocento edizioni registrate. Questa lista, già enorme, non tiene conto degli infiniti adattamenti, come quelli all'interno di collezioni e raccolte di fiabe per bambini, quelli ricavati dalla trama dei film, le versioni 'raccontate', abbreviate, semplificate, che raddoppiano abbondantemente il già imponente numero delle edizioni italiane. Anche togliendo le schede duplicate, possiamo registrare che, negli ultimi sessant'anni, ogni anno sia uscita almeno una edizione di *Alice*, e più spesso due o tre per anno. Diventa però molto difficile individuare il traduttore, che a differenza dell'illustratore raramente trova posto nella copertina. Con la grande disponibilità di traduzioni e l'assenza di costi per i diritti sul testo originale, *Alice* si presta facilmente a nuove

‘traduzioni’ con la tecnica montiana del “gran traduttore dei traduttori”, collazione e adattamento di versioni precedenti, e gli editori puntano quasi sempre a distinguersi grazie a nuove illustrazioni tenendo il testo, ormai noto nella trama, quasi come un accessorio neanche troppo necessario. Fanno eccezione le versioni ‘d’autore’, come quella curata da Aldo Busi per Arnoldo Mondadori nel 1988 e poi ristampata in una dozzina di edizioni da Feltrinelli e Rizzoli, anche con testo a fronte e su cui torneremo in seguito. Nella maggioranza dei casi il nome del traduttore compare marginalmente nel colophon, al punto da non essere nemmeno riportato in OPAC e rendere quasi impossibile individuare se in una nuova edizione sia stata riadottata una traduzione ‘classica’ – come possono essere quelle di Masolino d’Amico o di Elda Bossi – o sia stata redatta una nuova versione, come accade soprattutto quando si tratta di piccoli editori indipendenti che non possiedono i diritti di traduzioni storiche, che sono appannaggio delle grandi case editrici.

In questo panorama, in cui le traduzioni sembrano fra loro interscambiabili, anche reperire fisicamente le varie edizioni nelle biblioteche o nelle librerie è molto difficile. Le biblioteche, infatti, tendono a non acquistare duplicati dei libri posseduti (e quindi se già possiedono una traduzione non ne acquistano una diversa) e non sempre indicano online i libri acquisiti prima dell’introduzione, negli anni Novanta del Novecento, del catalogo informatico (per cui le edizioni precedenti agli anni Trenta del Novecento sono ancora più difficili da individuare). Questo significa che delle quasi sessanta traduzioni registrate (e l’elenco non è completo) di cui esistono molteplici edizioni, solo una minima parte è rintracciabile a catalogo. Anzi, chiedendo una edizione specifica da recuperare in prestito interbibliotecario, capita spesso che venga proposta in sostituzione una delle edizioni locali, di altro traduttore. *Alice* inoltre non è solo un libro da libreria, ma è diventato un ‘allegato’ da giornale in edicola, quando non addirittura il premio spesa del supermercato, con una diffusione molto limitata nel tempo di particolari edizioni minori.

Ma è davvero così indifferente la traduzione? Ovviamente, come molti esperti hanno dimostrato, no. E nel caso di *Alice* in particolare. Di fatto quelle che potremmo reintonare “le avventure di Alice nel Paese delle traduzioni” sono tante e diverse quante le traduzioni stesse, al punto che esse stesse sono diventate oggetto di studio. Per chiarire le oggettive

difficoltà che incontra il traduttore nel lavorare con il testo, ma soprattutto con i metatesti presenti nel racconto, provo a proporre il confronto tra alcune traduzioni soltanto relativamente ai nomi di alcuni dei personaggi principali e ai titoli di alcuni dei capitoli.

I LORI 63

Miosol, ma per la sua piccolezza e pel suo colore verde sfugge facilmente, sicché finora non se ne possono fare notizie molto esatte.

Nell'India e nelle isole vicine vivono pappagalli della coda breve, che si stimano notevolmente da quelli fin'ora descritti. Si dicono Lori (Lani), ed i naturalisti moderni intinano a farne una famiglia a parte. I loro caratteri sono: il becco proporzionatamente lungo e debole colla mandibola inferiore poco ricurva, non intarsata nel margine, molto



Il Lori — (*Loria dominica*).

compresso alla punta; la lingua poco carnosa, rivolta all'estremità di un fascetto di filamenti cornei, le prime aderenze del colore più vivaci. La parte inferiore del corpo è per il solito di colore rosso.

Intorno alla vita dei lori non siamo meglio informati che sulle altre specie dell'Arcipelago indiano, finora poco meno che sconosciute. Si dice che adoperino la lingua fagocitata a pennello per bruciare i dolci sughi che grano dalle cortecce, dai fiori e dalle foglie, e si suppone che aggrano le qualità di tal nutrimento rende difficile il conservare l'uovo in schiavitù e nei lunghi viaggi. Alcune specie giunsero tuttavia fin fra noi già addomesticate, e vissero ancora a lungo nelle gabbie. Non molti ora s'istruono a parlare, ma, in generale, hanno poche attrattive, sono taciturni e noiosi.

I lori propriamente detti trovansi solo nelle isole del mare indiano. La specie che si mangia più frequentemente fino a noi si dice *lorial* (*Loria novaezelle*) e vive nell'isola

Il lori, da A.E. Brehm *La vita degli animali*, vol. 3, *Gli uccelli*, Torino-Napoli 1870, 63.

sembra essere il Lory, tradotto sia con il termine in uso nell'Ottocento di Lori (Pietrocola 1872, Spaventa 1913, Valente 1962, Angelini 1992, Laboratorio 2003), che con quello di Pappagallo (Cagli 1908, Giglio 1950, Ziliotto 1969, D'Amico 1971, Battistutta 1995, Faini 1995 "Pappagallino"), Pappagallo Lorichetto (Bossi 1945) o semplicemente Lorichetto (Busi 1988, Graffi 1989, Serpieri 1995, Ceni 2003). Infine Eaglet rimane sempre e comunque Aquilotto, Caterpillar è per tutti Bruco, come Hatter è sempre il Cappellaio, Dormouse sempre Ghiro e Gryphon il Grifone. Semplice e uniforme anche la traduzione di Duchessa, Regina, Fante e Re di Cuori, visto l'uso comune e continuativo dei termini in entrambe le lingue. Più problematica la situazione del White Rabbit: il Coniglio Bianco, non tanto per la traduzione del nome all'interno del libro (solo Pietrocola 1872 usa "bianco" minuscolo aggettivo) quanto perché nel IV capitolo leggiamo che c'è il suo nome nella targhetta di casa, con l'indicazione "W. Rabbit", come se White fosse il nome proprio e Rabbit il cognome. La cosa funziona

I nomi che Lewis Carroll usa per buona parte dei suoi personaggi sono nomi comuni resi propri, antonomastici. Le differenze nella traduzione sono legate alla evoluzione della lingua italiana. Un esempio è Mouse, che nelle prime due edizioni è Sorcio, ma si stabilizza come Topo in tutte le versioni successive. Duck alterna la lezione Anitra e Anatra, con la sola eccezione, fra i testi da me consultati, della Papera messa da Paola Faini (Faini 1995). Il Dodo, che corrisponde al termine italiano, viene reso con il nome, ora meno comune, di Dronte da Pietrocola e Spaventa, mentre Valente (1962) usa Dindo – che dovrebbe però essere un tacchino – e Ziliotto (1969) propone "una specie di Piccione". L'animale con più variazioni

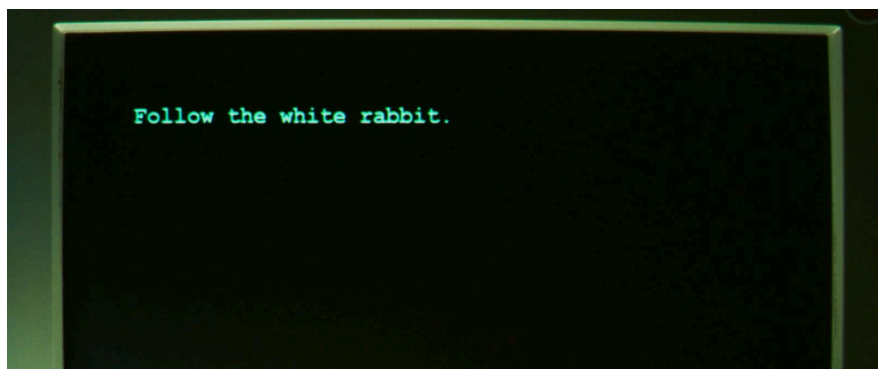
molto bene in inglese, dove gli aggettivi precedono i sostantivi come i nomi precedono i cognomi. Funziona un po' meno bene in italiano, dove le traduzioni alternano "Coniglio B." (Pietrocola 1872, Bossi 1945, Giglio 1950, Griffi 1989, Angelini 1992, Faini 1995), e "B. Coniglio" (Cagli 1908, Ziliotto 1969, Busi 1988, Serpieri 1995 con le varianti "G. Coniglio" in Spaventa 2013 e "W. Coniglio" in Ceni 2003), come se il nome fosse Bianco e il cognome Coniglio, invertita rispetto all'uso comune. Si scostano solo D'Amico 1971 e Laboratorio 2003 che preferiscono "C. Bianco", dove Coniglio è il nome proprio e Bianco il cognome. Interessante infine la scelta dell'adattamento italiano della versione animata, dove si preferisce un *portmanteau* "Bianconiglio" (Bonelli 2007, 45), che rispetta l'ordine delle parole dell'originale inglese ed usa una tecnica particolarmente cara a Lewis Carroll. Altri personaggi hanno nomi in parte antonomastici, ovvero Cheshire Cat, March Hare e Mock Turtle, ma in questi casi il nome e l'appellativo insieme servono per richiamare nel lettore del tempo un insieme di altri significati, non palesabili nella traduzione se non con note. Significati che, in assenza della tradizione carrolliana, non sarebbero ora evidenti nemmeno al lettore inglese. Infatti la tradizione secondo cui le lepri a marzo, stagione degli amori, sarebbero folli, risale ad un tempo in cui le lepri potevano essere viste libere mentre saltellavano nei prati primaverili, visione ben rara ai nostri giorni per la persona comune. Le traduzioni sono comunque abbastanza allineate sul termine Lepre Marzolina, con minime varianti in Lepre di Marzo (Spaventa 1913) o Leprotto Marzolino (Graffi 1989, Serpieri 1995) e Lepre Marzola (Ceni 2003). Si distingue nella serie la volontà di esplicitare l'elemento della follia nella traduzione del Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos del 2003 che inventa un Lepromatto di Marzo. Ben più complesso il problema sollevato dal termine Cheshire Cat, che faceva riferimento ad un modo di dire attestato "grin like a Cheshire cat", ghignare come un gatto del Cheshire, usato appunto per indicare una persona che ride mostrando denti e gengive (*A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, 1788). Dopo il tentativo di Pietrocola 1872, ripreso da Spaventa 1913, di coniare il termine Ghignagatto (una soluzione simile sarà poi usata nella traduzione Disney del film di animazione con un altro *portmanteau*, lo "Stregatto"), le poche soluzioni che non si limitano a lasciare "Gatto del Cheshire" sono diversissime: la Cagli 1908 propone una etimologia simil scientifica facendo dire alla Duchessa che "è un *felis catus*, un gatto felice", giocando sull'assonanza tra i termini latini *felis* (genere dei felini) e *felix* (fortunato,

felice); Giglio 1950 gli aggiorna la razza in Gatto Persiano, infine Busi 1988 inventa il Chiantishire, sostituendo al 'Che' abbreviazione di 'Chester', Che(ster)-shire – contea di Chester, la località italiana Chianti. Infine l'allusione alla base del nome "Mock Turtle", spiegata poche righe dopo dalla Regina in persona "It's the thing Mock Turtle Soup is made from" – "è la cosa di cui è fatta la zuppa surrogata di tartaruga", crea nuovamente una serie di problemi tecnici ai traduttori perché l'ordine dei termini inglesi permette di unire "Mock Turtle" (Tartaruga surrogata) dividendo il soggetto "Turtle Soup", cosa che con l'italiano non è immediatamente comprensibile. Rimando al saggio di Roberto Masiero in questo stesso numero per gli approfondimenti relativi alla pietanza a cui si fa allusione, e mi limito a parlare delle scelte dei traduttori. Dopo la proposta di Pietrocola 1872 (anche qui ripreso da Spaventa 1913) di Falsa-Testuggine, etimologicamente scorretta, la maggior parte dei traduttori si limita ad una Finta Tartaruga o a una Tartaruga Finta, ad eccezione di Busi 1988 che introduce la Tartaruga d'Egitto (con riferimento all'uso della locuzione 'd'Egitto' per indicare cose strane o improponibili), Graffi 1989 che inventa il Vitello Similtartaruga, Angelini 1992 che ha la Pseudotartaruga e il Laboratorio 2003 che crea Fintartar Ugo. Va da sé che in questo caso il lettore madrelingua attuale non gode di una maggiore familiarità con la pietanza in oggetto di quello italiano, e purtroppo il gioco di riferimenti va perso con l'evoluzione delle tradizioni culinarie.

Esistono però anche nomi propri nel testo di Lewis Carroll, oltre naturalmente a quello della protagonista Alice. Uno è quello della gatta Dinah, che mantiene il suo nome, con o senza 'h' finale per tutti, tranne per Busi 1988 che preferisce chiamarla semplicemente Micia. Ma sono i nomi dei due sfortunati assistenti del Coniglio Bianco, Pat e Bill, che presentano la più grossa sfida. Non tanto per il nome in sé, quanto perché il secondo viene inserito da Carroll nel gioco di parole presente nel titolo del capitolo IV "The Rabbit Sends in a Little Bill", che si può leggere sia come "Il coniglio manda un piccolo conto/una piccola nota" o come "Il coniglio manda un piccolo Bill", dato che Bill è sia il diminutivo del nome proprio William che il conto o la nota. La scelta di mantenere o perdere questo riferimento si riflette nella scelta di tradurre il nome. Pat e Bill diventano così Gianni e Tonio la Lucertola ne "La casettina del Coniglio" (Pietrocola 1872), Gianni e Cri-Cri il piccolo Ramarro ne "La volata di Cri-Cri" (Cagli 1908), Pietro e Guglielmo nuovamente ne "La casettina del

Coniglio” (Spaventa 1913), Nane e Billy, “Billyetto cento grammi di ramarro” in “Senza Billyetto non si può entrare” per Busi 1988 che è di fatto l’unico a tentare il gioco di parole, mentre è più fedele al titolo originale Angelini 1992 che prova con Bill – Billino il lucertolino e titola “Il Coniglio manda dentro un certo Billino”. Tra le traduzioni recenti, il solo a scegliere una resa diversa per il nome di Bill è Ceni 2003 che lo chiama Mino (da Guglielmino), e cambia il titolo in “Il Coniglio inoltra un piccolo Mino”, lasciando alle note la spiegazione del gioco di parole.

Concludo la mia rapida carrellata sulle traduzioni italiane a ritroso, analizzando il titolo del primo capitolo, “Down the Rabbit-Hole”. Se escludiamo la traduzione di Pietrocola del 1872 “Giù nella Conigliera” mutuata anche da Spaventa 1913, benché il termine sia più riferibile ad animali allevati che non alle tane nel terreno, la maggior parte delle traduzioni riportano “(Giù) Nella tana del Coniglio”, “Dentro la tana del Coniglio”, questo nonostante il titolo parli di “rabbit-hole” e non di “rabbit burrows”. La distinzione è, per la lingua inglese, abbastanza precisa e, curiosamente, possiamo trovare una sentenza quasi coeva all’opera di Lewis Carroll dove si discute sul fatto che “rabbit-hole” non sia necessariamente sinonimo di “rabbit burrow”, termine che indica le tane dei conigli scavate nella terra, in quanto può indicare anche buche non necessariamente abitate da conigli. E, in effetti, non di una tana in sé, ma dell’accesso ad un intero mondo all’interno del quale lo stesso coniglio ha la sua tana/casetta. Non a caso, nella lingua inglese corrente, il termine Rabbit-Hole ha perso qualsiasi connessione con le tane dei conigli per diventare la metafora di qualsiasi passaggio verso un mondo alternativo.



“Segui il coniglio bianco”: fotogramma da *The Matrix*, 1999.

Traduzioni consultate

Pietrocola 1872

Le avventure d'Alice nel Paese delle meraviglie di Lewis Carroll, tr. T. Pietrocola-Rossetti, London/Torino 1872.

Cagli 1908

L. Carroll, *Nel Paese delle meraviglie*, tr. E.C. Cagli, Bergamo 1908.

Spaventa 1913

Alice nel Paese delle meraviglie di Lewis Carroll, tr. anonima [sed S. Spaventa Filippi], Milano s.d. [sed 1913].

Bossi 1945

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. E. Bossi, Firenze 1945.

Giglio 1950

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. T. Giglio, Torino 1950.

Valente 1962

L. Carroll, *La meravigliosa Alice*, tr. M. Valente, Milano 1962.

Ziliotto 1969

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. D. Ziliotto, Firenze 1969.

D'Amico 1971

L. Carroll, *Alice: Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie & Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, tr. M. D'Amico, Milano 1971.

Busi 1988

L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. A. Busi, Milano 1988.

Graffi 1989

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*, tr. M. Graffi, Milano 1989.

Angelini 1992

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. L. Angelini, Trieste 1992.

Battistutta 1995

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. L. Battistutta, Pordenone 1995.

Faini 1995

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*, tr. P. Faini, Roma 1995.

Serpieri 1995

L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. A. Serpieri, Firenze 1995.

Ceni 2003

L. Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie e Al di là dello specchio*, tr. A. Ceni, Torino 2003.

Laboratorio 2003

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, tr. Laboratorio di traduzione sperimentale Bokos, Novara 2003.

Bibliografia critica

Berchet [1816] 1912

G. Berchet, *Sul "Cacciatore feroce" e sulla "Eleonora" di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, [Milano 1816] in *Opere II* a cura di E. Bellorini, Bari 1812, 9-58.

Berrani 2017

C.G.M Berrani, *Alice's Adventures in the Italian land: Translating children's literature in Italy across a century (1872-1988)*, PhD Italian Studies, Thesis, Manchester 2017.

Bonelli 2007

E. Bonelli, "Must a name mean something?". *La traduzione del nome proprio in Lewis Carroll*, "Il Nome nel Testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria" IX, 2007, 43-48.

Regattin 2008

F. Regattin, *La traduction des jeux de mots: question de langue, question de traducteur?*, in *De l'autre côté du miroir: Traductions, déplacements, adaptations. Actes du 10e colloque estudiantin de la SESDEF (8-9 avril 2005)*, Toronto 2008, 1-20.

Sinibaldi 2008

C. Sinibaldi, *Translation and ideology: From theory to practice. Analysis of two Italian translations of Alice in Wonderland*, in *Thinking Translation: Perspectives from within and without. Conference proceedings, third UEA postgraduate translation symposium*, R. Hyde Parker, K. Guadarrama, eds, Boca Raton 2008, 185-194.

Vagliani 1998

P. Vagliani, *Le avventure delle "Avventure di Alice" in Italia: 1892-1960*, in *Quando Alice incontrò Pinocchio: le edizioni italiane di Alice tra testo e contesto* a cura di P. Vagliani, Torino 1998, 59-110.

English abstract

Translating a text in a different language is never simple. But when the text is a masterpiece filled with double meanings, puns and references to rhymes or common saying like Lewis Carroll's *Alice's adventures in wonderland*, translators struggle to find the balance between making the book enjoyable even to young readers, and be true to the words. This small note tries to point out some of the difficulties in translating the names of the characters through more than a century of Italian translations, underlying that not even the simplest names, Pat and Bill, can be translated as they are without a great loss for the Italian readers.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

dicembre **2018**

161 • Alice Underground

Editoriale

Laura Leuzzi e Michela Maguolo

Lacan e Deleuze lettori di Alice

Andrea Tisano

Around 1968. I Pink Floyd nel Paese delle meraviglie

Michela Maguolo

“Alice vola, Alice è nell’aria”

Silvia De Laude

“I, Kusama, am the modern Alice in Wonderland”

Laura Leuzzi

To be or not to be, Alice

Simona Scattina

Alice attraverso lo specchio di Fanny & Alexander

Chiara Lagani

Lo specchio di Alice attraverso il cinema

Marina Pellanda

Alice, o le meraviglie di un negativo

Bruno Roberti

Inseguendo Alice nel frattempo

Roberto Masiero

Lost in translation

Elisa Bastianello