

la rivista di **en**gramma
2011

87-91

La Rivista di Engramma
87-91

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 87-91
anno 2011

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **87-91** anno **2011**
87 gennaio/febbraio 2011
88 marzo 2011
89 aprile 2011
90 maggio/giugno 2011
91 luglio 2011
finito di stampare gennaio 2020

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

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-25-4
ISBN digitale 978-88-98260-79-9

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

Sommario

- 6 | *87 gennaio/febbraio 2011*
- 60 | *88 marzo 2011*
- 112 | *89 aprile 2011*
- 172 | *90 maggio/giugno 2011*
- 244 | *91 luglio 2011*

87

gennaio/febbraio

2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 87

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-32-4

DIRETTORE

monica centami

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

ENGRAMMA 87 • GENNAIO/FEBBRAIO 2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-32-4

THEATRA. PER UNA DRAMMATURGIA DELL'ATTENZIONE

A CURA DI ANNA BANFI E ALESSANDRA PEDERSOLI

SOMMARIO

- 4 ANNA BANFI
Desaparecido: Omero in Sud America
Il teatro necessario di César Brie
- 10 'C'è una nuvola in un pezzo di carta'. Attualità del mito nel teatro di Peter Sellars
a cura di Daniela Sacco
- 21 ROBERTO GIAMBRONE
Gardenia
Sul teatro della fine
- 26 FREDDY DECREUS
Elfriede Jelinek's *Bambiland* (2003), Yana Zarifi's *Persians* (2006) and Zack Snyder's *300* (2007),
three different ways to invent ourselves
- 42 Nella quiete della rovina
Colloquio con Jordi Garcès sulle scenografie per il XLVI Ciclo di Spettacoli Classici nel Teatro
Greco di Siracusa
a cura di Giacomo Calandra di Roccolino
- 48 Di vita si muore
Intervista a Nadia Fusini (autrice di *Di vita si muore*. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di
Shakespeare, Milano, Mondadori 2010)

ANNA BANFI

Desaparecido: Omero in Sud America Il teatro necessario di César Brie

Il teatro infatti deve assolutamente
poter restare una cosa superflua,
il che significa, beninteso,
che per il superfluo allora si vive.
Bertolt Brecht

Un viaggio nell'Adè. Un viaggio nel regno dei morti. Con il suo ultimo spettacolo *Albero senza ombra*, presentato per la prima volta in Italia quest'estate a Piove di Sacco (PD) nell'ambito del Festival "Scene di Paglia" e riproposto all'inizio di novembre a Milano, a inaugurare la stagione del Teatro Guanella, César Brie racconta un viaggio durato un anno e mezzo, un viaggio doloroso a cercare la verità del massacro dei *campesinos* avvenuto l'11 settembre 2008 nel Pando, una regione della giungla boliviana. Le fonti ufficiali parlano di undici morti e centinaia di feriti, ma sono decine gli scomparsi – uomini, donne e bambini – a cui nessuno ha dato ancora un nome. Il primo risultato di questo viaggio è un documentario, *Tahuamani*, con cui Brie cerca di illuminare attraverso immagini e interviste le tante zone d'ombra di quell'undici settembre. Undici settembre: una data che trentacinque anni prima aveva già segnato la storia del continente sudamericano. Nel 1973, il Presidente del Cile Salvador Allende si suicida: barricato nel palazzo presidenziale, assediato dalle forze armate di Pinochet; il Presidente si toglie la vita, atto di resistenza estrema di fronte alla violenza del golpe militare. Un anniversario di sangue, dunque, una data destinata a passare alla storia perché tinta del rosso del sangue di chi cerca di resistere.

Con *Albero senza ombra*, Brie dà voce alle vittime della strage del Pando: una dopo l'altra, esse compaiono sulla scena e raccontano la propria storia. Un viaggio dantesco, quello di Brie, a incontrare i defunti e ad ascoltare le loro storie. Un viaggio che vuole ridare dignità alle vittime. «Secondo voi com'è il regno dei morti? Dov'è l'Adè? In Bolivia, nella giungla, l'Adè è fatto di fosse comuni che nessuno ha trovato. Ci sono stanze, nel regno dei morti, chiuse a chiave. Dentro ci sono rapporti di polizia, archivi giudiziari, false autopsie, referti medici, cartelle cliniche, carte da bollo. C'è un ufficio pubblicità e telegiornali. E ci sono prigionieri pieni di persone imbavagliate, anime che aspettano ancora giustizia»: con queste parole Brie apre lo spettacolo e il pubblico diventa testimone di un viaggio nel regno dei morti.



Sud America, Bolivia e César Brie in *Albero senza ombra*

L'attenzione per l'Adè – quasi una tensione verso il mondo dei morti – è un filo rosso che percorre tutta l'opera di Brie, è l'anima del suo teatro. Nelle campagne povere del Sud America, come nelle ricche città occidentali non c'è spazio per la *pietas*, non c'è spazio per il rispetto che

si deve a chi muore e a chi quella morte piange. Un morto che non ottiene sepoltura è un uomo a cui viene tolta la dignità; un familiare a cui si nega un cadavere su cui piangere è un padre, una madre, un figlio che non ottiene giustizia. Questo insegnano gli antichi, questo insegna Omero. Nell'*Iliade* che César Brie ha riscritto e messo in scena dieci anni fa con il Teatro de Los Andes si rivela tutta la forza di questa lezione: «C'è una visione del cadavere che corrisponde allo sguardo di chi lo ammazza e una visione che proviene dallo sguardo di chi lo ricorda» (C. Brie, *I Greci siamo noi*, in *L'Iliade del Teatro de los Andes*, Pisa 2010, p. 113).

In occasione della prima milanese di *Albero senza ombra* e della recente uscita del video *L'Iliade del Teatro de los Andes*, abbiamo incontrato César Brie. Conversare con César Brie significa intraprendere un viaggio. Dall'Argentina all'Italia, dalla Danimarca alla Bolivia, Brie porta con sé le sfumature così diverse dei paesi in cui ha vissuto, costruito e lottato. Teatro di frontiera di un artista apolide, il suo. Un artista che con il suo lavoro e la sua vita ha fatto delle parole di Pino Cacucci - grande viaggiatore e messicano di adozione - il motto di tutta un'esistenza: «Le radici nella vita di un uomo sono importanti, ma noi uomini abbiamo le gambe, non le radici, e le gambe sono fatte per camminare». Forse proprio questa capacità di trasformare lo stato di appartenenza a una comunità soltanto in una condizione di nomadismo che permette di diventare davvero "cittadino del mondo" - una trasformazione che non è oblio delle origini ma coscienza di dover costruire il proprio sé in un altrove - ha consentito a Brie di trovare, senza forzature, frammenti di presente in testi come i poemi omerici.

Iliade (2000) e *Odissea* (2009) sono spettacoli che hanno rappresentato due tappe fondamentali nel percorso del Teatro de los Andes, una comunità teatrale nata nel 1991 in Bolivia e con la quale Brie sta oggi consumando una dolorosa separazione. In un'intervista rilasciata a Fernando Marchiori nel 2010, Brie spiega così la scelta di lavorare su un testo come *Iliade*: «(...) ero reduce dalla violenza della dittatura argentina. Ero tornato in Sud America, dopo tanti anni in Europa, andando a vivere in Bolivia, che era allora una di quelle democrazie che io definisco, un po' brutalmente, le 'figlie sceme' delle dittature... perché i violenti, i dittatori non hanno perso, hanno vinto e, incapaci di governare, ci hanno poi lasciato queste 'democrazie' (...). Da queste condizioni sono derivati una profonda ingiustizia sociale, un debito immenso, accresciuti dalle ricette del neoliberismo, tentate in America Latina, che hanno affamato e reso la Bolivia ancora più dipendente dai paesi ricchi, l'ultimo vagone di un treno condotto da altri. Questa miseria (...) avrebbe provocato l'ennesimo ritorno alla violenza ma senza più neanche una speranza di riscatto (...). La sensazione che avevo era che se non ci fosse stato un cambiamento radicale nella società, (...) ci sarebbe stato un bagno di sangue, perché la situazione era insostenibile (...). E sentivo che senza più un ideale, una speranza di liberazione, quale era stato il socialismo, venuto a mancare nel mondo intero, la reazione della gente sarebbe stata solo la violenza cieca, disperata. (...) Mettendo in scena *Iliade*, volevo avvertire del pericolo, volevo gridare: "Attenzione, sta tornando la violenza". Nel mondo intero, ma soprattutto in America Latina. E lo spettacolo lo abbiamo fatto un anno prima che cadessero le torri gemelle, un anno prima che cominciasse a cambiare le cose nei nostri paesi, prima che in Bolivia si votasse per un governo che avesse almeno un programma popolare, com'è stato per il governo Morales» (C. Brie 2010, pp. 129-30).

È la lettura dell'ultimo libro dell'*Iliade* che spinge Brie a iniziare il suo lavoro di riscrittura del poema omerico: Brie scopre nel dolore di Priamo che chiede la restituzione del corpo di Ettore il dolore di tutti i parenti dei *desaparecidos*. «Questo è veramente un tema centrale dell'*Iliade*: il destino dei corpi. Ed è anche uno degli elementi cruciali della memoria nell'America Latina straziata dalle dittature: dove sono i nostri cari? Cosa avete fatto di loro? I militari argentini non hanno capito che facendo sparire i corpi degli assassinati, scaricandoli in mare dagli aerei, in pasto ai pesci, risvegliavano qualcosa di profondo, di atavico, qualcosa che è alle sorgenti

dell'uomo: il destino dei corpi, la memoria dei defunti, il rispetto della morte» (C. Brie 2010, p. 120). Ed è soprattutto Polidoro a incarnare questo destino dei corpi nell'*Iliade* di Brie che sceglie, sulla scia di Euripide, di aprire lo spettacolo con il fantasma del bambino troiano:

Oggi è il giorno scelto dal destino per spingere alla morte Polissena, mia sorella. E io, io sventurato, per ottenere un sepolcro affiorerò, affiorerò sulle rive del mare. Zio! Ho pregato gli dei più potenti affinché mi concedano una tomba e rendano le mie ossa a mia madre.

Durante la nostra conversazione, Brie ci spiega che dietro la figura di Polidoro c'è uno studio che ha fatto su Theresienstadt, un campo di concentramento vicino a Praga, dove erano rinchiusi soprattutto artisti e bambini: «Ho usato la poesia di un bambino che muore e su quella ho costruito il testo di Polidoro». I figli sono lo specchio della morte, scrive Sartre nella sua autobiografia: non è un caso che Brie scelga di aprire uno spettacolo sulla violenza della guerra con la voce di un morto ammazzato, un morto-bambino, uno dei figli – il più piccolo – del re di Troia, la città distrutta, la città che non è più. «Avere figli ti cambia la vita e la visione della guerra diventa ancora più terribile: quando hai un figlio, cominci davvero a temere la morte, perché temi che tuo figlio muoia». Il primo sguardo su dolore e violenza è dunque quello ingenuo di un bambino che chiede alla madre: «Com'era la nostra casa? Com'era Troia?» e che candido incalza: «E la guerra? Dimmi, com'era la guerra?» Brie ha lavorato a lungo sui personaggi, riducendone di molto il numero rispetto alla versione omerica: restano sulla scena eroi che in Omero hanno ruoli secondari. Elena, Menelao, Paride, Nestore e Diomede lasciano la scena a Dolone, Briseide e Licaone. In essi Brie trova frammenti di presente, spunti dai quali partire per raccontare storie attuali. Le lacrime di Briseide diventano così le lacrime di una ragazza argentina arrestata nel 1978 e torturata nella Escuela de Mecánica de l'Armada (ESMA) a Buenos Aires, il più grande centro di detenzione e tortura durante la dittatura: entrambe schiave, non possono più scegliere nemmeno per chi piangere e devono mascherare un dolore reale, fisico, con uno finto che si accorda con lo stato d'animo dell'aguzzino:

Noi schiave piangevamo Patroclo morto. Ma non era vero. Piangevamo per noi, per il nostro destino di prigionieri di guerra, di schiave, di oggetti, di donne sole. Ognuno piangeva il suo dolore.

La fine di Dolone – “il primo interrogatorio di terzo grado della storia della letteratura” (C. Brie, op. cit., p. 116) – ricorda a Brie quella di un prigioniero nel campo di concentramento di La Perla, a Córdoba, in Argentina, un uomo che per evitare la tortura collabora e consegna ai suoi aguzzini molti innocenti: “Quando lo legarono e lo condussero al camion che portava i prigionieri alla fucilazione, piangeva e urlava: ‘Ma io ho collaborato, ho collaborato’...” (C. Brie 2010, p. 17).

La riflessione di César Brie sull'esercizio della violenza che trasforma gli uomini in oggetti parte da Simone Weil: la lettura del saggio *L'Iliade poema della forza* – Brie lo ripete più volte nel corso della nostra conversazione – ha illuminato tutta la riscrittura del poema omerico. Il prigioniero è inerme di fronte al suo assassino, cede e cessa di vivere già nelle fasi che precedono la sua morte: Licaone, di fronte alla certezza della morte, si inginocchia, non fugge e non si difende, ma lascia che la spada di Achille affondi nella sua clavicola. Leggere *Iliade* attraverso gli occhi di Simone Weil consente dunque a Brie di evidenziare nel poema omerico un filo rosso preciso, tragicamente attuale: il dolore e l'umiliazione che provoca la pratica della tortura, una violenza condivisa da tutte le guerre. Omero mette in crisi una certezza estetica che Brie aveva prima di leggere *Iliade* e gli insegna così che è possibile rappresentare la violenza: testo e coreografie procedono in dissonanza (quando l'azione è violenta il testo è metaforico e viceversa) e danno vita a un'armonia che riproduce in scena lo spettacolo della morte.

Non solo violenza, però. *L'Iliade* di César Brie è anche poema della compassione, risposta alle atrocità della guerra. Con Simone Weil, Brie legge nella compassione una forma di lotta che sa declinarsi in termini di non violenza efficace e talvolta persino di violenza necessaria, resistenza attiva di fronte ai crimini delle dittature.

Il volto della resistenza nell'*Iliade* di César Brie è quello di Victoria, figlia di Rodolfo Walsh, giornalista e scrittore argentino, assassinato il 25 marzo 1977 dai militari che l'anno prima avevano rovesciato il governo di Isabelita Peron e instaurato la dittatura del Generale Vilela. Rodolfo Walsh è un intellettuale impegnato nella lotta contro la violenza del governo militare e costretto per questo alla clandestinità. Il giorno prima di morire – desaparecido, Walsh scrive la *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, una lettera di denuncia dei crimini commessi dal governo Vilela, accusato della scomparsa di 15000 persone, della morte di altre 9000 e della detenzione illegittima di 10000 dissidenti. La lettera (firmata e con gli estremi della carta di identità in calce) si chiude così: «Queste sono le riflessioni che nel primo anniversario del vostro infausto governo ho voluto far pervenire a voi, membri della giunta, senza la speranza di essere ascoltato e con la certezza di essere perseguitato, ma fedele all'impegno assunto tempo addietro di prestare testimonianza nei momenti difficili». Sulla sua scrivania, la moglie trova un biglietto: «Non siete voi a ucciderci, siamo noi che decidiamo di morire». Sono le ultime parole che la figlia Victoria, anche lei come il padre membro dei Monteneros (l'ala tercerista del peronismo rivoluzionario), aveva pronunciato poco prima di suicidarsi, per non cadere nelle mani degli agenti dell'ESMA.

Nell'*Iliade* di César Brie Victoria Walsh è Polissena: è il padre Rodolfo a trovare nei tratti della principessa troiana quelli della figlia morta suicida:

Vittoria, guardami, leggo l'*Iliade*, la guerra di Troia. C'è Polissena, una delle figlie di Priamo. Mi ricorda te, figlia mia. Ribelle, ostinata, orgogliosa... impossibile. Polissena fu sgozzata in onore di Achille. Aveva ventisei anni mia figlia Vittoria quando la uccisero. L'Argentina somigliava sempre più a un sobborgo di Troia. (...) Decine di soldati circondarono la casa. (...) Mia figlia conosceva il trattamento che Esercito e Marina riservavano ai prigionieri e sapeva che il peccato non era parlare ma essere catturati vivi. (...) Parlò con voce alta e decisa: «Non siete voi a ucciderci – disse ai soldati. – Siamo noi che abbiamo scelto di morire». Poi si portò la pistola alla tempia e sparò. (...) Muoiono nel buio i perseguitati e a noi resta la memoria come unico cimitero. (...) "Il sangue bagnava le braccia del padre mentre la portava a Troia e piangeva. Per un figlio che muore non c'è riparazione".

È a Rodolfo Walsh e a Marcelo Quiroga Santa Cruz che César Brie dedica la sua *Iliade*. Nel programma di sala si legge: «Dedichiamo l'*Iliade* a due persone che hanno vissuto sulla propria pelle, nel ventesimo secolo, il dramma che narriamo: Marcelo Quiroga Santa Cruz, drammaturgo, intellettuale e politico boliviano ucciso durante il colpo di stato del 1980, di cui si sta cercando ancora il corpo, un corpo reclamato e, in modo silenzioso, oltraggiato; e Rodolfo Walsh, scrittore e giornalista argentino assassinato nel 1977 durante la dittatura Vilela». Due *desaparecidos*, dunque. Due uomini la cui morte ha mostrato quale senso profondo può avere la vita.



Salvador Allende (a sinistra), Rodolfo Walsh (al centro) e Marcelo Quiroga Santa Cruz (a destra)

Il presente irrompe continuamente nell'*Iliade* di Brie a ricordare, a esplicitare questo legame profondo tra poesia omerica e realtà contemporanea: la prima diventa specchio della seconda e

le presta le parole che non sa più trovare. La violenza di Agamennone diventa così la violenza di tutti i signori della guerra e la guerra di Troia diviene figura per tutte le guerre:

Agamennone è furioso. Non conosce il perdono. Sale su un aereo, sgancia Little Boy su Hiroshima, su Nagasaki. Innalza piramidi di teschi in faccia alle città conquistate. Bombarda Hanoi, bombarda Belgrado, bombarda Amburgo, Londra, Panama. Invia truppe in Angola e in Mozambico. Tortura i prigionieri, costruisce i gulag. Auschwitz, l'ESMA, La Perla, Dachau. Bombarda Baghdad. Apre gli stadi, li riempie di immigrati. Invita a passeggiare con il testamento sotto il braccio, invita a tacere, a non protestare. Bombarda Groznj, invade la Cecenia, bombarda Belgrado. Agamennone: la forza, la furia, il dolore, la pena, la morte, il destino, il nulla, lo stivale sul viso, il viso nel fango, la parola zittita. Violenza, violenza, violenza, dolore.

Nove anni dopo l'*Iliade*, Brie mette in scena l'*Odissea*. Ancora i testi antichi, ancora Omero a raccontare l'attualità del Sud America: Ulisse è un emigrante che, come tanti boliviani, ha lasciato il proprio paese. Nel programma di sala si legge: «Mentre montiamo l'*Odissea*, la Bolivia si incendia (...). A Sucre vedo gli indigeni presi in ostaggio, picchiati e umiliati. Sentiamo sul collo il fiato del fascismo. Di questo passaggio della storia boliviana restano tracce nel nostro lavoro: la profezia di Tiresia diventa lo sguardo di un emigrante che torna dopo vent'anni. La cacciata e umiliazione di Ulisse per mano dei pretendenti ha il tono e le parole delle aggressioni razziste. I pretendenti, figure che erano lontane dalla mia sensibilità, acquistano senso quando diventano un gruppo di maschi che violentano Penelope e le schiave». Nell'opera di Brie, sono i versi antichi di Omero a insegnare parole a chi non ne ha e a riscattare dall'afasia chi ha invece storie da raccontare.

E questa capacità che ha la poesia di Omero di dare voce a chi vive costretto nel silenzio e nell'oblio si svela anche in altri luoghi e in altri tempi. Sconcerta e turba insieme la scelta di una donna che, rinchiusa nella Risiera di San Sabba, sceglie come *incipit* al proprio dolore, l'*incipit* omerico "Cantami o diva del Pelide Achille l'ira funesta": apre così questa donna la sua ultima lettera incisa sul muro di una cella e alle parole di Omero fa seguire le sue, un elenco dei famigliari arrestati con lei il 21 settembre 1944. Quella sarà l'epigrafe della sua tomba: morirà lì, in quei luoghi, mentre ai suoi parenti, nominati ed elencati come in un catalogo omerico, toccherà la deportazione ad Auschwitz.

"Ho sempre pensato che Omero non fosse un greco, ma un troiano: uno schiavo che doveva cantare le lodi dei vincitori": la lettura di César Brie rivela un'interpretazione acuta dei poemi omerici. Omero descrive così bene il dolore dei vinti da sembrare uno di loro, ci dice Brie, e questa capacità – così evidente anche nei testi di Eschilo ed Euripide – è uno dei punti di forza del 'canto' degli antichi che sa dare voce a vincitori e vinti. Nei versi di Omero, come nel teatro di Dioniso, si ripetono – per confondersi e corrispondersi – suoni, voci e silenzi di chi vince e di chi perde.



Iliade del Teatro de los Andes, copertina cofanetto dvd e libro (a sinistra), scene da *Odissea* (al centro e a destra)

L'arte per l'arte non ha senso. Ce lo ripete più volte César Brie: l'arte deve avere a che fare con la vita, altrimenti non parla di nulla. È al percorso artistico del poeta cileno Vicente Huidobro che pensa Brie quando parla di un'arte vicina alla vita: dal creazionismo, che vorrebbe che l'artista costruisce un mondo parallelo a quello reale nel quale operare e creare, Huidobro giunge a una poetica che riavvicina invece l'arte alla vita. Nell'evoluzione dell'estetica e della poetica di Huidobro gioca un ruolo importante l'esperienza della guerra: nel 1936 combatte a

fianco dei Repubblicani in Spagna e nel 1941 è corrispondente di guerra. Rischia la vita Huidobro, e il contatto con la morte lo pone di fronte all'urgenza di riavvicinare arte e vita e di ritrovare nella prima un modo di esprimere la seconda.

Tutto il teatro di César Brie dichiara la volontà – che è necessità insieme – di dare forma a un'arte che dialoghi con la realtà: la vita è materia per l'arte che ad essa dà forma. «Un artista assorbe il mondo attraverso la sua sensibilità e lo esprime attraverso una tecnica», ci spiega Brie. E sulla scia di Huidobro aggiunge: «Quando c'è equilibrio tra questi due momenti – la sensibilità e la tecnica – c'è uno stile. Quando c'è uno squilibrio (che normalmente è a vantaggio della tecnica e non della sensibilità) – c'è una maniera».

E sensibilità acuta e tecnica espressiva fanno lo stile di Brie, lo stile del suo teatro, un teatro necessario, perché veicolo di pensieri, fonte di emozioni e testimone di storie che cercano nelle parole materia e forma che le riscatti dall'oblio. Ma a raccontare queste storie sono non solo le parole, ma anche i gesti e gli oggetti, che hanno nel teatro di Brie un ruolo da protagonisti: «Detesto nel teatro la bellezza dell'ornamento, di quanto per apparire bello deve mascherare gli elementi di cui è composto. Dietro gli oggetti, e non dietro la scenografia, devono celarsi concetti, simboli, idee. E quanto più i simboli sono ambigui, maggiore sarà la loro forza di suggestione. Come foglie a inizio autunno, ancora verdi e già rosse, che raccontano con la loro sinfonia cromatica il passato verde intenso, la rossa vecchiaia, la morte gialla e prossima» (C. Brie, *Per un teatro necessario*, in Fernando Marchiori (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milano 2003, p. 123).

César Brie ci ricorda allora che il teatro ha senso solo se non esclude vita e reale dal suo dialogo con il pubblico e si rivela invece in grado di comprenderli e di dare loro forma: lo spettatore che lascia la sala deve portare con sé la sensazione di aver partecipato a un rito – laico e politico – che è parte integrante della sua esistenza e non certo di aver assistito a uno spettacolo che ha ignorato la realtà e fermato artificialmente il divenire che, appunto, non conosce arresti e recitazioni "a parte".

English abstract

César Brie's theatre is a necessary theatre: as the ancient Greek theatre, it is a mirror of contemporary life. It tells very topical tales and asks the audience to think about political and social issues. In the background of Brie's performances, there is always South-America and its history. Sometimes Brie uses the words of the Greek tragedy and epic poetry to deepen big issues like violence and compassion, war and solidarity, freedom and slavery: it is the case of *Iliad* (2000) and *Odyssey* (2009), performed by Teatro de los Andes, established by César Brie in Bolivia in 1991.

“C”è una nuvola in un pezzo di carta”

Attualità del mito nel teatro di Peter Sellars

a cura di Daniela Sacco

Abbiamo incontrato Peter Sellars lo scorso novembre al Teatro Palladium di Roma nel contesto del Romaeuropa Festival 2010. Qui il regista statunitense si trovava per la prima italiana di *Kafka Fragments*, la messa in scena dell’opera composta da György Kurtág per soprano e violino su una tessitura di frasi tratte dai diari, lettere e aforismi privati di Franz Kafka. I *Kafka Fragmente*, creati tra il 1985 e il 1986 dal compositore romeno naturalizzato ungherese, sono costituiti da quaranta frammenti, divisi in quattro parti, che musicati durano da una manciata di secondi a sette minuti; i temi a cui fanno riferimento i brani sono vari: l’amore, il sogno, il dolore, l’esilio, la musica... La sapiente regia riesce a esaltare l’accostamento ardito tra soprano e violino – gli ottimi Dawn Upshaw e Geoff Nuttal –, rendendo a tutti gli effetti voce e suono personaggi teatrali. Sellars mette la voce nei panni di una casalinga alle prese con le attività domestiche, e il suono in quelli di un musicista da strada, con l’effetto di catapultare a terra, nella brutale quotidianità, le altezze toccate dai frammenti. La scena che contorna i due è essenziale: i frammenti leggibili su schermi posti alle spalle degli artisti si alternano a un veloce susseguirsi di immagini suggestive e contestualizzanti realizzate da David Michalek.

Daniela Sacco

Ho letto alcune sue interviste in cui parla di ‘fare mitologia’, creare ‘sistemi mitologici’ in cui le ‘immagini risuonano’. Può spiegarmi esattamente cosa intende con queste espressioni? Come possiamo parlare di mitologia oggi? Che significato ha per noi oggi?

Peter Sellars

Penso che molto abbia a che fare con la prima infanzia: appena nati si è impressionabili, ci sono immagini che rimangono impresse molto fortemente. Poi, quando si è grandi, capitano delle esperienze che toccano quelle impressioni. La psicologia ci ha insegnato che queste sono le cose che ci formano, che formano la nostra sensibilità. Stiamo prendendo consapevolezza che la cosa più importante che possiamo fare è assicurarci che i bambini siano curati molto bene alla scuola materna, ossia che l’investimento più profondo dell’essere umano deve avvenire presto nella vita, in questi primissimi anni, e non più tardi. Questa prima fase è fondamentale perché al bambino possono essere dati gli strumenti per avere in mano il proprio destino. Le impressioni che si vivono in quel periodo creano una camera di risonanza e così, quando qualcosa tocca quelle prime impressioni, colpisce il centro del proprio essere e dei momenti formativi dell’essere umano: va a toccare, cioè, qualcosa che è al centro della propria identità e quel che si percepirà poi non saranno che delle semplici informazioni. Dunque, per sviluppare un tema caro a Platone, la nostra infanzia è fatta di tantissime infanzie precedenti, queste impressioni vanno indietro di tante vite e noi ci troviamo in mezzo a un’impressione che è stata creata cento vite fa. Poi, tutto d’un tratto, qualcosa tocca l’epicentro del nostro essere da una vita precedente: questa è la mitologia. È qualcosa che si conosce molto bene e che viene dai primi anni della propria esistenza.

Quindi esiste una specie di “camera di risonanza” che si è formata. La risonanza è una cosa davvero speciale, basti pensare ad esempio a quanto succede nella musica classica. *Kafka Fragments*, questa performance, risuona diversamente in una bellissima sala da concerti. A Londra l’abbiamo fatta in una sala del Barbican dove di solito suona la London Symphony Orchestra: la sala è fatta apposta per creare la risonanza, perché è tutta di legno, quindi quando Geoff Nuttall suona il violino la risonanza col legno crea un calore, una presenza, una risonanza speciale appunto. Qui a Roma, lo spazio del Palladium, è stato pensato per la musica rock: non c’è legno nell’architettura, e il violino è un po’ freddo e un po’ solo; le note sono

“semplicemente” note. Invece la risonanza si ha quando l’ambiente risponde, e quindi un suono o un’impressione viaggia oltre se stesso perché è in un ambiente che lo riconosce, perché è in solidarietà, in un rapporto di simpatia; e l’impressione diventa più profonda, più ricca... A Los Angeles, per fare un altro esempio, c’è una meravigliosa sala da concerti disegnata da Frank O. Gehry, la “Walt Disney Concert Hall”, dove abbiamo portato *Kafka Fragments*. la sala è stata costruita da Yasuhisa Toyota che si è ispirato al teatro tradizionale giapponese Nō, che è interamente di legno, e sotto il palcoscenico dei teatri ci sono dei tamburi, quindi, quando gli attori lo calpestano si avverte una risonanza del suono, perché il palcoscenico stesso è un organo di risonanza. Quando c’è una percussione l’effetto è amplificato. La stessa cosa può dirsi per Epidauro. Quella dell’acustica è la questione più importante per l’estetica greca, proprio perché era basata sul suono e sulla maschera-persona, attraverso la quale si faceva arrivare il suono. Tutto è centrato sulla risonanza e per i greci era molto importante questo qualcosa che tocca il centro dell’essere, non solo la superficie. Come per la sala da concerti disegnata dal signor Toyota con i principi del teatro Nō – là dove la superficie sembra liscia ma in realtà sotto contiene questi giganteschi organi di risonanza, i risuonatori, che vibrano, che tengono il suono – così la curva degli anfiteatri greci tiene il suono: non è un’architettura di rettangoli, ma è l’architettura di un profondissimo risuonatore che tiene il suono. Questo ricettacolo è tanto importante perché tiene, ricrea, amplifica. Quindi non si tratta di portare qualcosa da “fuori” a “dentro”, ma il risuonatore è dentro ogni essere umano...



Dawn Upshaw in *Kafka Fragments*

D.S.

Ciò di cui mi piacerebbe discutere con lei è la sua idea che il teatro “riveli l’invisibile”. Può dirmi cosa intende per invisibile? Che cosa viene reso visibile? C’è qualche connessione con l’espressione di Paul Klee per cui “l’arte non riproduce il visibile ma rende visibile”? Possiamo pensare all’arte teatrale in questi termini?

Peter Sellars

Molto semplicemente, l’arte sta intorno a noi ma è invisibile, non la puoi toccare: come l’amore, che è ovunque ma non lo vediamo. I maggiori sentimenti, i pensieri più importanti, i principi della vita sono tutti invisibili e il mondo visibile non ha quasi nulla a che fare con i sentimenti personali. Eppure, il mondo visibile è un miracolo: la luce sugli alberi verso la fine della giornata, ieri, qui a Roma, era incredibile, la luna piena che sale verso fine pomeriggio... Il mondo visibile è magnifico. Come dice il Corano, il mondo è anche fatto per essere letto, la

bellezza non è semplicemente la luna o il tramonto o le rondini che scendono verso il fiume facendo dei disegni nel cielo, ma è anche un messaggio: si impara a leggere il cielo, la luna, il sole. Tutti questi sono anche dei testi, sono un messaggio di una creazione più immensa, di una durata di tempi più lunga di un ciclo di vita. Quindi il mondo visibile, come direbbe il Corano, è un segno che le persone possono decifrare, non l'oggetto in se stesso.

Allo stesso modo, la mia sensazione rispetto al testo musicale di Kurtág non è il punto di partenza, né il punto di arrivo: è il vascello, il viaggio, non è la destinazione. Il punto di partenza deve essere qualcosa dentro di te, quando per esempio stai avendo un'esperienza profonda e guardi il cielo, vedi tante cose diverse, e il cielo significa tutte queste cose. Il mondo visibile deve essere attivato dai tuoi sentimenti interni, dalla tua capacità di creazione, dalla tua vita interna. Quindi, anche al contrario, il mondo visibile è fatto per risvegliare le tue domande sulla vita, sul significato della vita. Ed è anche lì per ricordarti che hai un'altra giornata a disposizione, che il sole risorgerà e tu ci puoi riprovare, che questi sono tutti dei messaggi profondi e che quindi tutti i cerchi nel mondo e tutte le linee dritte sono, come diceva Platone, un'altra geometria, un altro tipo di ordine. Credo che questo sia il potere della scienza, così come credo che l'arte funzioni in parallelo alla scienza, e stia a guardare il mondo visibile cercando i suoi principi e non quello che il mondo visibile dice di se stesso. Il mondo visibile è un indicatore di realtà più vaste, oppure, è alla ricerca di disegni, motivi più specifici, o un ordine, l'ordine più profondo.

D.S.

Rispetto alla sua formazione artistica, ha fatto spesso dichiarazioni sulla precoce e importante esperienza formativa nello studio del cinema... Potrebbe dirmi perché ha eletto il teatro a sua espressione artistica d'eccellenza rispetto a quella cinematografica?

Peter Sellars

Secondo me l'elemento più importante per il teatro è, socialmente, la condivisione di uno spazio e la domanda imponente del XX secolo è 'come condividiamo questo pianeta?'. Possiamo condividere il pianeta con il resto del mondo? Con altre persone? La grande questione che ossessionava i Greci era di ricevere gli stranieri. Cosa condividiamo nella vita su questo pianeta? La cosa più importante non è costruire un muro fra la Palestina e Israele o fra gli Stati Uniti e il Messico, ma il contrario, chiedersi che cosa condividiamo, e la ricerca di quello che condividiamo oltre che la sua affermazione. Nel teatro tante persone si riuniscono in uno spazio che alla fine della serata non è né il "mio" spazio né il "tuo" spazio, ma uno spazio condiviso dove si ha un'esperienza condivisa, dove i confini sono dissolti. Per il cinema non è così: il film ha il proprio spazio e il pubblico, a sua volta, ha il suo; è uno spazio mentale perché lo spazio fisico non è lo stesso. Quindi per me la ragione per cui il teatro ha la priorità è proprio la condivisione. Ci sono i diritti alla terra, all'acqua; c'è la questione di come condividiamo la terra e come ne facciamo tesoro perché non è una cosa che dobbiamo dividere a parcelle e vendere, è sacra, dobbiamo riconoscere la sacralità della terra, del cibo, dell'aria, dell'acqua. Non puoi semplicemente comprare e vendere l'acqua, nell'acqua c'è qualcosa di sacro ed è di tutti: quando la Coca-Cola vorrà comprare tutta l'acqua del mondo – quello che stanno cercando davvero di fare – avremo la crisi. E quindi questo spazio condiviso fa ricordare a tutti che la terra è sacra, la luce è sacra, l'acqua è sacra nel senso che è condivisa e tutti ne hanno bisogno. Le piante, gli animali e la vita hanno una dimensione sacra e non alla maniera della religione organizzata ma nel senso del teatro, dove tutto ha una risonanza, un'aura, un insondabile, dove tocchiamo qualcosa di infinito: abbiamo una quantità d'acqua che è finibile ma abbiamo un livello di generosità infinito. Ci sono cose infinite, come amore, coraggio, generosità onestà e ci sono altre cose che sono limitate, come l'acqua o la terra: tutto sta nel capire come usare queste cose finibili, come trovare una correttezza nell'usare le cose finibili. Il teatro è un punto di incontro di questa infinitezza e di questa limitatezza sociale che è la condivisione.

Il cinema è certamente un grandissimo linguaggio, io adoro il cinema prima del cinema: penso alla pittura cinese, o al teatro cinese e indiano, al teatro d'ombre di Java, o alla pittura nelle

caverne. C'è sempre stato il cinema prima del cinema: l'impulso cinematografico è molto profondo in noi, e non viene solo dal XIX o XX secolo, così il montaggio ...

D.S.

A questo proposito, vorrei proprio parlare specificatamente della tecnica del montaggio, del valore che ne dà e l'uso che ne fa, di come lo studio del montaggio nel cinema è stato formativo per la creazione del suo metodo teatrale.

Peter Sellars

Il montaggio è cruciale; ed è anche la tecnica con cui ha lavorato Sofocle. Sofocle creava sempre degli episodi che poi venivano tagliati e in cui inseriva il coro: in lui non vedi il dispiegarsi degli eventi nel tempo reale, c'è tantissimo che non mostra, anzi esclude. Sofocle presenta un momento molto specifico nel tempo, poi taglia in un altro momento e affianca questi due momenti nel tempo contigui: ciò ha un impatto emotivo straordinario, esattamente perché Sofocle lavora al montaggio di questi pezzi. Lo stesso si potrebbe dire per Aristofane, forse ancora di più. Da questi momenti distribuiti nel tempo che normalmente non vengono attaccati assieme, ma che vengono connessi grazie a questa tecnica, si ottengono dei contrasti molto intensi e molto estremi. Si crea una crisi, ma anche qualcosa di più profondo, ossia la consapevolezza che tutto è connesso. Il montaggio ci dice semplicemente che due cose qualsiasi nel mondo sono connesse: se le connettiamo attraverso una giuntura, questa interconnettività è poesia. Questa sedia non è semplicemente una sedia e questo teatro non è semplicemente questo teatro: niente è solo se stesso, tutto è se stesso in rapporto ad altro. Quindi la questione del rapporto è la ragione per cui il montaggio è così eccitante: perché aguzza, intensifica e rende più profondo questo senso del rapporto.

Quando ero all'Università la mia tesi era su Mejerchol'd ed ero assorbito anche da Ejsenstajn e il cinema degli albori; ero molto attratto dal cinema muto, e mi sono specializzato in Griffith, ho studiato Hitchcock, Godard... Per ciò che concerne il cinema molto importante è il periodo che ho passato a Bruxelles dove tra i 20 e i 30 anni ho lavorato a molti progetti, e dove alla cineteca potevo vedere due film muti ogni sera, con le musiche dal vivo. Adoro l'idea del cinema con la musica dal vivo, al modo di Godard, dove hai due tracce – una video e una audio – che sono diverse: quindi c'è sempre tensione fra il visivo e il sonoro. È una cosa molto soddisfacente, diversamente da quanto accade a Hollywood dove il sonoro è schiavo del visivo. Non amo avere questa modalità, in cui un elemento fa da padrone e l'altro da schiavo, preferisco un rapporto tra due adulti consenzienti che possono essere d'accordo o meno, che possono convergere o anche separarsi. Questo è eccitante del montaggio: separa il sonoro dall'immagine, dando la possibilità a tutti e due di avere un loro influsso narrativo e una loro dimensione narrativa, e di andare all'unisono producendo un'esperienza complessa.

D.S.

Sto indagando il rapporto tra mitopoiesi e montaggio. A me pare che sia il mito che il montaggio pongano la stessa relazione tra particolare e universale nel senso che entrambi tendono a rappresentare il "tipico". Penso, a questo proposito, anche al concetto di immagine generalizzata e della pars pro toto nelle speculazioni di Ejsenstajn sul montaggio. Crede che si possa affermare questo rapporto?

Peter Sellars

Sì, e anche fra metafora e metonimia. Un esempio che mi capita spesso di fare è quello dell'immagine buddista del pezzo di carta e della nuvola; ossia l'idea che quando vedi una nuvola vedi anche un pezzo di carta o che quando vedi un pezzo di carta vedi anche una nuvola. Questo perché un pezzo di carta viene da un albero, e perché quell'albero sia diventato un foglio di carta c'è voluto un boscaiolo che ha tagliato l'albero, e deve esserci stata anche una fabbrica di carta, così come deve esserci stato anche il pranzo del boscaiolo. Doveva esserci tutto ciò perché questo diventasse un pezzo di carta. E perché l'albero esistesse nella foresta doveva esserci il sole, la pioggia, la nuvola... Per questo, quando guardi un pezzo di carta vedi una

nuvola. Il buddista dice che tutto contiene tutto quello di cui non è: un pezzo di carta è fatto di elementi non di carta.

Questo è molto importante quando pensi, anche letteralmente, a Platone, per cui noi siamo già stati qua, in questo mondo, i nostri corpi si decompongono e poi ritornano, come alberi, come rocce, come piante, animali, centinaia di volte. Non è solo un'immagine poetica, è una realtà fisica, noi ci siamo decomposti in molte forme e siamo tornati in altre forme: questo è un processo fisico oltre che spirituale.

La bellezza del montaggio è che si contrappone un'esistenza precedente con un'esistenza che è ora: abbiamo a che fare, ancora di nuovo, con l'interconnettività di tutto, per cui se c'è un pezzo di carta deve esserci una nuvola. Mettere due cose una accanto all'altra, ha l'effetto di scioccare attraverso il processo lungo delle loro esistenze, cattura l'attenzione proprio perché si avverte un salto nell'ordine delle cose, e non si percorre, invece, il lungo sentiero tra loro. Il pezzo di giuntura che viene inserito diventa *quel* lungo sentiero: ed è lì che ci sono i secoli, che quindi passano tutti in un inserto, in un punto solo. Quindi tagli vengono fatti attraverso il tempo, attraverso lo spazio e attraverso il processo...

D.S.

È in questi tagli che si manifesta il "tipico"?

Peter Sellars

Il montaggio porta dallo specifico alla presa di coscienza che lo specifico è un'indicazione di qualcosa di più vasto, come dicono i buddisti: realtà condizionata contro realtà incondizionata. *Edipo Re* è una realtà condizionata: c'è quella madre, quel padre, tutto nella sua vita era basato su un certo numero di condizioni; ma d'altro canto, quello specifico gruppo di condizioni porta a una realtà incondizionata. Come esseri umani noi non sappiamo nulla di noi stessi, le specifiche condizioni di quella realtà condizionata sono un indicatore della realtà incondizionata, di una verità più grande che in qualche modo guida la verità più piccola. Quindi sei dentro a un rapporto di verità relativa, di verità condizionata, di verità provvisoria e di verità più grandi, che rimangono tali attraverso un tempo più o meno lungo e attraverso periodi della storia più lunghi e vite diverse.



Peter Sellars, *Per farla finita con il giudizio di Dio* di Antonin Artaud, 2003

D.S.

Il suo teatro è realizzato in America e si rivolge principalmente a un pubblico americano, pur essendo, naturalmente, un teatro internazionale, che si alimenta profondamente di culture diverse. Pensa che la cultura americana abbia qualcosa da insegnare a quella europea? Che intenzione comunicativa c'è nel suo teatro nei confronti della cultura europea? Ad esempio nel caso specifico di Kafka Fragments?

Peter Sellars

Sofocle, Mozart, Shakespeare scrivevano per l'America! Sono tutti americani! Scrivevano specificatamente per il mio Paese: stranamente, scrivono del Paese 'più potente', scrivono di potere, di come funziona il potere e l'America è, oggi, il Paese al mondo che sta vivendo proprio l'esperienza di cui scrivono loro. Soprattutto ora, ogni sbaglio sociale, catastrofico che fa l'America, l'Europa lo ripete dopo cinque anni. Vorrei poter dire che non c'è nulla da imparare dall'America, ma il fatto è che avete delle cose terribili da imparare, se è così che trattate i rifugiati, se è così che costruite prigioni, se è così che vengono condotte le guerre contro la droga... Sono cose terribili che hanno distrutto l'Europa negli ultimi venti anni, proprio perché l'Europa imita l'America, i politici europei imitano quelli americani: ci sono personaggi catastrofici come Berlusconi e Sarkozy i quali hanno imparato tutto dall'America. Sento, come americano che viene in Europa a presentare le sue opere, che sto dando agli europei un quadro che gli sarà presto molto familiare e sto cercando di allertare le persone, come se dicessi: 'guardate che è questo che sta per arrivare'. Mi dispiace che tutto il mondo sia così influenzato dall'America in questo momento. Tutti stanno chiudendo i loro confini, stanno conducendo una guerra economica, stanno diventando egoisti e il risultato è la stagnazione economica e sociale in America e ora in Europa. E vi state tagliando fuori dal futuro, state retrocedendo a una versione fasulla del passato: questo fa male. Ora in America e in Europa si vede di nuovo apparire il fascismo: ad esempio quel che accade in Olanda è incredibile. Per me, in questo pezzo di Kurtág, c'è l'immagine del violinista zingaro: solo, per strada, non ha una casa, non avrà mai una casa. Il suono rumeno di Kurtág è il suono che l'Europa ha già cercato di distruggere ad Auschwitz e che ora Berlusconi sta cercando di annientare: questo lo percepisco già dall'America. Penso che il teatro bulgaro sia universale quando è massimamente bulgaro,

non quando cerca di imitare qualcosa d'altro: noi tutti dobbiamo parlare la nostra lingua in modo più profondo possibile, con le sue sfumature e facendo tesoro di tutto quello che ogni lingua può dare, e non semplicemente parlare un'altra lingua che nessuno parla bene. Dobbiamo tutti parlare la nostra lingua, con la sua complessità e con l'abilità di toccare quello che è più profondo, le verità intrinseche a quella cultura e poi condividerle. In Giappone le persone vedono qualcosa del mio mondo americano che riconoscono e altre cose che non riconoscono; ma credo che l'umanità abbia degli specchi dove tutti possano riflettersi: ed è molto interessante guardare allo specchio di Sofocle, a quello di Mozart o a quello di Shakespeare, e così facendo ritrovare se stessi. Quindi, per me i testi di questi grandi non sono importanti perché lo erano in uno specifico periodo storico, per specifiche persone, ma al contrario, i loro testi funzionano come specchi attraverso cui la storia e ogni generazione si ritrova, ed è questa la cosa potente.

D.S.

Non crede che l'America possa essere un riferimento per la giovinezza del suo approccio alla cultura?

Peter Sellars

L'America è stata fondata con molta consapevolezza su dei principi ateniesi, nel tentativo di capire la democrazia ateniese, e con altrettanta consapevolezza le strutture del nostro governo si sono basate sui modelli di Atene, sui testi classici. Non è a caso che in America l'ufficio postale abbia i capitelli corinzi, o la Casa Bianca un'architettura che si rifà alla classicità greca. Queste

cose non sono a caso: ci siamo costruiti nell'immagine di Atene e su quella che era la promessa della democrazia ateniese. Per me i testi greci sono fondanti del mio paese, non fondanti di un qualsiasi altro paese: per me hanno un significato personale. E credo che lo abbiano avuto anche per Jefferson e Franklin che hanno anche dibattuto a lungo su questi temi, cercando di tirarne fuori un futuro, cosa che non era stata possibile nell'Atene di Pericle, che infatti è collassata. Quindi è vero che l'America è giovane, ma in rapporto all'Atene di Pericle è anche vecchia: la democrazia americana è andata avanti più a lungo che non in qualsiasi altro posto e la si è scontata con dei terribili problemi. La democrazia è molto minacciata in questo momento dall'economia, così come accade in Europa o ovunque. Euripide e Sofocle furono molto chiari su questo punto: ammonivano di non lasciare che il denaro minacciasse la democrazia, e sapevano che era esattamente questa la ragione della crisi. Quindi, guardo questi testi e vedo il mio paese nella consapevolezza di dove siamo ora, rispetto a quello che erano i principi e i miti di fondazione.



Peter Sellars, *Per farla finita con il giudizio di Dio* di Antonin Artaud, 2003

D.S.

Anche rispetto ai miti di fondazione, crede la cultura americana sveli una particolare sensibilità per il mito?

Peter Sellars

Si perché l'America stava già creando dei miti ai suoi inizi e nel suo governarsi ha sempre usato il mito. C'è la mitologia dei Kennedy, la mitologia di Richard Nixon: tutti questi leader americani sono mitici, oltre ad essere delle vere persone, e sapevano come costruire e come usare il mito o il mitico. La cultura americana ha usato il mito sin dalle origini, perché era un paese basato su un'idea grande, non semplicemente sull'etnicità o su tutte quelle cose su cui si basano di solito i paesi: c'era un'idea nuova, che non si radicava semplicemente sulla gente che vi aveva vissuto, anzi quelle persone sono state escluse per far spazio ad altri che stavano arrivando, oltre agli schiavi. Quindi era un paese molto strano che non assomigliava a nessun

altro nella storia: è diventato un paese della mente, che bisognava immaginare, con l'idea di lavorare per un progetto più grande. E questo progetto più grande era quello che voleva l'America. L'America non era un fatto, era un luogo che rappresentava certe idee, aspirazioni, successi: la gente da tutto il mondo arrivava per cercare di costruire una nuova vita, un nuovo futuro. Credo che, nella storia, non vi sia stato alcun paese con un simile tipo di spinta, che l'America prendeva proprio dalla mitologia. Arrivavano da tutte le parti dicendo "andiamo in America, lì c'è il nostro futuro": è incredibile, generazione dopo generazione, è avvenuto così; e si è creato un futuro. È per questo che l'America ha creato il miracolo sociale ed economico a dispetto di tutti i suoi fallimenti. I suoi successi sono incredibili proprio grazie a questi ideali alti, che erano ateniesi. Abbiamo fatto questo paese, con un'immagine di sé completamente diversa; ed è per questo che mi sembra un incubo quando proprio l'America dice di no all'immigrazione, che la lingua ufficiale è l'inglese, che vuole solo bianchi e tutte queste cose "non americane": perché tutto ciò rappresenta una violazione dei principi fondanti del paese.

D.S.

Il suo teatro è politico: ciò significa che la funzione mitica del teatro, che si rivolge a un pubblico attraverso dei significati universali, è allo stesso tempo politica?

Peter Sellars

Certamente, perché il mito muove in due modi: anzitutto dà potere, dà coraggio; il teatro mette in presenza di grandissime azioni eroiche di un'altra epoca e quindi fa pensare che se nel passato erano in grado di fare grandi cose, allo stesso modo ci si può riuscire oggi. Il teatro è qualcosa che ispira ma è anche respingente, quindi il mito dà forza ma può essere anche un monito e mettere limiti all'ambizione umana, quando è politico o è economico, nei riguardi dell'onore, del controllo, del possesso, dell'*hybris*. Invece la mitologia è molto fortificante quando tratta di idee alte, creative, che attraverso il tempo e lo spazio invitano ad avere un'idea più ampia dell'umanità, dell'umana possibilità. Quindi la mitologia lavora in questi due sensi: è una finestra sull'infinito e un monito dei limiti umani. Ed è qui tutto il suo potere: è illimitata, infinita, apre la mente su visioni più ampie, ma allo stesso tempo ti dice "stai attento, chi ignora il limite viene annientato".

D.S.

*Crede che l'uso della tecnologia, che si alimenta proprio dell'*hybris*, possa contribuire alla costruzione della mitologia?*

Peter Sellars

Certo, la tecnologia è una pietra, è una matita, è anche un razzo che va su Marte: tutto è tecnologia. La tecnologia di per sé è neutra: puoi prendere una matita e puoi usarla per disegnare tua figlia o una bomba atomica, e tra le mani avrai sempre comunque una matita. Per me la mitologia esisterà sempre qualsiasi forma avremo per comunicarla o per farla circolare.

D.S.

È il modo in cui ne facciamo uso che può essere umano o disumano ...

Peter Sellars

Sì, la tecnologia da sola non ha un'anima, tutto dipende dall'uso che ne fai: è quello che dà alla tecnologia il potere. Abbiamo tutti visto film meravigliosi e pessimi e stranamente la mitologia è presente in entrambi i casi. *King Kong* è un pessimo film, ma ha dato alle persone un mito che è rimasto potente, pericoloso, razzista e orribile. Quello che rimane è che gli uomini bianchi hanno paura dell'uomo nero; è l'immagine di un uomo nero che fa violenza su una donna bianca; ed è terribile che la paura dell'uomo nero sia derivata anche da un film, da una

“scimmia” creata negli anni Trenta. Chiediamoci perché questo pezzo di spazzatura, questo kitsch, dovrebbe avere una vita così lunga. È interessante osservare come lavorano certe cose nel nostro conscio: perché, ad esempio, *Harry Potter*, in questi anni, sta toccando così tante persone? Perché parla all’immaginazione? Cosa ci trova la gente? Cosa c’è in *Harry Potter* che risuona con la realtà? È una domanda strana e affascinante: penso che la risposta stia nel desiderio nostalgico per l’autoritarismo del sistema privato collegiale, del sistema inglese all’antica, dove c’è un ordine ma, allo stesso tempo, c’è la libertà di muovere una bacchetta magica e fare accadere una magia o far sparire tutto. È uno stranissimo desiderio di questa generazione per un regime ultraconservatore dove ci sono sempre le risposte a tutto, dove tutto è rigido e ordinato e non ci sono vere domande, ma, allo stesso tempo, si può cambiare tutto quello che non piace per magia. Allora mi domando che cosa nutre il mito di *Harry Potter*? Questa per me è una questione interessante. Come lo è il bisogno degli uomini di essere bambini per sempre: gli attori di *Harry Potter* hanno quaranta anni ma si comportano come se ne avessero quattordici. Cos’è questo desiderio di voler rimanere a scuola per sempre? Sono curiosi questi fenomeni, che mostrano una cultura con delle stranissime proiezioni nelle fantasie delle persone.

Ma, per tornare alla suggestione del possibile rapporto tra tecnologia e mitologia, voglio dire che la questione della tecnologia è più profonda. La tecnologia è la nuova mitologia, in un modo molto profondo. Penso ad esempio alla rivoluzione del Chiapas, dove il comandante Marcos ha fatto una guerra che è mitologica e reale, proprio perché quella lotta è stata condotta anche attraverso l’uso di internet. Ciò significa che noi non siamo certo nelle giungle del Chiapas ma, allo stesso tempo, grazie a internet, siamo là in solidarietà. E, quando i militari messicani attaccano i Campesini in Chiapas, in tutto il mondo quell’attacco diventa parte delle nostre vite. L’idea di un popolo che lotta in un luogo molto remoto in Messico, diventa in tutto il mondo qualcosa che entra nelle coscienze, nella testa di tutti; e la rivoluzione in Chiapas diventa così un’immagine molto potente per tutto il mondo. Nel frattempo, il fatto che le persone possano entrare nel web e denunciare l’attacco dell’esercito messicano, fa sì che nel mondo intero ci sia riprovazione. Per il governo messicano si pongono una serie di scelte e di pressioni tali da non potere far nulla che vada contro l’opinione pubblica mondiale che sostiene gli agricoltori e il popolo del Chiapas. Questo è molto interessante perché si assiste assieme a una realtà e a una mitologia: così, in questo momento storico, quel luogo è sia molto remoto che molto presente, e la sua presenza implica molte cose immaginate in molte parti del mondo.

D.S.

In questo contesto si crea uno strano intreccio tra storia e mitologia...

Peter Sellars

Tra storia e mitologia c’è un gioco: la storia è quanto hai sentito dire da qualcuno, perciò è già mitologia. Provo a spiegare: pensiamo alla visione di un evento. Tu non c’eri, ma anche se ci fossi stato, avresti avuto una visione parziale: hai visto solo quanto potevi vedere, proprio perché l’evento è sempre più grande di quel che si può vedere. Quindi, tutte le volte che descriviamo qualcosa facciamo mitologia, perché noi non abbiamo una visione completa, ma abbiamo bisogno di dipendere da quanto ci viene detto da altri. Già l’atto di ascoltare, dunque, entra in questa sfera mitica.

D.S.

Per tornare al montaggio, anche in relazione a quanto appena detto: crede che abbia una funzione particolare nella costruzione narrativa e che agisca nel rapporto tra verità e finzione?

Peter Sellars

Quello che succede con il montaggio è che interrompe il flusso normale della narrativa e lima i margini della verità. Il flusso narrativo normale può procedere con quello che accade, ma il montaggio mette in questione ogni sviluppo, e lo mette sotto la lente per esaminarlo: crea così

una situazione in cui guardi le cose da tante sfaccettature anziché da una sola. Le sfaccettature sono punti di vista: per questo il montaggio è un meccanismo tanto potente. Ti accorgi che la storia, la realtà, è composita e la vedi fatta da tante sfaccettature, come l'occhio di una mosca: più sfaccettature vedi, più composita diventa la tua visione del reale, e più sfaccettature ci sono, più multidimensionale è la cosa che vedi. La narrativa non è mai una singola narrativa, ossia non vi è un singolo montaggio: ma sempre sono narrative "multiple", ovvero immagini multiple. Tutto è multiplo e dunque vi è spazio per molte narrazioni e meta-narrazioni. C'è una narrazione più grande, oltre quello che raccontiamo e ci sono tante narrazioni più piccole che non sono state incluse nella storia che viene raccontata. E quindi si è sempre consci di tutte queste narrazioni che potrebbero in un momento qualsiasi intersecarsi.

D.S.

Probabilmente la scelta dell'interruzione è sempre un atto politico...

Peter Sellars

Sì, infatti, perché a volte la narrazione principale è interrotta, e questo è un buon segno. Per questa ragione è così importante fare dei frammenti: perché tutti sanno che la narrazione principale, quella maestra, è una "bugia". Il grande film hollywoodiano, con l'orchestra e il crescendo di musica, è una bugia totale! Tutte le volte che può essere rotto è un buon segno! L'unica cosa in cui possiamo avere fiducia sono i piccoli momenti di verità che possiamo verificare e questi frammenti sono la materia con cui lavoriamo. Possiamo ricomporre i frammenti in tanti modi: le nostre vite e le nostre società sono state frantumate, ma da queste rotture noi raccogliamo dei piccoli pezzi e iniziamo a ricomporli...

Kurtág, ad esempio, scrive *Kafka Fragmente* con l'esperienza di essere stato un rifugiato: ma cosa vuol dire? Che quando scappi sotto la barriera che segna il confine, hai dovuto abbandonare la tua vita precedente. E tutto quello che rimane di quella vita sono i frammenti, e da quei frammenti devi costruire una nuova esistenza, dovunque tu sia arrivato. L'idea di verità frammentaria e di vita frammentaria, di sistemi rotti ed esperienze di vita rotte, è emozionalmente molto destrutturante e allo stesso tempo stranamente liberatoria. Come nell'esperienza degli immigrati, che ricostruiscono le loro vite e poi creano nuove narrative da questi pezzi rotti. Penso che questa sia una forma speciale di narrazione, che ho apprezzato a partire da Beckett in poi: ed è la constatazione che il frammento è probabilmente in grado di rappresentare la verità, perché non pretende di essere totale, perché dice sin dall'inizio che è una comprensione parziale, e non pretende di essere l'intero. La forma del frammento, dunque, è molto soddisfacente artisticamente.

Da qui nasce l'ossessione, lungo i secoli, per le rovine greche: perché un frammento è sia "non finito" che destinato a finire ulteriormente, poiché non ce ne saranno più. Questa combinazione di qualcosa che è permanentemente incompleto è molto potente e la mitologia lo è nello stesso modo, è sempre "rotta". Ci sono tante versioni del mito di Medea: tutti sono in disaccordo, ci si chiede se quanto successo è vero o quale mito sia veramente in atto. Tutti hanno una versione diversa, tutto è frammento: ma dal frammento ricreiamo sempre qualcosa. Stiamo tutti costruendo un mondo a partire da cose rotte – le nostre vite, le nostre emozioni, le nostre speranze incluse – eppure dobbiamo continuare: raccogliamo pezzetti e andiamo avanti...



Dawn Upshaw e Geoff Nuttal in *Kafka Fragments*

D.S.

Quello che possiamo fare è cercare di creare delle composizioni di volta in volta diverse...

Peter Sellars

Sì, proprio così. È questo l'atto forte di perseveranza umana e determinazione. In *Kafka Fragments* le immagini che fanno da sfondo, proiettate di continuo, sono di persone coinvolte in progetti di recupero, in comunità per alcolisti e tossicodipendenti: persone che avevano la vita a pezzi ma che hanno iniziato a raccogliere i pezzi per ricostruirsi la vita.

D.S.

Questo sembrerebbe anche tipico dei nostri tempi...

Peter Sellars

In realtà è di tutti i tempi; anche nella Grecia antica, dove tutti arrivavano da posti strani, lontani, o da qualche mito parziale. A Epidauro il mio compagno di viaggio è stato Pausania che, viaggiando di posto in posto, incontrava popoli differenti, con racconti di storie diversi. Non è mai una questione di fatti, ma di diverse storie: osservi un rito in un popolo e lo osservi come cambia in un altro, così ritrovi lo stesso mito associato a un altro rito, con un altro significato. Secondo me è sempre stato così, una questione di pezzi rotti: anche ai tempi di Pausania era già tutto rotto, e lui aveva il compito di ricostruire, con tutte le contraddizioni, con tutte le informazioni mancanti e con tutti i frammenti che non si assemblavano, con l'obbligo di fare una scelta tra opzioni differenti. Adoro tutto questo! Lo stesso mito può essere trattato in un modo da Sofocle e in modo completamente diverso da Euripide. Ora, a Chicago, in febbraio, metterò in scena l'*Eracle* di Händel basandomi su *Le Trachinie* di Sofocle. Ma quando dici "Eracle" ti chiedi: quale Eracle? È una domanda significativa. Tra l'altro, avendo già messo in scena *I figli di Eracle* di Euripide, ho riscontrato una serie di problemi particolari. La morte di Eracle, ad esempio, è completamente diversa: stesso personaggio, diversa morte, diversa storia, diversa traiettoria...Ce ne sono tanti di Eracle! Da dove cominciare? Per me la questione è sempre stata questa.

English abstract

We met Peter Sellars last November in Rome during the Romaeuropa Festival 2010. He was there for the Italian premiere of *Kafka Fragments*, the staging of the opera by György Kurtág. The American director talked about several topics: the idea of mythology in the present day; the concept of 'resonance'; how cinema has influenced his approach to theater; montage in the art of theater and the importance of classical culture in the founding myths of American.

ROBERTO GIAMBRONE

Gardenia Sul teatro della fine

Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire.
Samuel Beckett

Lo spettacolo *Gardenia* (2010) di Alain Platel e Frank Van Laecke, interpretato da sette anziani travestiti e transessuali insieme a una 'vera donna' e a un giovane caucasico che ha dovuto rinunciare alla propria carriera teatrale per le forti discriminazioni subite in Russia, ci fa riflettere su una singolare caratteristica di alcune espressioni artistiche, soprattutto performance, della nostra epoca.



Gardenia - Fotografia di Luk Monsaert

Presentato in Italia nell'edizione 2010 di Torinodanza, dopo il debutto al Festival di Avignone, *Gardenia* nasce da un'idea dell'attrice Vanessa Van Dume, che ha riunito alcuni amici – chi più chi meno con precedenti esperienze nell'intrattenimento *en travesti* – ispirandosi, a sua volta, al film spagnolo *Yo soy asi* (2000) di Sonia Herman Dolz, sulla chiusura di un cabaret per travestiti di Barcellona. Ne è venuto fuori lo spaccato di una vita ai margini, interpretato dai corpi sfatti ma allenati di queste commoventi *drag queen*, che per l'ultima volta regalano al pubblico uno show di lustrini e paillettes, lottando contro la malinconia di un'esistenza che si intuisce difficile e umiliante. "Questa storia – spiegano gli autori dello spettacolo – rappresenta una testimonianza autentica e onesta. Alimentata da ciò che il cast trasmette ogni giorno. Queste persone generose, ma così piene di ferite. Ferite sulla loro pelle e ferite che sono impercettibili a prima vista, ma pur sempre con la volontà di sopravvivere ai pregiudizi di cui sono stati o sono ancora vittime".



Gardenia - Fotografia di Luk Monsaert

"Da domani il Cabaret Gardenia non esiste più", esordisce Vanessa, chiedendo al pubblico un minuto di silenzio per i colleghi che nel frattempo se ne sono andati. L'atmosfera malinconica e seria del primo quadro, che vede gli attori in giacca e cravatta immobili sulla scena, come gli smarriti personaggi di alcuni film di Fassbinder, si stempera nel giocoso e musicale rituale del travestimento, al ritmo della pop song *Forever Young*, che produce un ironico straniamento. Per l'ultima volta, questi artisti del mondo sommerso, sfidando ogni perbenismo, si lanciano in un vorticoso e scanzonato cabaret transgender, dove si divertono a impersonare celebrità del palcoscenico, da Carmen Miranda a Liza Minnelli. Ma il gioco si confonde con il dolore e con il pianto quando nel carosello di travestimenti affiorano, qua e là, le schegge di una vita disperata e incompiuta. La passerella finale, sulle note di *Over the Rainbow*, sigla il commiato dalla scena e dalla vita. *Gardenia* è il canto del cigno, commosso e orgogliosamente disperato, di un gruppo di artisti che ha azzerato la distanza tra la vita e la finzione, riuscendo a reinventare il teatro nel momento stesso in cui ne celebra il suo tramonto. Un teatro postumo, nel quale i corpi sgraziati e oscenamente 'reali' degli interpreti rivelano, con discrezione, la loro triste verità e la fine del gioco.

Lungo tutto il Novecento, ma soprattutto negli ultimi decenni del secolo (con evidenti strascichi odierni, di cui *Gardenia* è un luminoso esempio), alcuni coreografi, registi di teatro e di cinema hanno firmato spettacoli che si presentano con le caratteristiche di 'ultimo show'. Beninteso, quasi sempre si tratta di autori che hanno poi continuato a lavorare, magari proponendo un *sequel* proprio di quegli stessi 'ultimi spettacoli' con i quali sembravano aver detto la parola 'fine'. Un caso esemplare è quello del regista cinematografico Peter Bogdanovich, che nel 1990 ha diretto *Texasville*, nuovo capitolo del malinconico *The Last Picture Show* (*L'ultimo spettacolo*, 1971), capolavoro in bianco e nero sulla fine di un'epoca e di un certo cinema. Ma non si tratta neanche di quello 'stile tardo' di cui argomenta Edward W. Said – riprendendo le intuizioni di Adorno sulle opere senili di Beethoven – nella sua 'tarda' e incompiuta opera *On Late Style*, anche se con esso condivide non poche caratteristiche.

Se non è dunque l'esplicita volontà di mettere punto a un discorso, né il capolinea di una carriera artistica o la manifestazione del desiderio di farla finita con l'espressione in un'epoca in cui sembra che tutto sia già stato detto, scritto e mostrato, cos'è che spinge alcuni autori a pronunciarsi 'come se' non ci fosse nient'altro da aggiungere? Come interpretare tutti quegli spettacoli che da alcuni decenni a questa parte ci lasciano la penosa sensazione di 'opera ultima', di irreversibile declino, di definitivo bilancio, di testamento artistico e spirituale?

La questione della difficoltà di esprimersi, prima e soprattutto dopo Auschwitz, è nota. Non dimentichiamo che il Novecento è stato inaugurato, letterariamente, dalla celebre *Lettera a lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal (1902), dove lo scrittore, manifestando la propria decisione di rinunciare alla scrittura, denunciava il "naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio", come spiega Claudio Magris nell'introduzione all'edizione italiana (Magris 2002, pp. 6-7). Nel vortice di una crisi dell'identità e dei linguaggi, così ben delineata in letteratura nelle opere di scrittori come Musil, Kafka, Rilke, Pirandello, Broch, Mann, le arti figurative, il teatro e la musica preparavano la dissoluzione della forma, ma vivendo anche momenti di esaltazione per la deriva dell'io. Soprattutto dal secondo dopoguerra in poi, l'arte non ha fatto altro che elaborare il lutto, piangendo i mali della modernità e denunciando la propria impotenza dinanzi alla catastrofe. Molte opere hanno cominciato ad assumere le caratteristiche di 'opera ultima', di proclama all'umanità, seppure con la consapevolezza che esso sia destinato a naufragare nel nulla, come quello che i decrepiti coniugi de *Le sedie* di Ionesco vorrebbero comunicare al mondo intero dopo una vita di solitudine e di umiliazioni, salvo affidarsi a un oratore muto e decidere di suicidarsi. La difficoltà di parola, ci insegna Beckett, è il male senza rimedio che affligge il Novecento, tanto che il teatro si è dato molto da fare per compensarla con una gestualità eloquente. Ma si è trattato, quasi sempre, di una gestualità disperata, se non addirittura isterica. Un voler dire l'indicibile fino allo spasimo e alla follia (Artaud ed epigoni), oppure un profluvio di ironia, a compensare il senso della sconfitta, della perdita, della minaccia incombente, della morte (Brecht ed epigoni).

Le vivaci passerelle brechtiane del *Tanztheater*, che sono diventate un marchio distintivo degli spettacoli di Pina Bausch, molto care anche agli interpreti di Platel, hanno sempre un tono sentenzioso, ostentano il disaggio, il cedimento, la rovina, sono il compiaciuto esibizionismo della fine, condito con strani musiche *old style*. In tal senso, questi spettacoli possono accostarsi al sentimento della tardività di cui parla Said, al "crescente senso di separazione, esilio e anacronismo che lo stile tardo esprime e, cosa ancora più importante, utilizza per giustificarsi formalmente" (Said [2006] 2009, p. 30).

Esiste infatti, in teatro, uno stile della fine, formalmente determinato da un trovarobato un po' demodé, da musiche e balli di repertorio, da un certo illanguidimento del portamento e dell'espressione degli attori, cui fanno da controcanto struggenti catatonie o impressionanti esplosioni isteriche. E, come si diceva, l'insieme spesso volge al proclama, all'appello più o meno solenne o disperato, che ha il tono della confessione o del monito. "Signore e signori, lo spettacolo è finito", sembrano ripeterci continuamente gli inquieti interpreti di Platel, gli attori di Christoph Marthaler o gli outsider di Pippo Delbono, mentre in scena si affastella di tutto: attrezzeria, gesti, parole, musiche e silenzi, in un crescendo che moltiplica i falsi finali, come a voler rimandare la fine annunciata, in un circolo vizioso che ricorda il *Finale di partita* di Beckett, sommo maestro della fine senza fine.

Tuttavia, come sappiamo, "*the show must go on*", sicché, da un po' di tempo a questa parte, non vediamo altro che l'estenuata replica della fine. La fine di un certo mondo, di una certa civiltà, di un certo teatro. E a questa fine ci siamo abituati, tanto che ne riconosciamo lo stile, la maniera, che può, paradossalmente, diventare anche rassicurante, divertente, in ogni caso catartica.

La coreografia d'autore e molto teatro contemporaneo, come abbiamo visto, sono impegnati nell'elaborazione di questa interminabile crisi, ma è interessante notare come anche i fenomeni

più popolari, quelli che un tempo si sarebbero definiti della 'cultura bassa', riflettano questa tendenza, magari riducendo la metafora del disastro alle sue manifestazioni più concrete; basti pensare alla fortunata stagione dei *disaster movies*, il cosiddetto 'cinema catastrofico'. La percezione e la paura dell'apocalisse hanno prodotto innumerevoli immagini e una certa retorica narrativa. Michele Cometa, nel saggio *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, propone un'interessante ricognizione sulle apocalissi di fine millennio, che hanno condizionato l'immaginario colto e popolare, tra letteratura, cinema e altri media, mentre Andrea Tagliapietra, nella prefazione al suo *Icone della fine*, citando *La fine di tutte le cose* (1794) di Kant, ci ricorda che 'il pensiero della fine, come tutti gli abissi, è sublime, ossia ci spaventa ma anche ci affascina' (Tagliapietra 2010, p. 10).

Incantati dalle immagini della fine, faticiamo a riflettere su una possibile via di fuga che, per restare in ambito teatrale, significherebbe uscire dal circolo vizioso della sterile autoreferenzialità. Jan Fabre, nel suo recente spettacolo di teatro-danza *Orgy of Tolerance* – un'aspra critica allo sfrenato consumismo e alla dilagante indifferenza – ha denunciato questa impotenza, ma lo ha fatto ancora una volta urlando il proprio disappunto, realizzando, in altre parole, l'ennesimo spettacolo della fine. Esasperando il modello brechtiano del teatro politico, Fabre ha realizzato una feroce invettiva indirizzata al pubblico sonnacchioso, esibendo una gestualità esplosiva e violenta. Nel finale liberatorio gli interpreti si rivolgono alla platea urlando le loro ingiurie, e ce n'è per tutti, dai capi di governo agli stessi attori.

Nel teatro contemporaneo la crisi diventa tema e stile della rappresentazione, innescando un circolo vizioso dal quale non riusciamo a venir fuori. Il tempo della palingenesi sembra ancora lontano. Stentiamo a focalizzare il principio di rinnovamento e di salvezza insito nell'Apocalisse, alla quale forse guardiamo da un'unica prospettiva. Magari ci aiuterebbe uno sguardo eccentrico sulle cose. Se per noi 'la fine del mondo' ha una valenza negativa e paralizzante, per i cittadini di Ushuaia, capitale della Terra del Fuoco, nella Patagonia argentina, è solo un'indicazione geografica, che ricorda la loro estrema distanza dal centro. Da quelle parti, *El diario del Fin del Mundo* non è l'ennesima opera sulla catastrofe incipiente – stile *The Road* di McCarthy – ma il titolo del quotidiano locale, e senza neanche tanta ironia.



Cartello all'ingresso della città di Ushuaia

English abstract

The performance *Gardenia* (by Alain Platel and Frank Van Laecke) offers a starting-point to think about the 'theatre of the end'. In the last decades, as a result of the crisis of the twentieth century's languages, many theatre and dance performances have assumed the characteristics of the 'last show'. This essay is about the reasons for which some authors express themselves 'as though' there was nothing more to say: through their performances, playwrights and choreographers communicate to us the painful sensation of the end of a kind of world, a kind of civilization and a kind of theatre.

In the contemporary theatre, the crisis has become topic and style of the performance, smoothing the way for a vicious circle from which we are not able to go out.

Riferimenti bibliografici

Hans Urs von Balthasar, *Apocalisse*, Medusa, Milano 2004 [*Die Apokalypse*, Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 1980]

Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, : duepunti edizioni, Palermo 2005

Claudio Magris, *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 2002 [*Der Brief des Lord Chandos*, in "Der Tag", Berlin, ottobre 1902]

Edward W. Said, *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009 [*On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York 2006]

Andrea Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Il Mulino, Bologna 2010
Enzo Ungari, *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana Editrice, Roma 1975

FREDDY DECREUS

Elfriede Jelinek's *Bambiland* (2003), Yana Zarifi's *Persians* (2006) and Zack Snyder's *300* (2007), three different ways to invent ourselves

1. Locating the question

Aischylos' *Persians* (472 BC) was one of the first accounts of the way the 'West' started to face the 'East'. This tragedy has been important for a great variety of artistic, political and ideological reasons and its reception during a period of 2500 years focused upon the defence of Western freedom and the heroic efforts it sometimes takes to face an unbeatable enemy. It was one of the first documents that emphasized the idea of fighting for freedom against all odds and so it opened debates on power, freedom and politics in the ancient Greek (especially Athenian and Spartan) world (Loraux 1986). Right after the Persian wars, its content was understood in terms of an elaborate network that served to characterize 'the barbarian' (see the many *Amazonomachies*, *Centauromachies* and *Gigantomachies*) and for this purpose old mythology was relieved by newer versions, pointing into new ideological directions. In her fascinating book *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy* (1991), Edith Hall showed how the increased interest in the barbarian had to be seen as a very conscious manoeuvre of tragic poets to foster a new nationalistic ideology. The poets, she said, "created a whole new 'discourse of barbarism', as a component of this ideology, a complex system of signifiers denoting the ethnically, psychologically, and politically 'other' [...] Many of these were to be of lasting influence on Western views of foreign cultures, especially the portrait of Asiatic peoples as effeminate, despotic, and cruel" (Hall 1991, 2).

Analyses of this kind were an interesting test-case to introduce a Western public into discussions about a great ideological divide and a 'clash of civilizations' (Huntington 1996). They continuously appealed for oppositions between a generalized 'us' and 'them' (Hornblower 2001), between the enlightened Western citizen and the racial and geographical other, or in psycho-analytical terms between all kinds of ego's and repressed 'strangers in ourselves' (Kristeva 1988). They helped to articulate identities in both the French Revolution and the Greek War of Independence and both Iranians and Greeks conceived their actual political positions through it (Bridges, Hall, Rhodes 2007). Moreover, since the Persian attack can be seen as one of the first major expeditions organised by the East against the West and since conversely the West, with Christianity ahead and Georges Bush in its wake, did not yield in planning dozens others, the Persian Wars never stopped to play a part on the agenda of international politics and religion. Even during the Cold War that opposed the United States to the Soviet Union, the opposition East vs. West served propaganda ends, as was illustrated by *The 300 Spartans*, directed by Rudolph Maté in 1962 (Levene 2007).

From a philosophical point of view, it lasted till 1978 and the publication of Edward Said's *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* before the Western intellectual world stopped indulging in fancies about the Eastern Other. As Said mentioned in his *Introduction*: "The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences". But ever since the terrible civil war of 1975-76 in Beirut, this Oriental vision "was disappearing; in a sense it had happened, its time was over", and much worse "it seemed irrelevant that Orientals themselves had something at stake in the process, that even in the time of Chateaubriand and Nerval Orientals had lived there, and that now it was they who were suffering" (Said 1995, 1). From then on, Orientalism became a "Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient", a construction and a discourse, like Foucault described them in *L'Archéologie du savoir* (1969) and in *Surveiller et punir* (1975), an authoritative position by which European culture was able "to manage – and even to produce – the Orient politically,

sociologically, militarily, ideologically, scientifically and imaginatively during the post-Enlightenment period" (Said 1995, 3).

Probably to the surprise of most classicists Said also focused on the ideological impact of two Greek tragedies: "two of the most profoundly influential qualities associated with the East" appear in Aeschylus' *The Persians*, the earliest Athenian play extant, and in *The Bacchae* of Euripides, the very last one extant. Aeschylus portrays the sense of disaster overcoming the Persians when they learn that their armies, led by King Xerxes, have been destroyed by the Greeks. The chorus sings the following ode, developing Hecataeus' radical idea of dividing the world in two major continents, Europe and Asia (cf. his *Periegesis*):

*Now all Asia's land
Moans in emptiness.
Xerxes led forth, oh oh!
Xerxes destroyed, woe woe!
Xerxes' plans have all miscarried
In ships of the sea.
Why did Darius then
Bring no harm to his men,
When he led them into battle,
That beloved leader of men from Susa? (vs. 548-558)*

What matters here, he said, is that "Asia speaks through and by virtue of the European imagination, which is depicted as victorious over Asia, that hostile 'other' world beyond the seas. To Asia are given the feelings of emptiness, loss, and disaster that seem thereafter to reward Oriental challenges to the West; and also, the lament that in some glorious past Asia fared better, was itself victorious over Europe" (Said 1995, 55-56). In his opinion, these very lines conceived by Aeschylus in the wake of the Persian Wars, or, to be more precisely, written down during a century that Athens could not escape Persian threats, were very fundamental ones, if only for ideological reasons. Indeed, "the two aspects of the Orient that set it off from the West in this pair of plays will remain essential motifs of European imaginative geography. A line is drawn between two continents. Europe is powerful and articulate; Asia is defeated and distant [...] Secondly, there is a motif of the Orient as insinuating danger. Rationality is undermined by Eastern excesses, those mysteriously attractive opposites to what seem to be normal values". In the eyes of Said, the *Persians* of Aeschylus is one of the oldest Western statements of an ontological and epistemological divide and hence of a "Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (Said 1995, 57).

It was only at the end of the twentieth century that postcolonialism, as an internationally recognized scientific methodology, opened Western eyes and indicated that the intrinsically rich and high civilisation that was ancient Persia had been taken hostage by a largely hostile press which was embedded in the European tradition, but which ultimately originated in antiquity (Burn 1988; Brosius 2006; Bridges, Hall & Rhodes 2007). Differences in the gaze that shaped both parties can reside in very small details, as the ones used for instance by Steven Pressfield in his novel *Gates of Fire* (1998), a bestseller in both the USA and the UK, a book that apparently caught the attention of the great public, as it was retelling the story of the battle of Thermopylae. In her analysis of the success of this novel, Emma Bridges mentions, as a small *fait d'hiver*, the following reaction of a former captain of the US Marine Corps who has seen service in Iraq and Afghanistan and who wrote an article in the "Washington Post" (July 15, 2005). Captain Nathaniel Fick specified: "If there's a better description of combat leadership, I've not seen it. I recognized Pressfield's characters in the men I was serving with; weapons and tactics evolve, but the people stay the same". So too, Bridges suspected, "does the horror, discomfort, and camaraderie of face-to-face combat. Fick insisted that every member of his own platoon read the novel". Certainly this novel recognized universal problems and reactions in the face of ultimate situations, but there was more. In *Gates of Fire*, a minor and invented character

survived the battle and was taken to the Persian court for questioning by Xerxes' advisers, a rather traditional thematic excursion, but important because it allowed a narrative voice to report from both sides of the conflict. Giving the opportunity, even only occasionally, to the Persians to formulate their version of the story, reminded us, Bridges says in her last note, of "what countless postcolonial novelists have been doing for other peoples under later empires" (Bridges 2007, 419, n. 26) and she explicitly mentioned one of the first and still important readers on that topic, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, by Ashcroft, Griffiths and Tiffin (1989). Since the war against Persians so often has been seen as one of the first (Western) Crusades (see Karen Armstrong, *Holy War: The Crusades and their Impact on Today's World*, 1988), one easily understands why it was so important that, in a radically changed intellectual climate that has been promoted by media all over the world, the story of the Crusades also was told and recorded from 'the other side', as Amin Maalouf did in his pioneering *The Crusades through Arab Eyes* (1984), collecting testimonies from contemporary Arab historians and chroniclers.

2. Three important recent interpretations: Elfriede Jelinek's *Bambiland* (2003), Yana Zarifi's *Persians* (2006) and Zack Snyder's *300* (2007)

2.1. Elfriede Jelinek, *Bambiland* (2003)

The first example of contemporary reception to be discussed here is a play written by the Austrian novelist, dramatist and essayist Elfriede Jelinek, one of the most radical authors Europe knows today, Austria's cultural "pain in the ass", "best-hated author" and "the world's greatest agitator", but nevertheless recipient of the 2004 Nobel Prize (as the jury said "for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power"). Officially, *Bambiland* is called a play (published together with *Babel* in 2005 as "zwei Theatertexte"), but its seventy pages (German version, 2004, 15-84) long outburst of criticism and aggression is as unplayable as most of her other work. Writing in the line of her Austrian predecessors Robert Musil, Thomas Bernhard and Ingeborg Bachmann (although violently refusing any characteristic that could label and identify her as 'Austrian'), her style is polemic, critical, often ironic, sometimes feminist.



Bambiland, Wiener Burgtheater. Picture by Gabriele Engelhardt (2003), Künstlerische Mitarbeit. Christoph Schlingensief

The two plays, *Bambiland* and *Babel*, were written in the wake of the invasion and occupation of Iraq and dealt with the way media coverage handled this provocation. Both plays were born out of indignation raised by the photographs taken in the Guantanamo Bay and Abu Ghraib prisons and severely criticized blind patriotism that too easily relies upon over-simplified messages. In *Bambiland*, entertainment industry created a new kind of Disneyland and worldwide amusement park, using media and internet's availability all over the world, called 'Wartainment'. Everybody is welcome to play and participate, and whether you like it or not,

you are involved, since you never escape the type of media coverage that occurred during the last war. An extended monologue with shifting voices and a multi-layered language, staging Dick Cheney and the Halliburton "high-priced corporate conglomerate" always "at your service", Jesus, Christian crusaders, policy advisers, high-tech weapons experts, ..., they all constitute an incalculable plethora of economic and political interests that tries to expunge all doubts and dissent from a Western conscience. Apparently, a wide-ranging first person 'I', sometimes swelling into a more collective 'we', changing and skipping within a phrase or even a single word, is deeply worried about the worldwide privatization of media and weapons production that gives way to 'infotainment', an attitude that reduces every bit of historical seriousness and turns a public into passive consumers.



Bambiland. Picture by Christian Brachwitz

Aischylos' tragedy already staged an 'embedded reporter' and Jelinek continues this double voyeuristic perspective, the camera perspective of those on the frontline and of those who observe the observers, that means 'we'. On the one hand, Western observers congratulate themselves for the balanced nature of their coverage, because, after all, they are Westerners, always occupied with the 'truth' and having an open eye for the situation of the losers. On the other, Western TV allows all of us to sit in comfort and to enjoy the process of the coverage itself, long live CNN that stages all of this for us. This attitude radically asks the question of our own involvement, or as Katrin Sieg puts in her analysis of the way modern politics is choreographing the global: "The continuities she [sc. Jelinek] charts between ancient Greek tragedy and contemporary 'wartainment' underscore not merely the implication of European democracy in imperialist projects but identify the ambivalence of empathizing with and eradicating the Other as constitutive of democratic art" (Sieg 2008, 144). "This crusade, this war on terrorism is going to take a while", one of the many catchy phrases that president Bush in 2001 thought of, and later on completely dropped from his vocabulary, belongs to a more generalized attitude that can be labelled 'European universalism'. Katrin Sieg connects this overall pattern to what she is calling "the synchronization of natural, divine, and political order underpinning the historic victory of Greek democracy in *The Persians* and [that] might be regarded as the first manifestation of such a 'European universalism' (to quote Wallerstein, 2006)", one that "framed historic projects of imperial domination as the generous impulse to bring Christianity to the heathens, Western civilization to the colonies, modernity to the third world, and democracy and human rights to rogue states, that is, as the disinterested sharing of universal values" (Sieg 2008, 150).



Bambiland. Picture by Karin Rocholl

Warlords led by a 'Jesus W. Bush' team, drunk with victory, do not doubt their divine position, since their God 'is in the right'. This "God is a born-again Christian, and he can be born and reborn again and again... And what's even better is that he can also employ the logic of the most unbelievable non-believers and the morality of the most unbelievable non-believers". Sometimes this hilariously twaddling voice really doubts that he is God, but then again, there is his father who persuades him of his divine mission: "Sometimes I have my doubts, but my father just handed me a note stating that I, too, am God. He's not the only one. In any case, no sooner had I been informed of the fact that I am God, of course I immediately set out to serve some purpose, in the sense of Darwinian biology, which is to say to assert my fitness in the struggle against others. Who could be more fit than someone who is at once God and man? People should all become like me, but they cannot". Major tools to acquire this divine status are a large series of heavy weapons and missiles, the BGU-28 bombs ("5000-plus pound bunker buster, 4600 pound launch weight with 630 pounds of high explosives..."), cluster bombs, graphite bombs, ..., items that are to be bought in large quantities, because "one is hardly enough. Take several, take several of them off our hands! If you've already got fighter aircraft, it's best that you take a couple thousand of 'em off our hands, then we can really give you a discount. Promise".

In a hallucinatory finale, war industry, religion and patriarchal power come together, only to illustrate that the supposed liberation of Iraq is no more than a large scale farce and a brutal rape. Images of exploding missiles "penetrating hardened Iraqi command centers located deep underground" have a definite sexual flavour. The narrative voice, godlike and bellicose,

developer of the very sophisticated BGU-28 missile ("length: 18 feet; diameter: 1.2 feet"), the one that is guided by laser pointers and penetrates into the earth as deeply as 30 meters, is giving a blowjob before launching, and, unbelievable but true, "you've never had your mouth on anything that hard, folks".

In December 2003, Jelinek's text was staged on the experimental stage, the Akademietheater, of the Vienna Burgtheater by the performance artist, theatre director and filmmaker Christoph Schlingensiefel, one of Germany's most engaged political *enfants terribles* (who died on August 2010, hardly forty nine years old). As Jelinek herself described it, Schlingensiefel rendered her "own amalgam of media reports about Iraq in a way that amalgamised it once more with his overwhelming visual level" (Lücke 2004, 230). A nearly excessive multimedia presentation used a number of multiple video projections in order to create a generalized climate of uncertainty and insecurity. This intermedial polyphony heavily focused on the voyeuristic pleasure of seeing the other suffer and die, a spectacle that explicitly had pornographic intentions and was meant to radically disturb theatre as representation of reality (Koerner 2010, 153-168).

2.2. Yana Zarifi, *The Persians* (2006)

While Jelinek and Schlingensiefel stand for a posthumanist disbelief of the artist in world politics and current media coverage, a point of view that led them to subvert language and theatre and to evoke intolerable physical violence on human bodies, Yana Zarifi's staging of *The Persians* dealt with a completely different project, one that returned to the inner, often spiritual, life of actor and audience. As artistic director and co-founder of the international London-based theatre company *Thiasos*, she explored eastern theatrical techniques, especially dances that would allow a better understanding of the ritual character of Greek tragedy, especially of the function of the chorus. Expeditions took her to Bali and Lombok in Indonesia (1994) and Kerala in India (1996), where she studied the functioning of a dancing and singing chorus in ceremonial contexts. Currently, she is an Honorary Associate of Royal Holloway University of London and recently she received a Getty Scholar Award for the 2006-7 year to continue her research into Persian (Islamic and pre-Islamic) performance traditions in relation to theatre.

Thiasos was founded in 1997 "by a group of academics and theatre professionals" whose mission it was "to put music, dance, colour and spectacle back at the centre of Greek tragedy and comedy – where it always was", an artistic programme that was directed against a certain kind of naturalism that had de-sanctified many performances of Greek tragedy all over the world. Central to the proposals *Thiasos* published on their website (www.thiasos.co.uk) was "a vision of tragedy as a spectacular ritual performance, combining a highly wrought, and often densely poetic text, with vivid and emotive dance and song – a kind of ancient *Gesamtkunstwerk*. The formal organisation of the spoken text, the elaborately stylized costumes, and the consistent musical framing, together imply a highly 'coded' acting technique whereby the emotional content is communicated in a systematic language of gestures and symbols".

Before staging *The Persians* in 2006, the company already performed three plays by Euripides (*Medea*, 1997; *Hippolytos*, 1998-2004; *Bacchae*, 2003) and two by Aristophanes (*Wealth*, 1999-2000; *Peace*, 2001). *Medea* was a complete play in the original Greek with dancing drawing on South Indian Classical Style, *Hippolytos* was adapted as a drama in Indonesian style, one that relied heavily on Balinese mask carving and its tendency for archetypal expression (fresh-coloured masks for the mortals, white and refined ones for the gods), and *Bacchae* used a lot of sounds from Greek and Turkish musical traditions. *Wealth* was conceived through puppetry coming from Karaghiozi, a form of shadow puppet theatre that arrived in Greece from Turkey in the 19th century and also used masks derived from the comic 'painted faces' characters of popular Chinese opera. The other comedy, *Peace*, drew on ancient Greek rituals of anabasis – the emergence of rural deities from the earth – and on modern Greek music to celebrate a world of agriculture displaced by war and by the commodification of the planet.

Preparing the staging of *Persians*, Yana Zarifi did some research in Central Asian cries and songs and especially into the *falak* songs of Tajikistan, because she was attracted by the array of metrical and extra-metrical 'cries' in Persia. To render all the cries and sounds present in the tragedy, the Persian *falak* seemed so much indicated because it was associated with processes of pain and healing. One of the simple questions that was present during the start-up of *Persians* was this one: what did all these *otototoi* and *papai* really sound like, Zarifi wondered, when heard from that other side, the Persian side, where we always remain complete outsiders? Contrary to many contemporary theatre groups that paid a visit to Salamis in order to feel and experience the memories of the (Greek) past (as Lydia Koniordou did with the 'National Theatre of Greece' preparing her *Persians*, 2006), she travelled to Tajikistan, a country situated in the area of the legendary Silk Road between Afghanistan, Uzbekistan, Kyrgyzstan and China, and listened to these remnants of old Persian melodies of grief and pain.



The Chorus in Thiasos' *Persians*: New College, Oxford (2006). Picture by Nina Ayres (left); Cyprus (2006). Picture by Yana Sistovari (right)

Since the success of this whole production heavily relied upon the amazing voice and presence of Rustam Duloev, leader of the chorus, the primary focus has to be laid on this remarkable way of singing. Duloev was born in Tajikistan and reared in the specialized *falak* tradition which he combines with a celebrated operatic career in Italy. *Falak* is a genre of lament that in a musical, poetic and spiritual way intimately expresses local beliefs of Eastern Tajikistan. Among the many types of *falak* which are performed in various circumstances, specifically one proved to be important for the staging of *Persians*, since it dealt with the process of musical healing by modulating stress and depression. Some of them might have been known to a larger public in the West, since in recent ritual performances in the United States by the renowned Turkish 'Whirling Dervishes of Rumi', Turkish, Arabic and Persian languages were used to vocally express an impassioned love for God. During these performances which lasted for almost three hours, moments of extreme poignancy generally used ancient Persian as the language of choice for spiritual communion and praise. The *falak* that was chosen for *Persians* was the expression of a 'religious' experience, not only in terms of its potential spiritual nature, but also in the way it connected as a *religio* (*re-ligare*) and (re)diffused electrical discharges from the brain all over the human body. Most of the reflections presented here on *falak* can be explored in a more profound way in Benjamin Koen's books and articles on musical healing and music therapy in non-Western areas, see his *Musical Healing in Eastern Tajikistan: Transforming Stress and Depression through Falak Performance* (2006) and *Beyond the Roof of the World: Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains* (2008). The specific music for the production was composed by the renowned Tolib Shakhidi, former pupil of Katchaturian and composer of numerous symphonies, ballets and operas of worldwide acclaim. For the sung parts, Persian, English and occasional Greek phrases were used.





Thiasos' Persians: New College, Oxford (2006). Picture by Nina Ayres

On top of this deep-going musical setting that left nobody untouched and indifferent, the production staged sumptuous Uzbek costumes made from materials acquired in Bukhara and Samarkand and designed by Nina Ayres. All through the production, Darius' royal costume remained visible at the centre of the stage. His ghost wore it to 'materialise' and Xerxes was dressed in the same royal robe by his mother in order to regain potency. Three times, the long list of lost Persian commanders was repeated, a striking triptych that in pure mantra style could not get even with death and massacre.



Thiasos' Persians: New College, Oxford (2006). Picture by Nina Ayres. Rustam Duloev

Transforming pain through healing music, (re)wearing ancestral clothes, and repeating three times the loss of compatriots, the performance heavily relied upon on the social-emotional and ritual aspects of what is meant to be human and to be deprived of our social and psychological centre. It asked our attention for the extraordinary energy that healing music from an unknown culture could evoke in the minds and hearts of a Western audience.

2.3. Zack Snyder's (and Frank Miller's) *300* (2007)

For those who do not understand why Jelinek created such profoundly post-humanist rewritings or do not see as George W. Bush "why do they hate us?", it is indicated to watch *300*, a 2007 American film adaptation by Zack Snyder of the graphic novel of the same name by Frank Miller, a comic book that was not comic all the way. Both graphic novel and film staged a fictionalized reworking of the Battle of Thermopylae presenting King Leonidas (Gerard Butler) and 300 Spartans, muscular warriors who fought to their death against Xerxes and his massive Persian army. The film was a shot-for-shot adaptation of the comic book, similar to the film adaptation of *Sin City*, one of Miller's earlier graphic novels, although this one did not rely upon historical facts.

As a graphic novel (issued two years before 9/11), *300* had a foreword written to its 2007 re-issue by Professor Victor Davis Hanson, "National Review" columnist, holding that the intent was to "entertain and shock first, and instruct second" (March 22, 2007: *300 Fact or Fiction?*). And in the opinion of its maker, as was mentioned in an MTV interview, *300* was just a fantasy film, "an opera not a documentary" (March 23, 2007) and a lot of American (neo) conservative voices repeated this statement. Is this film heavily ideologically charged or is this just a prejudice of a number of 'purists' who do not fully appreciate its artistic nature?



Zack Snyder's *300* (2007)

In an interview that was conducted before the Berlin Film Festival, Snyder confirmed that "no parallels between the film and the contemporary world were intended" (Michael Cieply, March 5, 2007; Jason Silverman, February 22, 2007). In the opinion of its director, the graphic novel is just a comic book, and the movie just a fantasy. In response to the outburst of criticism after the launching of the film, a Warner Bros spokesman stated that the film *300* "was a work of fiction

inspired by the Frank Miller graphic novel and loosely based on a historical event. The studio developed this film purely as a fictional work with the sole purpose of entertaining audiences; it is not meant to disparage an ethnicity or culture or make any sort of political statement" (March 31, 2007). Further proof of innocence: like the comic book, the film adaptation emphatically used a character called Dilios as a narrator who showed the audience "that the surreal 'Frank Miller world' of *300* was told from a subjective perspective", and consequently one simply had to assume and to accept that this Dilios was "a guy who knows how not to wreck a good story with truth" (quoted in a BBC News story, Resa Nelson, February 1, 2006: *300 Mixes History; Fantasy*).

However, from its opening (March 7, 2007, Greece; March 9, 2007, United States), *300* was violently denounced by a lot of critics, scholars and politicians, as one of the most racially charged films of the last decades. It portrayed the Persians as a horde of barbarian monsters, representatives of a completely different world, all along Samuel P. Huntington's well known, much debated, but still persisting theory of "The Clash of Civilizations", which argued that cultural and religious differences within the next generations will be the primary sources for war and conflict rather than traditional causes, like politics, ideology, and economy. By a large number of people, this film confirmed anachronistic Western stereotypes of Asian and Persian cultures and illustrated a trend of accepted racism towards Middle-Easterners. Especially the unbridled reproduction of clichés and stereotypes seemed to have worried many critical voices. Television and film, they argued, are among the most powerful storytellers in culture as they constantly iterate, vary and consolidate images and roles that function as fundamental building stones in a given society. Among the major stereotypes, one noticed punctuated differences in skin, opposing white-skinned Spartans versus dark-skinned Persians, well trained Greek bodies versus faceless savages and demonically deformed Persians, their husband loving Spartan women versus Persian demonized lesbians and concubines, and to end with, as a symbol of Greek patriotism and male identity, Leonidas of Sparta, versus King Xerxes portrayed as an androgynous madman, covered with facial piercings and glittering jewels. Light versus darkness, human bodies versus monstrous elephants and rhinos, harmony versus deformation, solidarity and respect versus kneeling and prostration, a whole series of images was produced that easily could serve to vilify Arabs and Muslims in a contemporary post 9/11 atmosphere. Even when it was clear that the Persians in *300* never could be neither Arab nor Muslim, the temptation was great to identify them with those same groups in the wake of present day 'clash of civilization'.





Gerard Butler as Leonidas (left) and Rodrigo Santoro as Xerxes (right) in Zack Snyder's *300* (2007)

Eventually, one only had to wait Frank Miller's interview on National Public Radio (NPR) on January 27, 2007, following President Bush's "State of the Union" address, to have a clearer vision on the political intentions of his film (just prior to its release). Asked about the enemy, he answered: "Well, okay, then let's finally talk about the enemy. For some reason, nobody seems to be talking about who we're up against, and the sixth century barbarism that they actually represent. These people saw people's heads off. They enslave women, they genitally mutilate their daughters, they do not behave by any cultural norms that are sensible to us. I'm speaking into a microphone that never could have been a product of their culture, and I'm living in a city where three thousand of my neighbours were killed by thieves of airplanes they never could have built". He also explained the upcoming work *Holy Terror, Batman!*, a story wherein Batman takes on Al-Qaeda, as: "It is, not to put too fine a point on it, a piece of propaganda [...] Superman punched out Hitler. So did Captain America. That's one of the things they're there for".

Obviously, one should not be surprised when many critics stated that *300* was pure ideology, western ideology at work in one of the best selling media products of the last years. A.O. Scott of the "New York Times" described *300* as "about as violent as *Apocalypto* and twice as stupid" and clearly referred to the plot's racist undertones. In the "New York Post", Kyle Smith wrote that it would have pleased "Adolf Boys" (March 9, 2009), and "Slate's" Dana Stevens called it "a textbook example of how race-baiting fantasy and nationalist myth can serve as an incitement to total war" (March 8, 2009). Two elements in particular caused a strong reaction in Iran, Wikipedia holds – see its very detailed list of references on *300* in [wikipedia.org/wiki/300_\(film\)](http://wikipedia.org/wiki/300_(film)) – the film's release on the eve of Persian New Year, and the common Iranian view of the Achaemenid Empire as "a particular noble page in their history" (see Brosius 2006). The Iranian Academy of Arts submitted a formal complaint against the movie to UNESCO and Iranian embassies in different countries protested its screening.

Three years later, an independent Iranian website *IranDefense.net* still took the time to update its attacks on the *300*. It staged a great number of historians, classicists and journalists who have been engaged to correct the historical facts and figures, to defend the ancient Persian culture and to put the importance of Sparta in a more 'realistic' perspective. Using the same typographic devices as Zack Snyder's poster, this Iranian website made it clear that media were an excellent device for distributing ideological messages. What the morning newspaper "Time" of Tuesday, March 1st, 2007, already had summarized "300 AGAINST 70 MILLION" (the population of Iran), had been taking up by the *IranDefense* website and was still used as a key of

reinterpretation, only now the message had been sharpened, asking us how we would react when faced with the slogan:

300 Germans against a Million Jews. Germans, tonight we dine in the Warsaw ghetto

Referring to the already mentioned book *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, by Ashcroft, Griffiths and Tiffin (1989), the *IranDefense* website presented a large number of slides, as striking as the one just presented, using the motto "The Persians Empire strikes back". Excellent examples of how media today are used as ideological tools in a never ending propaganda war.

Interesting in this debate is the position taken by Victor Davis Hanson, neoconservative and strong supporter of the policies of George W. Bush, former professor of Classical History at California State University and co-author of some conservative books on classical Antiquity (1998 and 2001), books that criticized the introduction of new theories into the American curriculum (multiculturalism, theory of literature, deconstruction, feminism, ...) and held them responsible for the demise of classics. In *Carnage and Culture* (2001), he did some research on nine battles that had a crucial importance in Western history and that testified to an important characteristic of Western culture (starting with, of course, the Battle of Salamis in 480 BC). Its subtitle *Landmark Battles in the Rise of Western Power* revealed why it sold well in the wake of the 9/11 events. Actually, it did not need the explicit afterword Hanson added, suggesting that the US would win the War on terror precisely because of the reasons he already stated in his book. He believed indeed that the war against Iraq was a necessary initiative that would result in a laudable success.

In a statement after the Hollywood premiere of *300*, he also reaffirmed that this movie had nothing to do with Iraq or contemporary events, at least in a direct sense, arguing that Miller's graphic novel was written well before the "war against terror" commenced under President Bush. He wrote an introduction for the accompanying book about the film and mentioned a number a reasons why 'purists' should not focus on its political dimensions. First of all, it was "not intended to be Herodotus Book 7, 209-236, but rather [was] an adaptation from Frank Miller's graphic novel, which itself [was] an adaptation from secondary work on Thermopylai. Purists should remember that when they see elephants and a rhinoceros". "Second", he mentioned, "in an eerie way, the film captures the spirit of Greek fictive arts themselves. Snyder and Johnstad and Miller are Hellenic in this sense: red-figure vase painting especially idealized Greek hoplites through 'heroic nudity'. Such iconographic stylization meant sometimes that armor was not included in order to emphasize the male physique. So too the 300 fight in the film bare-chested. In that sense, their oversized torsos resemble not only comic heroes, but something of the way that Greeks themselves saw their own warriors in pictures". His third remark concerned the way "Snyder, Johnstad, and Miller have created a strange convention of digital backlot and computer animation, reminiscent of the comic book mix of *Sin City*. That too is sort of like the conventions of Attic tragedy in which myths were presented only through elaborate protocols that came at the expense of realism (three male actors on the stage, masks, dialogue in iambs, with elaborate choral metres, violence off stage, 1000-1600 lines long, etc. There is irony here", he mentioned, referring to the opposite position taken by Oliver Stone's mega-production *Alexander* that "spent ten millions in an effort to recapture the actual career of Alexander the Great". Surely "the 300 dispenses with realism at the very beginning, and thus shoulders no such burdens".

Arguments like these are cheap and irrelevant. They allow a political and ideological use of Antiquity in any direction (fascist, national socialist, fundamentalist, neo-conservative...), since it always is just an adaptation of an adaptation, it always reflects in one way or another "the spirit of Greek fictive arts themselves", or it always only concerns "protocols that came at the expense of realism". In the meantime, films like these justify the "persistence of accepted racism" (see brokenmystic.wordpress.com/2009/02/17/).

3. Conclusions

In this article we briefly discussed three versions of Aeschylus' *Persians* that are far apart from each other. The first (Jelinek / Schlingensiefel) can be called posthumanist, as it deconstructs the languages of power and politics that shaped a European 'humanism' that today lost its (universal) appeal. At the very core of their concern is the question how art still can intervene in a period of constant dehumanization and elision of life.

Thiasos' 2006 staging of *Persians* saw its artistic director, Yana Zarifi, travel East in order to study the oral tradition of songs that shaped ancient and contemporary Persians. As she turned to the culture of 'the other side', she escaped the kind of binary and hierarchical thinking that rightly has been accused as Orientalism and chose for an anthropological and ritual analysis of processes that transform the heart.

The Snyder-Miller project illustrated what Jelinek has been warning for all her life: media covering has an immense impact on the way our thoughts, values and views of each other are shaped. Their graphic novel and movie were based upon an ideology that highlighted the Orientalist distrust of the Other.

Bibliography

Badmington 2000

Posthumanism (Readers in Cultural Criticism). Neil Badmington (editor). Palgrave, New York 2000

Lücke 2004

Bärbel Lücke. *Zu Bambiland und Babel. Essay*, in Elfriede Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theaterstücke*. Rowohlt Verlag, Reinbek 2004

Bridges, Hall, Rhodes 2007

Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium, Emma Bridges, Edith Hall, and P.J. Rhodes (editors), Oxford 2007

Burn 1988

Andrew Robert Burn, *Persia and the Greeks*, London 1988

Brosius 2006

Maria Brosius, *The Persians. An Introduction*, London 2006

Cohen 2000

Not the Classical ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art, Beth Cohen (editor), Leiden 2000

Davies 1997

Tony Davies, *Humanism*, London 1997

Decreus 2000

Freddy Decreus, *The Oresteia, or the myth of the Western metropolis between Habermas and Foucault*, in "Grazer Beiträge", 23, 2000, pp. 1-21

Decreus, Kolk 2004

Rereading Classics in 'East' and 'West': Post-colonial Perspectives on the Tragic, Freddy Decreus, M. Kolk (editors), Gent 2004

Decreus 2006

Freddy Decreus, 'Aeschylus' *Persians* between "East" and "West": *A Tragedy between History, Ideology and Memory*, in *Ninth International Symposium on Ancient Greek Drama*, Nicos Shafkalis (editor), Leukosia 2006, pp. 249-274

Eagleton 1991

Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, London & New York 1991

Freedon 2003

Michael Freedon, *Ideology: A Very Short Introduction*, Oxford 2003

Goldhill 1990

Simon Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, in *Nothing to do with Dionysos*, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (editors), Princeton 1990, 97-129

Hall 1991

Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1991

Hall 1996

Edith Hall, *Aeschylus Persians*, Warminster 1996

Hall 1997

Edith Hall, *The Sociology of Athenian Tragedy*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Pat E. Easterling (editor), Cambridge 1997, pp. 93-126

Hall 2004

Edith Hall, *Aeschylus, Race, Class, and War*, in Edith Hall, Fiona Macintosh, and Amanda Wrigley (editors), Oxford 2004, 169-197

Hall 2007

Edith Hall, *Aeschylus' Persians via the Ottoman Empire to Saddam Hussein*, in *Cultural Responses to the Persian Wars*, Emma Bridges, Edith Hall and P. J. Rhodes (editors), Oxford 2007, pp. 167-199

Hall 1997

Jonathan M. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge 1997

Hall 2002

Jonathan M. Hall, *Hellenicity: Between Ethnicity and Culture*, Chicago 2002

Hanson, Heath 1998

Victor Davis Hanson, John Heath, *Who Killed Homer? The Demise of Classical Education and the Recovery of Greek Wisdom*, New York 1998

Hanson, Heath 2001

Victor Davis Hanson, John Heath, Bruce S. Thornton, *Bonfire of the Humanities: Rescuing the Classics in an Impoverished Age*, Wilmington, Delaware 2001

Hardwick 2006

Lorna Hardwick, *Remodelling Receptions: Greek drama as Diaspora in Performance*, in *Classics and the Uses of Reception*, Charles Martindale, Richard F. Thomas Martindale (editors), Wiley-Blackwell, New Jersey 2006, pp. 204-215

Hardwick, Gillespie 2007

Classics in Post-Colonial Worlds, Lorna Hardwick, Carol. Gillespie (editors), Oxford 2007

Hardwick, Stray 2008

A Companion to Classical Receptions, Lorna Hardwick & Christopher Stray (editors), Oxford 2008

Harrison 2002

Thomas Harrison, *Greeks and Barbarians*, Edinburgh 2002

Harrison 2008

Thomas Harrison, *"Respectable in Its Ruins": Achaemenid Persia, Ancient and Modern*, in *A Companion to Classical Receptions*, Lorna Hardwick & Christopher Stray (editors), Oxford 2008, pp. 50-61

Holland 2005

Tom Holland, *Persian Fire. The First World Empire and the Battle for the West*, London 2005

Hornblower 2001

Simon Hornblower, *Greek and Persians: West against East*, in *War, Peace and World Orders in European History*, Anja V. Hartmann & Beatrice Heuser (editors), London, 2001, pp. 48-61

Irigaray 2002

Luce Irigaray, *Between East and West. From Singularity to Community*, New York 2002

Kabbani 1986

Rana Kabbani, *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*, Houndsmills, London 1986

Koen 2006

Benjamin D. Koen, *Musical Healing in Eastern Tajikistan. Transforming Stress and Depression through Falak Performance*, in "Asian Music", 37, 2006, 2, pp. 58-83

Koen 2008

Benjamin D. Koen, *Beyond the Roof of the World. Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains*, Oxford 2008

Koerner 2010

Morgan Koerner, *Media Play: Intermedial Satire and Parodic Exploration in Elfriede Jelinek and Christoph Schlingensiefel's Bambiland*, in *Christoph Schlingensiefel. Art without Borders*, Tara Forrest, Anna Teresa Scheer (editors), Chicago 2010, pp. 153-168

Kristeva (1988)

Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris 1988

Leezenberg 2007

Michiel Leezenberg, *From the Peloponnesian War to the Iraq War: a Post-Liberal Reading of Greek Tragedy*, in *Classics in Post-Colonial Worlds*, Lorna Hardwick, Carol Gillespie (editors), Oxford 2007, pp. 265-285

Levene 2007

David S. Levene, *Xerxes goes to Hollywood*, in *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Emma Bridges, Edith Hall, and P.J. Rhodes (editors), Oxford 2007, pp. 383-421

Macfie 2000

Orientalism: A Reader, Alexander Lyon Macfie (editor), Edinburgh 2000

Miller 1997

Margareth C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997

Rosenbloom 1995

David Rosenbloom, *Myth, History, and Hegemony in Aeschylus*, in *History, Tragedy, Theory*, B. Goff (editor), Austin, TX 1995, pp. 91-130

Said [1978] 1995

Edward W. Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London [1978] 1995

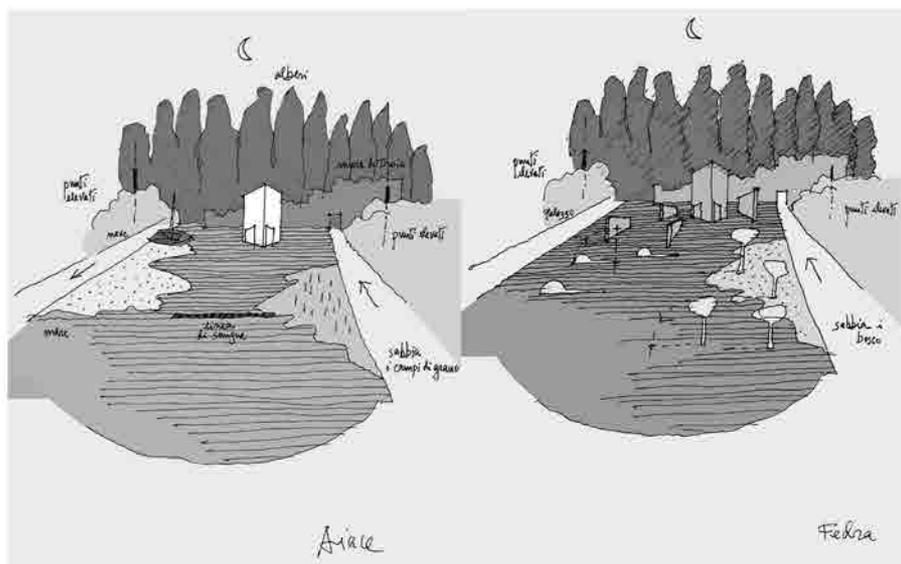
Sieg 2008

Katrin Sieg, *Choreographing the Global in European Cinema and Theater*, New York 2008

Nella quiete della rovina

Colloquio con Jordi Garcés sulle scenografie per il XLVI Ciclo di Spettacoli Classici nel Teatro greco di Siracusa*

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino



Bozzetti per le scenografie di *Aiace* e *Fedra*; si noti come le 'mura di Troia' siano ancora rappresentate nella prima versione che ipotizzava una loro forma diroccata e realistica.

L'architetto spagnolo Jordi Garcés ha firmato le scenografie per *Aiace* di Sofocle e *Fedra* (*Ippolito*) di Euripide, le due tragedie andate in scena nel Teatro greco di Siracusa dall'8 maggio al 20 giugno 2010. Garcés si è lasciato affascinare dal teatro o meglio dalla sua rovina che si inserisce perfettamente nel paesaggio divenendone parte integrante. È dunque partito dalle sensazioni provate durante la sua prima visita, per costruire la sua scenografia nello sforzo di non tradire il luogo, ma anzi di interpretarlo cercando una sorta di continuità tra esso e la propria opera. L'architetto ha lavorato con gli elementi già presenti come il piccolo edificio cinquecentesco che sorge sulla sommità della cavea, i ruderi rocciosi che affiorano dal terreno, il bosco di cipressi che fa da fondale al teatro. Ecco quindi che la 'torre' in *summa cavea* viene convertita in elemento astratto, un riferimento territoriale che, trasferito al centro della scena, diviene rispettivamente la tenda di Aiace e il palazzo di Fedra. Un altro tema presente è il tema del limite costituito dal muro che taglia la scena e rappresenta, anche qui in modo simbolico, le 'mura di Troia'. Anche il 'muro', come il palco e la 'torre' è rivestito in legno, elemento unificatore dei tre elementi fondamentali della scenografia. La tenda di Aiace/Palazzo di Fedra è invece mutevole per aspetto, ma riprende esattamente le misure della 'torre' in *summa cavea*: il riferimento è qui puramente formale. Lo sforzo riuscito è quello dunque di rendere omaggio alla rovina attraverso l'opera scenografica, integrando il luogo e la sua storia con chi quel luogo è chiamato a utilizzare, sottolineandone l'atemporalità e l'aura di sacralità.

Giacomo Calandra di Roccolino

È la prima volta che si trova ad affrontare il progetto di una scenografia teatrale?

Jordi Garcés

Fortunatamente sì: un incarico che implica un nuovo progetto è per gli architetti motivo di allegria ed eccitazione.

G.C.d.R.

Qual è stato il suo primo pensiero quando le è stato affidato l'incarico a Siracusa?

J.G.

Un grande entusiasmo attenuato da una certa paura dovuta alla non conoscenza del *métier* teatrale.

G.C.d.R.

Ha affrontato il progetto nello stesso modo in cui di solito affronta la progettazione di un edificio o il carattere temporaneo ed effimero della scenografia ha cambiato in qualche modo il suo approccio?

J.G.

Come architetto provo avversione per le architetture basate in concetti effimeri, purtroppo tanto diffuse al giorno d'oggi. Chissà, questo sentimento mi ha orientato verso proposte scenografiche evidentemente effimere, ma con una apparenza architettonica, quieta, pesante. A parte, credo che il luogo richieda una attitudine di questo tipo. La rovina storica se lo merita.

G.C.d.R.

Nella sua carriera lei ha realizzato diversi musei. Queste architetture hanno il compito di 'mostrare' oltre che di 'conservare' e in questo senso c'è un punto di contatto tra il progetto per un museo e quello per una scenografia teatrale. C'è un legame nel suo modo di affrontare la progettazione di questi spazi e la scenografia per gli spettacoli di Siracusa?

J.G.

Sì, soprattutto per quanto riguarda la presenza del pubblico. Lo spettatore ha bisogno di riferimenti visivi-spaziali forti dove poter riposare, per godere con calma di un'opera d'arte al museo e di uno spettacolo a teatro.

G.C.d.R.

Nella sua architettura è molto importante il ruolo del contesto. Rileggendo le note alla scenografia emerge anche qui la grande impressione suscitata in lei dal Teatro greco. Quali suggestioni le ha provocato la visita del Teatro e in che modo queste suggestioni si sono riflesse nella sua opera?

J.G.

Di riconoscenza e ammirazione per le sue misure chiaramente definite, senza esitazioni e con la presenza di materiali naturali estremamente nobili, come la pietra, il verde e il mare in lontananza. Di conseguenza, nella scenografia insisto sul controllo delle proporzioni e introduco il legno naturale come materiale complementare.

G.C.d.R.

Un altro tema che lei ha affrontato è il tema della rovina. Lei ha scritto che un'opera architettonica gode del suo massimo splendore espressivo quando è progetto, si indebolisce con l'uso e paradossalmente lo recupera quando è rudere. La sua scenografia come interagisce con questo tema?

J.G.

Giocando, nella mia scenografia, con elementi astratti. Penso che così facendo mi sommo al carattere atemporale dell'antico teatro. Non utilizzo elementi figurativi o allegorici di più rapido consumo.

G.C.d.R.

*Da cosa è partito nell'affrontare il progetto per la scenografia dell'*Aiace* e della *Fedra*?*

J.G.

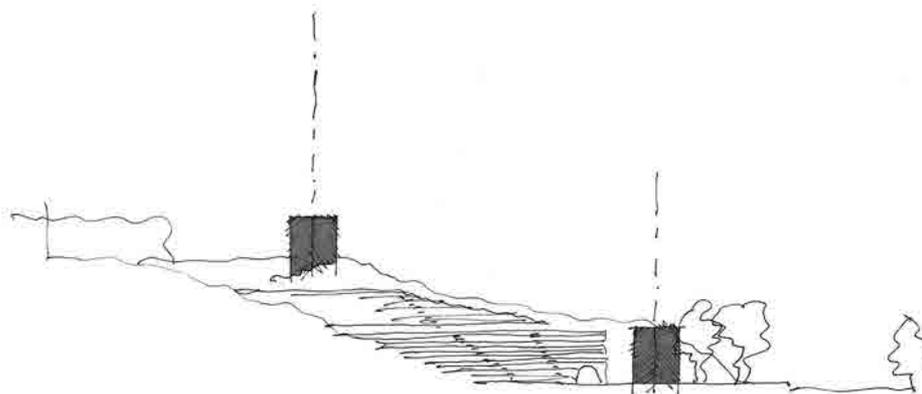
In entrambi i casi, dal contesto del teatro; il mare e la tenda nell'*Aiace* e il palazzo nella *Fedra*.

G.C.d.R.

I principali elementi architettonici della sua scenografia sono la 'torre' che crea un collegamento diretto con l'edificio esistente sopra la cavea del teatro, il 'muro' che costituisce il vero e proprio fondale dell'azione. Come sono nati questi due elementi e in che modo assolvono al loro ruolo drammaturgico?

J.G.

L'involucro 'torre', che rende astratto un antico edificio domestico che si affaccia sul teatro, è un'idea repentina che mi è sopraggiunta durante la mia prima ispezione di lavoro. Estendendo, in questo modo, l'ambito della scenografia, ho l'impressione di appropriarmi dell'intorno. Un'altra 'torre' le fa eco dal proprio scenario mentre un muro molto esteso lo delimita.



*Reflexione
in
pennastile*

Schizzo di studio per la scenografia con le due 'torri', quella esistente in summa cavea e quella di progetto al centro del palcoscenico



un momento dell'*Aiace* di Sofocle

G.C.d.R.

Nella fase progettuale c'è stata una collaborazione con i registi? Si è istituito un dialogo e una relazione anche con altri componenti dell'INDA?

J.G.

Particolarmente con i registi e con il Sovrintendente INDA Fernando Balestra in un più ampio ambito di interscambio culturale. Anche gli ingegneri e i tecnici, che garantivano la messa in scena, sono stati in generale di grande aiuto.

G.C.d.R.

Che rapporto ha la sua scenografia con i testi di Sofocle ed Euripide? Risponde in qualche modo ai testi o invece è frutto di un'astrazione?

J.G.

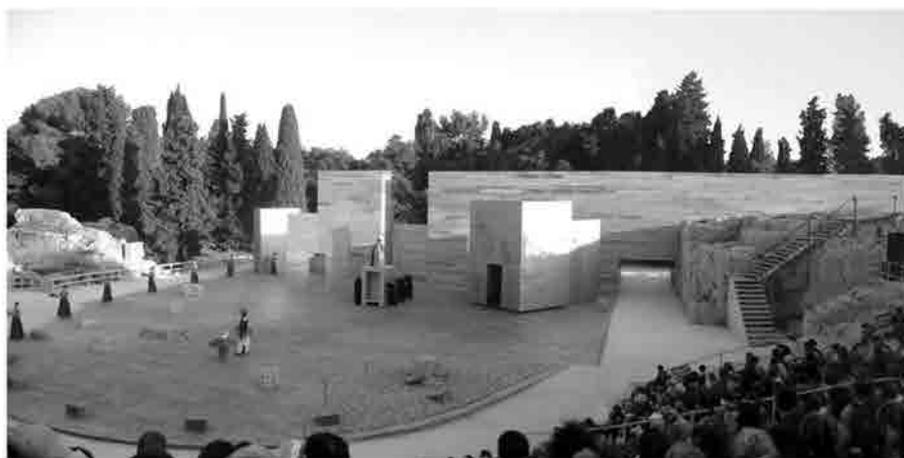
Devo confessare che la mia risposta scenografica fu messa principalmente in relazione con il soggetto di ciascuna opera, piuttosto che specificatamente con il testo.

G.C.d.R.

Lei ha scritto che la scenografia ha un valore particolare nel contesto del Teatro greco: quello di unificare il pubblico con l'ambito geografico del rudere. Può chiarire meglio quest'affermazione?

J.G.

Sì. Credo che mi sarebbe persino piaciuto di più disegnare un'unica scenografia fissa per entrambe le opere, come se si trattasse di un'antica geografia sopravvissuta allo scorrere del tempo. Ogni singola opera si sarebbe differenziata in un secondo momento grazie allo sguardo particolare di ciascun regista.



Due momenti delle tragedie: *Aiace* di Sofocle a sinistra, *Fedra* di Euripide a destra.

G.C.d.R.

Nel suo paese c'è stato negli ultimi anni un acceso dibattito sui teatri antichi e in generale sul rapporto tra resti archeologici e architettura contemporanea. Mi riferisco al progetto di Giorgio Grassi per il Teatro romano di Sagunto e a quello di Raphael Moneo per il Teatro di Cartagena. Qual è la sua posizione in merito? Pensa sia giusto riutilizzare gli edifici antichi come i teatri, forse l'unico tipo architettonico a mantenere invariata la sua funzione, o ritiene più giusto non intervenire se non conservando e musealizzando una rovina? Crede che sia possibile trovare una sintesi tra questi due differenti modi di agire?

J.G.

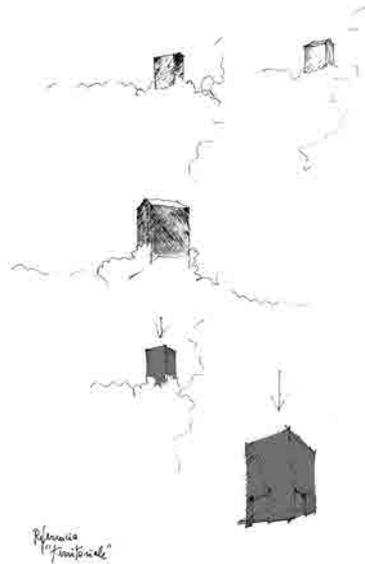
Penso che un teatro, quand'anche in rovina, possa sempre essere utilizzato di per sé, senza nient'altro. La ricostruzione può non essere necessaria.

G.C.d.R.

Lei è un docente oltre che un architetto. Per la sua esperienza, qual è il ruolo della scenografia nell'insegnamento dell'architettura? Lei ritiene che questo ruolo andrebbe rafforzato o che lo studio e la progettazione di scenografie non sia necessario nella formazione di un architetto?

J.G.

Tutto aiuta. Pertanto, la scenografia come materia di insegnamento può essere molto utile nella formazione di un architetto. D'altra parte, credo che la specificità dell'architetto consista nel controllo della forma, quindi, pensando alla formazione generica e artistica dell'architetto, la scenografia è una materia che può integrarsi perfettamente nel programma di studi.
(Barcellona, dicembre 2010)



Schizzi di studio per la tenda di Aiace/palazzo di Fedra

English abstract

The Spanish architect Jordi Garcés signed the setting for Sophocles' *Ajax* and Euripides' *Phaedra* (*Hippolytus*), performed at the Greek Theatre in Syracuse in 2010 (May 8th – June 20th). Garcés let himself be fascinated by the theatre or rather by its ruins that perfectly get into the landscape of which they are integral part. So, he started from his feelings to build the setting, trying not to betray the place, on the contrary to interpret it, trying to find a kind of continuity between it and the setting. The architect worked using preexisting elements like the little sixteenth-century building on the top of the *cavea*, the rocky ruins outcropping from the ground and the cypress grove behind the theatre. The 'tower' *in summa cavea* is turned into an abstract element, a territorial reference point moved to the centre of the stage, becoming respectively the Ajax's tent and the Phaedra's palace. Another topic is the bound of the wall that cuts the stage: it symbolically represents the 'Troy's walls'. The wall, the stage and the 'tower' are panelled: the wood is the unifier element of these fundamental component parts of the scenery. The Ajax's tent/Phaedra's palace is changeable by appearance, but it has exactly the same measures of the 'tower' *in summa cavea*: here it is just a formal connection. So, the well-done effort is paying respects to the ruins through the setting, creating a dialogue between the place (and its history) and the artists who are going to use it, underlining the absence of temporalness and sacredness of that place.

*i materiali illustrativi di questo contributo sono dell'archivio Jordi Garcés

Di vita si muore

Intervista a Nadia Fusini
a cura di Anna Banfi



Nel settembre 2010 è uscito per Mondadori *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare* di Nadia Fusini. Lettura drammatica, storica e filosofica del teatro shakespeariano, il libro penetra le pieghe più nascoste delle tragedie e ne propone un'interpretazione profonda e complessa. La materia-oggetto del libro di Nadia Fusini – le passioni di eroi come Bruto, Lear, Macbeth, Amleto e Otello, ma anche, in controcanto, di eroine come Ofelia, Cordelia e Desdemona – si specchia e trova eco nella forma-scrittura con cui l'autrice racconta l'universo shakespeariano: la materia diventa forma e la forma materia, dunque. In occasione dell'uscita del volume, abbiamo intervistato l'autrice.

Anna Banfi

Tra il primo impulso all'azione e l'atto vero e proprio, l'eroe shakespeariano vive quello che Bruto definisce "il tempo del fantasma", un 'interim' – tutto intellettuale – caratterizzato da dubbi e angosce. In epoca contemporanea questo intervallo sembra contratto, schiacciato fino a ridursi a un tempo inesistente. Gillo Dorfles negli anni Settanta rifletteva tra l'altro sulla "perdita dell'intervallo di silenzio tra due rumori": l'uomo contemporaneo avvolto e sconvolto dal movimento vertiginoso delle giornate non riesce a cogliere il valore della pausa, il momento dedicato alla riflessione, all'analisi di sé come individuo e di sé come membro di una comunità. Anche se vissuto con angoscia e dolore – come nel caso di Bruto o di Amleto – il tempo dell'intervallo è un tempo irrinunciabile: non va perduto, dunque, semmai dilatato. Quale valore dà Shakespeare all'intervallo, al tempo cioè dedicato all'introspezione e alla sospensione dell'azione?

Nadia Fusini

È per l'appunto Bruto a portare sulla scena del teatro questa parola alta, *phantasma*. Non certo una parola comune, né colloquiale. Siamo all'atto secondo, scena prima del *Giulio Cesare*; qui si spalanca questo 'frammezzo' che più tardi Amleto chiamerà 'interim'. E siamo a quello che nel mio libro si presenta come il primo atto della storia di passione che io racconto, attraverso questo teatro. O meglio, che questo teatro racconta attraverso i suoi personaggi, così come io li accolgo nella mia lettura. In questo intervallo tra il primo impulso e l'azione siamo aggrediti non solo da dubbi, incubi, ma anche da immagini. Questo sono i fantasmi, qui: immagini di pensieri che stordiscono, come nel caso di Bruto, che sgomentano, come nel caso di Macbeth. Si apre, in altri termini, un altro mondo, si entra in contatto con un'altra specie di realtà. Quello di cui si parla qui non è lo spazio vuoto che serve come pausa, non è la pausa di silenzio. È piuttosto da pensare visivamente alla Bosch, come l'esplosione di forme d'incubo.

A.B.

Rimaniamo sul concetto di Tempo. Lei sostiene che Lear, Macbeth, Amleto e Otello sono dei soccombenti: "Condannati alla ristrettezza del tempo che ci impone il presente, senza però che il passato passi, in tal modo togliendoci il futuro". Secondo Shakespeare, questa concezione pessimistica del tempo appartiene solo a individui eccezionali o ad ogni essere umano?

N.F.

Non è una concezione pessimistica del Tempo, quella di Shakespeare. È l'assunzione del suo senso proprio: il tempo è a scadenza, non è infinito, noi creature umane non siamo eterne, non

siamo immortali. È l'esperienza del Tempo così come si incarna nella vita storica. Di questa parla il teatro di Shakespeare. Per questo è *Trauerspiel*.

A.B.

Secondo Samuel Beckett, Re Lear segna l'inizio di un nuovo teatro. Secondo lei, perché?

N.F.

Beckett nasce di lì, da una piega di quel testo. Lo comprese il grande Ian Kott molti anni fa in quel suo bel libro, spesso mal compreso, scritto nel 1961 a Varsavia, *Shakespeare nostro contemporaneo*. Per me, semplicemente, Beckett nasce di lì, da quei *clown* o *fool* shakespeariani, dalla passione del no, che in particolare abita il *fool* di Lear. Ma anche oggi Beckett ci serve a leggere Shakespeare; è come se avesse illuminato per noi il suo teatro, la sua parola drammatica.

A.B.

La forza dell'immaginazione guasta la mente dell'eroe. La conoscenza lo rende folle. Immaginazione e conoscenza portano dunque sempre alla sofferenza?

N.F.

Shakespeare indaga il chiasmo di una immaginazione che può essere magia bianca, creativa, e insieme magia nera, resa ai fantasmi del delitto, alla spinta mortifera, all'impulso aggressivo, distruttivo... È grazie alla grazia dell'immaginazione che si entra in rapporto di accoglienza con l'altro, ci si concede all'altro, come fa Desdemona con Otello; ma per colpa dell'immaginazione si può cadere, come Otello nelle trame di Iago.

A.B.

La bilancia è un'immagine che appare spesso nell'opera di Shakespeare: evocata in apertura di Re Lear, essa è tra protagonisti de Il Mercante di Venezia, dove il dramma è tutto giocato su pesi e contrappesi che impediscono la realizzazione di un equilibrio. In linea con questa lettura, Luca Ronconi ha realizzato nel 2009 una splendida edizione del Mercante: sulla scena un'enorme bilancia, i cui piatti non si trovano mai in equilibrio. Non è dunque possibile vivere in equilibrio o trovare un equilibrio nella vita? Qualsiasi cosa si metta sulla bilancia, i conti non tornano mai? Si è sempre in difetto o in eccesso rispetto all'esperienza?

N.F.

La bilancia è un ideale, nella realtà l'equilibrio è un miraggio. Per sbilanciamenti progressivi si potrà raggiungere un punto temporaneo di contrappesi che ci regalano per un attimo l'arresto... Ma subito dopo, il movimento insidia ogni bilanciamento. Questo è un secolo innamorato del movimento, non scopre che movimento tutto intorno. E Shakespeare anche dentro: dentro la coscienza, dentro la mente.

A.B.

Nel teatro di Shakespeare vivere significa patire, e "di vita si muore", per citare il titolo del suo libro. Matrice del teatro shakespeariano non è solo il teatro tragico di Eschilo, Sofocle e Euripide, ma anche quello di Seneca. Qual è il rapporto tra Shakespeare e lo stoicismo senecano, secondo cui invece le passioni minano il quieto vivere dell'individuo?

N.F.

Io non trovo affatto Shakespeare seneciano. Shakespeare se non rarissimamente – nel *Tito Andronico*, ad esempio – indulge a quelli che al tempo erano a ragione o torto considerati stilemi seneciani.

A.B.

Lei scrive che il teatro di Shakespeare si fa specchio, uno specchio che consente di vedere riflesso il mondo, il secolo, e aggiunge: "Solo che mentre guardiamo, la luce dello specchio si appanna, e affiorano le emozioni tragiche della piet  e del terrore, e in controluce echi cristiani brillano". Un'immagine simile la utilizza anche Pierre Vidal-Naquet riferendosi al teatro tragico greco: "Non bisogna cercare di vedere nella tragedia ateniese uno specchio della citt . Pi  esattamente, se proprio si vuole conservare l'immagine, bisogna sapere che si tratta di uno specchio infranto: ogni riflesso rinvia a una realt  sociale e, ad un tempo, a tutte le altre, mescolando strettamente i diversi codici: spaziali, temporali, sociali ed economici". Condividi questa lettura che Vidal-Naquet d  del teatro greco? Si pu  dire che il teatro shakespeariano e quello greco hanno in comune la restituzione – seppure frammentata e frammentaria – della figura di un uomo che vive le proprie passioni nello spazio privato come in quello pubblico?

N.F.

S , mi sembra in stupefacente sintonia con quanto cerco di dire del teatro shakespeariano, a mio avviso grande quanto quello greco, per potenza di pensiero, per forza drammatica. Pur restando due fenomeni diversi, perch  nel frattempo sono cambiate di significato categorie centrali del lessico tragico, come il concetto di colpa, di male, di coscienza.

A.B.

Nel prologo al suo libro, lei scrive che Shakespeare   uno di quegli scrittori che "amano scrivere, perch  amano nascondersi". In che modo Shakespeare scompare nella propria opera?

N.F.

Scompare proprio perch  si svuota nei suoi personaggi: in questo senso Shakespeare   grande, grandissimo, precisamente perch  attua nel senso pi  perfetto quel processo di *k nosis* in cui secondo me il teatro consiste. Se v'  teatro,   perch  v'  metamorfosi.

A.B.

A eccezione di alcuni autori del teatro greco e latino, Shakespeare   l'unico drammaturgo a cui il settore della 'performance reception' dedica un particolare ramo di studi: questo fatto conferma senza dubbio la profonda contemporaneit  dell'opera shakespeariana e dei suoi personaggi. Credo che nel mettere in scena una tragedia di Eschilo sia in primo luogo necessario conservare ed esaltare la forte politicit  che sottende e pervade tutta l'opera, evitando cos  di tradirne senso e significato. Qual   secondo lei l'operazione auspicabile su un'opera di Shakespeare nel momento in cui si sceglie di farla rivivere sulla scena? Quali sono gli elementi da salvaguardare per evitare un tradimento di senso e significato?

N.F.

Non   semplice mettere in scena Shakespeare. Epper  in Inghilterra la Royal Shakespeare Company lo fa da anni nell'assoluto rispetto di un testo sentito come fondativo della sua cultura. Shakespeare viene letto, riletto e interpretato – perch  ogni messa in scena   anche un'interpretazione – ma non violentato. C'  una specie di reverenza sacra che non lo permette. Shakespeare   insieme vicino, contemporaneo e lontano, mai attuale, semmai intempestivo. Permette cos  lo sguardo sull'oggi. In Italia   diverso, in prima battuta perch  un'altra   la lingua, anche drammaturgica, del nostro paese. Che cosa farei io? Non sono un regista, e dunque   presuntuoso da parte mia dire qualsiasi cosa. Ma rischiando l'orrore che provo per tale difetto, la presunzione, io partirei dalla lingua, dallo studio della lingua shakespeariana, dal tessuto di immagini che le parole nel testo sollevano. Shakespeare comunica attraverso le immagini. Macbeth non lo arriveremmo a conoscere, se non in quell'immagine finale dell'orso attaccato dai cani. O nell'immagine iniziale di lui che salta a cavallo e per la spinta troppo violenta scivola a terra dall'altro fianco.

A.B.

Simone Weil affiora qua e là nel suo libro quasi a descrivere una sottile filigrana che percorre tutto il testo. Perché Simone Weil?

N.F.

Perché adoro il suo pensiero, e perché nei suoi diari ho trovato spesso riferimenti a Shakespeare, apodittici commenti, che però hanno illuminato più di tanti saggi accademici la mia lettura di Shakespeare, che si è senz'altro nutrita del suo esempio.

English abstract

We met Nadia Fusini, Anglicist and Professor at SUM (Istituto italiano di scienze umane) in Florence and we interviewed her about *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, published in September 2010. Nadia Fusini reviews the hero's passions in Shakespeare's theatre and analyzes some *topoi* and subjects (the idea of Time, imagination and knowledge, love and suffering ...) in Shakespeare's tragedies. Reflections about the characters in Shakespeare's theatre alternate with remarks about the possibility to perform Shakespeare's tragedies today.



pdf realizzato da Associazione Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • febbraio 2011

www.engramma.it

88

marzo **2011**

ENGRAMMA • 88 • MARZO 2011
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-9826-033-1

Immagini e immaginari. Alessandro, il Medioevo, il Web

a cura di Maria Bergamo, Claudia Daniotti

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-9826-033-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

5	<i>Studia Alexandrina</i> 2010/2011 Claudia Daniotti
11	Il Cammeo Gonzaga di San Pietroburgo e la gemma perduta di Isabella d'Este Lorenzo Bonoldi
20	La fortuna di Alessandro, dall'antichità all'età moderna Maddalena Bassani
24	Qualche appunto sui gesti del Medioevo Claudio Franzoni
35	Immagini di voci, di gesti, di riti: sul valore performativo dell'arte medievale Maria Bergamo
44	Google Art Project. Da una stanza all'altra, nei musei del mondo Antonella Sbrilli

Studia Alexandrina 2010/2011

Indagini, iniziative scientifiche, eventi culturali intorno
ad Alessandro il Grande

Claudia Daniotti

Se è vero che la figura e il mito di Alessandro il Grande hanno goduto di una fortuna quasi ininterrotta da più di duemila anni a questa parte, di recente abbiamo assistito a un revival di interesse diffuso per Alessandro, alimentato anche mediante le arti più popolari, ad esempio dall'uscita nelle sale dell'*Alexander* di Oliver Stone (USA, 2005; vedi la recensione di *Alexander* in Engramma 39). In questi mesi però si registra un particolare rilancio di attenzione per Alessandro anche nell'ambito degli studi scientifici e delle iniziative di alta divulgazione, in forma di esposizioni particolarmente prestigiose, convegni internazionali, seminari di studi e progetti di ricerca che sembrano rincorrersi, quando non intrecciarsi, in Europa e non solo.



Alessandro e l'albero oracolare, miniatura da *Shabnameh* di Firdusi, 1430 circa, Oxford, Bodleian Library, ms. Ouseley Add. 176, c. 311v

Volendo segnare un punto di inizio di questa stagione particolarmente felice negli *Studia Alexandrina* ricordiamo il convegno *The Alexander Romance in Persia and the East* (di cui avevamo già dato qui segnalazione), tenutosi all'Università di Exeter dal 26 al 29 luglio 2010, e di cui sembra imminente la pubblicazione degli atti. Straordinaria occasione per discutere di quell'Alessandro leggendario, dai molti volti, e ancora in gran parte da studiare, che lascia tracce di sé in ognuna delle varie civiltà che, viste da Occidente, indichiamo genericamente come 'orientali', l'appuntamento di Exeter ha contribuito a mettere in dialogo studiosi e ricercatori provenienti letteralmente dai cinque continenti, in una particolare atmosfera di generosità intellettuale tanto più preziosa, quanto più rara in occasioni di questo tipo. L'Oriente al centro delle giornate di studio organizzate da Richard Stoneman e Ian Netton sconfinava largamente dal *limes* segnato da Alessandro sulla mappa del mondo: arriva a toccare la Spagna musulmana ma anche la cultura bizantina specie nella fase precedente alla conquista ottomana; il mondo di lingua ebraica e lo stesso impero turco; e poi ancora, le notizie delle imprese di Alessandro giunte fino in India e quelle frammentarie approdate in Cina; e ancora i racconti che adombrano un ramo della tradizione, quello dell'Africa non arabizzata, pressoché inesplorato; fino alla straordinaria eredità culturale nata sulla frontiera ultima che oggi è Afghanistan, e che fu l'estremo confine nord-orientale segnato dall'impero di Alessandro prima, e da quello coloniale inglese poi. Che nell'importante convegno di Exeter 2010 l'accento sia stato posto, in particolare, sulla presenza di Alessandro nella cultura persiana non è certo casuale: è la Persia a essere il filtro e il tramite privilegiato che per secoli unisce Europa e Asia; è la letteratura persiana che – rielaborando la disastrosa caduta degli Achemenidi, sconfitti da Alessandro, ma anche assorbendo temi politici e messianici della tradizione ellenistica, di quella giudaica e anche musulmana – distilla e trasmette al Medioevo eurasiatico le imprese di Alessandro-Iskandar, così come narrate, e spesso meravigliosamente illustrate, nei due grandi racconti epici di Firdusi (*Shahnameh*, "Libro dei re", completato nel 1010) e di Nizami (*Iskandarnameh*, "Libro di Alessandro", 1200 circa).

A 1000 anni dalla stesura dell'opera di Firdusi, una delle più vaste e ambiziose dell'intera letteratura persiana e insieme il componimento epico nazionale del popolo iraniano, il Fitzwilliam Museum di Cambridge ha recentemente ospitato la mostra *Epic of the Persian Kings: The Art of Ferdowsi's Shahnameh* (11 settembre 2010-9 gennaio 2011), i cui materiali restano parzialmente ripercorribili in una mostra online. Varrà la pena ricordare che, all'interno dell'opera del "Libro dei re" di Firdusi, Alessandro-Iskandar svolge un ruolo assolutamente cruciale: nel ripercorrere le imprese dei re del passato, il poeta

indica un momento preciso che raccorda il tempo del mito, narrato nella prima sezione dell'opera, a quello della storia persiana, narrato nella seconda. Questo punto di passaggio è segnato dall'ascesa al trono dell'ultimo degli Achemenidi, Dara-Dario III, e dalle contemporanee conquiste di Iskandar-Alessandro. In altre parole, è Alessandro che, accolto nell'epopea del popolo persiano, segna in Firdusi il passaggio dal mito alla storia; di più, Alessandro viene iscritto a pieno diritto nella genealogia dei re persiani: considerato fratellastro di Dara secondo una leggenda nata in epoca sasanide, e dunque sovrano legittimo, le imprese vittoriose del Macedone vengono adottate nell'epica storica 'nazionale' iraniana, siglando non più una rottura ma piuttosto la continuità rispetto all'antica ascendenza achemenide.

Nella luce del recente revival alessandrino, particolarmente rilevante è il progetto di ricerca *Mythalexandre. La création d'un mythe d'Alexandre le Grand dans les littératures européennes (XIe siècle-debut XVIe siècle)*, diretto da Catherine Gaullier-Bougassas dell'Università di Lille. Nato nel 2009 dalla collaborazione di dodici studiosi provenienti in gran parte dal mondo accademico francese, *Mythalexandre* si propone di indagare la ricezione



Alessandro e l'acqua della vita, miniatura da *Shahnameh* di Firdusi, 1494, Oxford, Bodleian Library, ms. Elliott 325, c. 396v;

del mito di Alessandro nell'Europa occidentale e orientale, dal Medioevo fino al primo Rinascimento, secondo un metodo interdisciplinare che sia in grado, intorno a un tema tanto ampio, di mettere a frutto le diverse professionalità dei ricercatori coinvolti: per la maggior parte linguisti e specialisti delle lingue romanze, ma anche medievisti e storici delle letterature bizantina, armena, slava, scandinava e medio-latina. I convegni e le giornate di studio che scandiscono e sostanziano il progetto si succederanno fino al 2013 e hanno già visto quattro appuntamenti: l'ultimo, a Parigi lo scorso 4 marzo 2011, dedicato al viaggio di Alessandro verso il Paradiso terrestre. Da segnalare in particolare l'incontro *Alexandre à la Renaissance* che a Caen, il 9 e 10 dicembre 2010, ha posto l'attenzione sulla fortuna del mito di Alessandro intorno al XV secolo, il limite cronologico estremo fissato dal progetto di ricerca stesso. Una discussione in gran parte incentrata



Alessandro fa eseguire due condanne capitali,
miniatura da *Les Faits du Grand Alexandre*
di Vasco da Lucena, XV secolo, Parigi, Bi-
bliothèque Nationale, ms. fr. 6440, c. 230

sulla trasmissione scritta e letteraria, che da Petrarca e dal tardo Medioevo francese e borgognone arriva al pieno Rinascimento italiano, e che non ha trascurato però le testimonianze iconografiche che si raccolgono intorno all'immagine di Alessandro: dagli affreschi di Fontainebleau agli emblemi di Achille Bocchi, fino all'Alessandro modello della ritrattistica eroica rinascimentale.

Dall'altra parte della Manica, altre due sono le iniziative, entrambe gravitanti intorno alla UCL di Londra, che meritano menzione, pur essendo riservate all'ambito più ristretto degli studiosi specialisti di temi alessandrini: all'incrocio tra ipotesi di lavoro consolidate negli studi e nuovi sguardi di ricerca sperimentale è stato il Seminario di Storia antica dedicato ad Alessandro, organizzato presso l'Institute of Classical Studies tra gennaio e marzo 2011. A pochi passi dall'Istituto, il Petrie Museum of Egyptian Archaeology ha invece dedicato ad Alessandro durante lo scorso mese di febbraio un ciclo di conferenze dal titolo *Alexander the Great: Legend, Legacy and Romance*, in cui hanno trovato spazio contributi dedicati alla declinazione egizia dell'immagine di Alessandro e alla sua eredità nell'Egitto tolemaico.

Ma la stagione di rinascita degli studi alessandrini investe anche il cuore del continente africano: grandi aspettative suscita il prossimo convegno internazionale di studi, da poco annunciato, *Alexander in Africa* (Grahamstown, Sudafrica, 28-30 giugno 2011). Nella terra che ha visto nascere la trilogia romanzesca dedicata da Mary Renault ad Alessandro (la cui opera più nota è *Il ragazzo persiano*: vedi la recensione in Engramma 41), si annuncia un'ulteriore indagine su ciò che fu e ciò che resta in terra africana della leggenda e della storia di Alessandro: da Siwa ad Alessandria, dagli ultimi progetti di conquista immaginati sul letto di morte all'Egitto ellenistico e



Volo al cielo coi dragoni, fibbia da calzatura, II secolo d.C., da Tilia Tepe (nord Afghanistan), Kabul, Museo Nazionale

romano, dalle tracce del Romanzo agli storici arabi e fino ai più tardi imitatori del Macedone in età coloniale.

Vivacissimo è anche il calendario delle esposizioni: per una mostra monografica dedicata ad Alessandro appena chiusa ad Amsterdam (vedi l'approfondimento di Lorenzo Bonoldi su uno dei pezzi esposti, in questo numero di "Engramma"), un'altra mostra appena aperta a Londra, che ruota, più o meno esplicitamente, intorno alla figura e alle imprese di Alessandro: *Afghanistan. Crossroads of the Ancient World* (British Museum, 3 marzo-3 luglio 2011). Si tratta dell'attesissima tappa londinese della mostra itinerante che da anni percorre diversi paesi portando alla conoscenza degli occidentali la straordinaria eredità dei tesori dal Museo Nazionale di Kabul: un'eredità che risulta ancor più preziosa perché proveniente da uno dei più tragici e interminabili teatri di guerra del nostro tempo. In mostra, nella splendida esposizione dei tesori afgani, è una storia che non potrebbe cominciare che dalle conquiste di Alessandro: senza l'arrivo dei Greci nel cuore dell'Asia non si darebbero gli avori e i vetri di Begram, le monete e i bronzi di Ai-Khanum, i corredi d'oro dei Kushana sepolti nella 'Collina d'oro' di Tilia Tepe, l'arte del Gandhara. Non sarà allora un caso se proprio in Inghilterra, un paese così attento al coinvolgimento attivo dei visitatori nell'evento culturale, le iniziative didattiche pensate in questa occasione per i più difficili e incontentabili dei visitatori, i bambini, muovono proprio da qui: dagli *storytellers* chiamati a riportare in vita, attraverso il racconto, il viaggio avventuroso di Alessandro, sempre uguale e sempre diverso, nei secoli e nei millenni, fino ai confini del mondo.

Per il suo consiglio e i suoi preziosi suggerimenti ringrazio Mario Casari.

ENGLISH ABSTRACT

Major exhibitions, international conferences, research projects: over the past months a number of 'talks of Alexander' have been taking place in Europe, drawing new attention to what is doubtless one of the most popular and enduring cultural myths whose traces can be found in both Eastern and Western traditions – that is, the myth of Alexander the Great. Much wider than the empire conquered by the Macedonian king more than two thousand years ago, the empire of Alexander's memory has reshaped his image over the centuries, recounting his deeds and legendary adventures from Northern Europe to Ethiopia and from Russia to India. This article presents the most important cultural events that have recently explored the myth of Alexander in both the Eastern and Western traditions.

Il Cammeo Gonzaga di San Pietroburgo e la gemma perduta di Isabella d'Este

Lorenzo Bonoldi

Il cosiddetto 'Cammeo Gonzaga' è un grande cammeo in sardonica realizzato ad Alessandria d'Egitto, verosimilmente sotto il regno di Tolomeo II Filadelfo e della sua sorella e sposa Arsinoe II. I ritratti dei due sovrani presenti sul cammeo sono ornati da attributi divini e da simboli del potere che, prima di ogni altro significato, evocano e raccontano le imprese di Alessandro, fondatore del dominio dei Tolomei in Egitto nonché della stessa Alessandria. L'egida di Zeus, il serpente (al contempo ureo e *agathodaimon*) posto sull'elmo di Tolomeo e l'*anastolè* (il ciuffo di capelli ribelle che caratterizza la ritrattistica di Alessandro il Grande) rappresentano punti chiave di quel processo di *imitatio Alexandri* che tanto ha caratterizzato la produzione delle effigi ufficiali dei sovrani ellenistici. L'intenzionale sovrapposizione iconografica delle fattezze dei successori di Alessandro con quelle del Macedone ha fatto sì che per molto tempo i ritratti presenti sul cammeo siano stati considerati non quelli di Tolomeo e Arsinoe, ma dello stesso Alessandro e della madre Olimpiade.



Cammeo con i ritratti di Tolomeo II Filadelfo e Arsinoe II (cosiddetto "Cammeo Gonzaga") arte ellenistica del III secolo a.C., sardonica, San Pietroburgo, Hermitage.



Riproduzioni del cammeo di San Pietroburgo che indicano come soggetti del cammeo Alessandro il Grande e la madre Olimpiade. Charles Patin, *CAII / SVETONII / TRANQVILLI / OPERA QVAE EXSTANT / CAROLUS PATINUS / [...] BASILEAE / M DC LXXV* Testo a stampa, 1675, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; Pietro Santi Bartoli e Nicolò Galeotti, *Museum Odescalchum sive Thesaurus Antiquarum Gemmarum cum Imaginibus in iisdem insculptis, et ex iisdem exculptis, quae a Serenissima Christina Svecorum Regina collectae in Museo Odescalco adservantur et a Petro Sancte Bartolo quondam incisae, Romae, Sumptibus Venantii Monaldini*, Testo a stampa in due tomi 1751-1752, Trento, Collezione privata Lupo



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Cammeo di San Pietroburgo*, incisione da E.Q. Visconti, *Iconographie Greque*, Paris, P. Didot L'Ainé, 1811, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 4.B.8.9; 1. sguardo rivolto verso l'alto; 2. anastolè, 3. serto/corona di foglie di alloro 4. serpente alato: agathodaimon/ureo; 5. egida con testa di Gorgone e di Phobos (?)

La gemma ellenistica è stata recentemente esposta in due diverse mostre, una allestita a Palazzo Te (Mantova, 2008) e l'altra presso la sede olandese dell'Hermitage (Amsterdam, 2010/2011). I contributi dei cataloghi di entrambe le esposizioni non hanno mancato di sottolineare quanto questo importate esemplare della glittica ellenistica rappresenti anche un interessante caso nella storia del collezionismo. Nel corso degli ultimi secoli, infatti, il cammeo ha fatto parte di alcune delle collezioni d'arte più importanti d'Europa. La sua presenza è attestata senza ombra di dubbio nella raccolta della Regina Cristina di Svezia fino al 1696, da quella il cammeo entra a far parte dei possedimenti di Livio Odescalchi per poi passare, nel 1794 alle collezioni pontificie; dall'inizio del XIX secolo è a Parigi, nelle mani di Josephine Beauharnais, fin quando, nel 1814, l'ex moglie di Napoleone lo regalò allo Zar Alessandro I (cfr. Arsentyeva 2008). In virtù di quest'ultimo passaggio, il cammeo è stato a lungo chiamato 'Cammeo Malmaison', dal nome della residenza di Josephine. La denominazione 'Cammeo Gonzaga' deriva invece dall'ipotesi – come vedremo, in realtà pressoché infondata – di una sua appartenenza alle collezioni Gonzaga già dal XV secolo. A tal proposito il catalogo della mostra di Amsterdam recita: "The earliest written mention of the gem can be found in the 1542 inventory of the collection of Isabella d'Este, wife of the Duke (sic! recte: Marquis) Gonzaga" (Immortal Alexander 2010, scheda n. 155, di Elena Arsentyeva).

Con il nome 'Cammeo Gonzaga', però, si suole indicare anche un'altra pietra lavorata in età ellenistica e conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Le vicende storiche di questo secondo cammeo, ricostruite



Cammeo con i ritratti di Tolomeo II Filadelfo e Arsinoe II (cosiddetto 'Cammeo Gonzaga'), arte ellenistica del III secolo a.C., sardonica, Vienna, Kunsthistorisches Museum

da Clifford Malcolm Brown (1997), permettono di far luce anche sul pezzo di San Pietroburgo, dimostrando come, in realtà, non vi sia alcuna possibilità che il cammeo appartenuto a Isabella d'Este fosse quest'ultimo.

Il cammeo viennese, esattamente come quello dell'Hermitage, presenta una coppia di dinasti tolemaici, probabilmente gli stessi Tolomeo II Filadelfo e Arsinoe II. Come nell'esemplare di Sanpietroburgo i volti dei sovrani sono rivolti a sinistra, ma con inclinazioni lievemente divergenti rispetto al perfetto parallelismo fra i profili del cammeo russo. Sul capo di Arsinoe è una corona coperta da un velo, mentre il ritratto di Tolomeo è ornato da un elmo decorato con i simboli divini che già avevano caratterizzato il mito di Alessandro: il *serpente-ureo-agathodaimon* (qui raffigurato senza le ali), il fulmine alato di Zeus e un'immagine di Ammone.

Durante il medioevo il cammeo fu protagonista di un interessante esempio di *interpretatio christiana*: i tre profili raffigurati sulla gemma (quelli di Arsinoe e Tolomeo sullo strato bianco della sardonica, e quello di Ammone ricavato dalla parte scura della pietra), in virtù del loro numero e dei loro colori vennero fraintesi e considerati i ritratti dei tre Re Magi. Caricata di questo significato – e del conseguente valore simbolico – la gemma fu quindi collocata sul reliquiario dei Magi della Cattedrale di Colonia (cfr. Zwirlein-Diehl 1997). Da qui il cammeo venne rubato il 28 gennaio 1574.



Ricostruzione del fronte del Reliquario dei Magi nella Cattedrale di Colonia, con evidenziata la collocazione originaria del Cammeo Gonzaga di Vienna

Dodici anni dopo il furto, la gemma ricomparve a Roma. A darne testimonianza è una lettera dell'ottobre 1586 inviata da Fulvio Orsini al cardinale Alessandro Farnese (Brown 1997, p. 90):

“Sono quattro giorni è capitato in Roma un mercante di gioie fiammingo, il quale ha un cameo col ritratto di Alessandro et Olympiade, antico indubbiamente non ritocco [...]. È ben vero che dietro la testa, dove è quel ritratto di Giove Ammone del quale si faceva figlio Alessandro, è un poco di rottura accomodata col smalto che si conosce benissimo, ma poco importa.” (Parma, Archivio di Stato, Epistolario scelto, b.12)

Nella testimonianza di Fulvio Orsini ai personaggi raffigurati sul cameo vengono restituite identità più attendibili. Dalla loro identificazione con Gaspare, Baldassarre e Melchiorre – dovuta al fraintendimento per l'*interpretatio christiana* – si passa a quella con Alessandro e Olimpiade – dovuta alla mancata decodificazione dell'*imitatio Alexandri*. L'unico personaggio riconosciuto in maniera esatta è Giove Ammone, in virtù della sua particolare iconografia. La descrizione fornita da Orsini della presenza di “quel ritratto di Giove Ammone”, in corrispondenza del quale si trova una “rottura



Theodoor Galle, Cameo dalla collezione di Fulvio Orsini, disegno, 1606, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Capponianus 228, fol. 208; Theodoor Galle, *Augustus et Livia, apud Fulvium Ursinum in Gemma*, incisione da *Illustrium Imagines, ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae: quae extant Romae maior pars apud Fulvium Ursinum*, 1606

accomodata col smalto” appare peraltro un elemento chiave che permette di identificare con assoluta certezza il cammeo citato nella lettera con il pezzo viennese. La frattura accomodata con lo smalto pare essere una conseguenza di una riduzione delle dimensioni originali del cammeo, probabilmente dovuta a una sua rottura al momento del furto. Tale ipotesi è comprovata dalla differenza fra la forma attuale della gemma e quella del vano del reliquiario che la alloggiava.

Il cammeo presentato ad Alessandro Farnese da Fulvio Orsini non venne tuttavia acquistato dal cardinale e la gemma rimase sul mercato, in attesa di nuovi acquirenti. Non trascorse molto tempo prima che il suo valore suscitasse l’interesse dei signori di Mantova, e il 2 dicembre 1587 Giacomo Canossa e Mario Bevilacqua scrivevano al Duca Vincenzo Gonzaga comunicando che:

“Diciamo il cammeo essere antico et di buon maestro, ma in qualche parte modernamente ritoccato [...] potrò fare concerto con quello d’Augusto et Livia che tiene la Vostra Altezza Serenissima”. (Mantova, Archivio di Stato, b.1519)

In virtù di questa *expertise* il cammeo oggi a Vienna giunse quindi alla corte dei Gonzaga, dove si mise a “fare concerto” con un altro cammeo, già in possesso del Duca Vincenzo (cfr. Brown 1997, pp. 91 e 92). Tale cammeo, descritto come “quello d’Augusto et Livia” era stato ereditato da Vincenzo dalla bisnonna Isabella d’Este. Il cammeo era evidentemente fra i pezzi più importanti della collezione conservata nella Grotta dell’Illustre Marchesa, tant’è che viene ricordato al primo posto nell’inventario dei beni appartenuti a Isabella redatto nel 1542:

“Primo: Uno cameo grande fornito d’oro con due teste de rilievo di Cesare et Livia legato in oro con una gherlanda incirca con foglie de laura smaltate de verde, con una perla de sotto, et da reverso lavorato a niello, et una tavola con il nome della Ill.ma Madamma di bona memoria”.

Tanto i curatori della mostra di Amsterdam quanto quelli di quella mantovana – e *in primis* Elena Arsentyeva, collaboratrice di entrambe le esposizioni – hanno sposato l’ipotesi, di per sé affascinante, che il Cammeo oggi a San Pietroburgo, passato poi nelle mani di grandi donne quali la Regina Cristina di Svezia e Josephine Beauharnais, sia il pezzo ricordato nell’inventario dei beni appartenuti a Isabella d’Este. Tuttavia fonti antiche pubblicate da Clifford Brown nel 1997 – quindi prima di entrambe le esposizioni – dimostrano l’infondatezza di tale ipotesi.

Nel 1555 Enea Vico, nei suoi *Discorsi sopra le medaglie degli Antichi*, scriveva a proposito del ritratto di Livia, moglie di Augusto:

“... ella si vede al naturale insieme con quella [immagine] del suo marito, e col nome suo in lettere scritto, fra le cose rare e preziose della Grotta dell'Eccellentissimo Signore Duca di Mantova scolpita in bellissimo e gran cammeo d'inestimabile pregio [...]. Alla cui similitudine ne ha una bella corgniula intagliata Monsignore Bembo non dissimile a quel volto”.

Come evidenzia Brown (pp. 93 e 94) la testimonianza di Enea Vico ci informa precisamente del fatto che il cammeo conservato nella Grotta di Mantova – senz'ombra di dubbio il pezzo appartenuto a Isabella d'Este – reca il nome di Livia “in lettere scritto”. E quindi, poiché sul cammeo di San Pietroburgo non compare alcuna iscrizione, ogni possibilità di una sua identificazione con la gemma appartenuta alla Marchesa di Mantova viene a cadere.

Gli studiosi appassionati di Isabella d'Este e delle sue vicende collezionistiche si devono quindi a malincuore rassegnare al fatto che nessuno dei due cosiddetti ‘cammei Gonzaga’, né quello di Vienna, né quello di San Pietroburgo, sia mai appartenuto alla collezione dell'illustre ‘signora del rinascimento’.



Peter Paul Rubens, *Coppia Imperiale*, 1614 circa, Akland Art Museum, Chapel Hill (North Carolina)

Dell'aspetto del cammeo appartenuto a Isabella – che risulta quindi a oggi ancora disperso – possiamo tuttavia farci un'idea. Pur non esistendo nessuna sua riproduzione in disegni o stampe antiche, la citata testimonianza di Vico rimanda a un'altra gemma e appartenuta a Pietro Bembo (poi passata nella collezione di Fulvio Orsini). Di questo intaglio si conservano due testimonianze grafiche, entrambe realizzate da Theodoor Galle nel 1606: un disegno delle teste sul cammeo e la stampa da esso derivata, che compare in controparte. Queste testimonianze grafiche dell'aspetto del cammeo descritto come “non dissimile” da quello conservato anticamente nella Grotta di Mantova permettono di immaginare quale fosse l'aspetto della gemma appartenuta a Isabella d'Este. Un ulteriore interessante spunto – che conferma l'avvicinamento della gemma Bembo-Orsini all'aspetto del cammeo di Isabella – è offerto dal confronto fra il disegno di Theodoor Galle e un dipinto realizzato da Rubens immediatamente a ridosso della sua stagione mantovana, oggi conservato presso l'Akland Art Museum di Chapel Hill (North Carolina).

Sulla base del noto e documentato interesse di Rubens per i cammei antichi e per le collezioni dei Duchi di Mantova (per i quali svolse anche il ruolo di consulente artistico), si ritiene che il modello del dipinto possa essere una gemma appartenuta alla raccolta dei Gonzaga. Michele Danieli, autore della scheda riguardante l'opera nel catalogo della mostra a Palazzo Te, propone pertanto il confronto fra il dipinto e il cammeo di San Pietroburgo, riconoscendone un rapporto di stretta dipendenza iconografica. In realtà le differenze sono più numerose delle analogie: nel dipinto di Rubens il personaggio maschile è privo di elmo e corazza, e quello femminile non presenta sul capo né la ghirlanda di foglie né il velo. Il confronto con il disegno di Galle appare invece molto più calzante (cfr. Brown 1997, p. 94). Il modello di Rubens è dunque, molto più probabilmente, il cammeo di Isabella con i ritratti di Augusto e Livia.



In conclusione: possiamo escludere, con una certa sicurezza, che né uno né l'altro dei due cammei, né l'esemplare conservato a San Pietroburgo, né l'esemplare conservato a Vienna, sia identificabile con il pezzo che Isabella d'Este esibiva nella sua Grotta, tra i *mirabilia* più preziosi della sua raffinata collezione. Ma la testimonianza di Enea Vico, il disegno e l'incisione di Theodor Galle e la *Coppia Imperiale* di Rubens formano una cerchia di indizi che, messi in relazione fra loro, evocano l'immagine del cammeo appartenuto a Isabella: il vero 'Cammeo Gonzaga' è per noi perduto ma quella gemma, che non possiamo ammirare fisicamente, si manifesta per proiezioni della memoria, nella forma di un vero e proprio fantasma dell'antico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Brown 1997

Clifford Malcolm Brown, *Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia Cameo and the "Alexander and Olympias" Gems in Vienna and Saint Petersburg*, in *Engraved Gems. Survivals and Revivals*, a cura di C.M. Brown, Hanover and London 1997, pp. 84-107

Zwirlein-Diehl 1997

Erika Zwirlein-Diehl, *"Interpretatio Christiana": Gems on the Shrine of the Three Kings in Cologne*, in *Engraved Gems. Survivals and Revivals*, a cura di C.M. Brown, Hanover and London 1997, pp. 62-83

Arsentyeva 2008

Elena Arsentyeva, *Il Cammeo Gonzaga. Enigmi della storia*, in *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, a cura di Ornella Casazza, catalogo della mostra, Palazzo Te, Mantova, 12 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009

Immortal Alexander 2010

The Immortal Alexander the Great, a cura di Anna Trofimova, catalogo della mostra, Hermitage, Amsterdam, 18 settembre 2010- 18 marzo 2011

ENGLISH ABSTRACT

The Gonzaga Cameo St. Petersburg and the lost gem of Isabella d'Este.

The recent exhibition The Immortal Alexander the Great (Hermitage, Amsterdam, September 18th 2010 - March 18th 2011) has displayed the so-called "Gonzaga Cameo", introducing it as the ancient gem belonged to Isabella of Este (the same identification has been proposed on the occasion of an exhibition in Mantua, in the year 2008). Actually, back in 1997, Clifford Malcolm Brown has published - in English language - a clear essay showing the groundlessness of such hypothesis. The following article provides with a dissertation on the Brown's hypothesis, with the aim to increase its reception from the Italian scholars. The English-speaking readers can find the full text of the Brown's essay published in: *Engraved Gems. Survivals and Revivals*, edited by C.M. Brown, Hanover and London 1997.

La fortuna di Alessandro, dall'antichità all'età moderna

Nota su *Alessandro Magno in età moderna*, a cura di Franco Biasutti
e Alessandra Coppola, Cleup, Padova 2009

Maddalena Bassani

Nell'ambito del recente revival di studi dedicati ad Alessandro Magno e alla sua fortuna in età antica e post-antica (in questo stesso numero di *Engramma*, vedi il contributo di Claudia Daniotti) merita di essere segnalato un interessante volume miscelaneo edito nel 2009 ma in circolazione dall'anno scorso, che costituisce l'esito conclusivo di un programma di ricerca finanziato dall'Ateneo di Padova nel 2006.



L'obiettivo della ricerca era quello di indagare la continuità e le trasformazioni del mito del Macedone dal Rinascimento alla prima metà del Novecento e nel libro viene dato spazio in particolare a quattro ambiti di indagine: la teoria filosofica; i componimenti storiografico-letterari; il recupero in ambito teatrale, librettistico e musicale; la produzione iconografica.

Circa la ripresa del mito di Alessandro nell'elaborazione filosofica, il volume offre cinque contributi che affrontano il tema in diversi periodi storici: Romana Bassi tratta delle dissertazioni tardo cinquecentesche-seicentesche di Francis Bacon sul Macedone, valutato prevalentemente in chiave positiva; Filippo Magnini, invece (*Paura, superstizione e tirannide. Alessandro Magno in Spinoza*), dimostra come per il razionalissimo filosofo olandese Alessandro costituisca l'emblema storico del nesso paura-superstizione, laddove la smania di allargare i confini dei territori posseduti a tutta l'orbe è letta da Spinoza come sintomo di incertezza e timore. Se al re di Macedonia guardavano pure i *Lumières* settecenteschi, come ha ben dimostrato il saggio di Michel Delon, Franco Biasutti presenta la rivalutazione di Alessandro da parte di Friedrich Hegel nell'ambito della sua *Philosophiegeschichte*, sottolineando l'importanza che rivestì la classicità nella formazione giovanile e matura del filosofo tedesco. Chiude i contributi filosofici il saggio di Giuseppe Cantillo, dedicato al ruolo della figura del Macedone nello storicismo tedesco del XIX secolo.

Quanto alla produzione storiografica e letteraria, il libro presenta i lavori di Patrizio Tucci (*Dall'Alessandro medievale all'Alessandro umanistico (Villon, Montaigne)*), di Achille Olivieri (*Alessandro Magno creatore di saperi: fra '500 e '700*), di Jean-Marie Roulin (*Chateaubriand: Alexandre à la lumière de la Révolution et de Napoléon*) e di Alessandra Coppola: seguendo un percorso cronologico dal Medioevo al primo Novecento, sono messe in evidenza alcune stimolanti riflessioni su contesti geografici e periodi storici di particolare rilevanza, nei quali la centralità del Macedone non è disgiunta dal consapevole (e talora arbitrario) recupero dell'antico nella sua complessità.

Anche nel settore musicale la fortuna di Alessandro fu enorme, come attestano alcuni saggi di grande ricchezza documentaria: quello di Claudia Corti, sull'influenza dell'Alessandro eroico-erotico nella drammaturgia inglese; quello di Carla Ravazzolo, dedicato alla riscoperta del Macedone da parte dell'architetto-artista-scenografo veneto Girolamo Frigimelica Roberti; infine i contributi di Mercedes Viale Ferrero, che sviluppa il tema dei *mirabilia* della saga alessandrina nella scenografia teatrale, nonché quello di Alessandro Taverna, che illustra al lettore il recupero in chiave favolosa delle storie orientali di Alessandro da parte di Richard Wagner.

Ma forse ancor più suggestivi sono i lavori iconografici di Pietro Boitani, di Giulio Bodon e di Barbara Steindl, i quali, con approcci metodologici differenti, forniscono un panorama denso e articolato della fortuna che il Macedone ebbe nelle arti visive. E se il saggio di Boitani affronta il problema dell'utilizzo del mito di Alessandro dall'età medievale all'età moderna analizzando quadri noti e meno noti, Bodon presenta una nuova lettura del ciclo cinquecentesco di Giambattista Zelotti nella Villa Godi a Lonedo (Lugo Vicentino), avanzando interessanti ipotesi iconologiche sul ruolo di Alessandro nel ciclo pittorico del salone della residenza, mentre Steindl rilegge l'iconografia alessandrina nella Roma del XIX secolo.



Dalla lettura dei contributi, tutti di importante spessore scientifico, si conferma una volta di più la variata vitalità della fortuna di Alessandro: come le rappresentazioni e le rivisitazioni dei fatti storici, mitologici e favolosi che coinvolsero il Macedone si riproposero nei secoli con valenze via via differenti, a seconda dei contesti culturali e delle fonti di partenza utilizzate. Ed è proprio con le fonti antiche che si chiude il volume, in senso – si potrebbe dire – circolare, con una ricca e corposa *Appendice* di Paolo Moreno intitolata *Iconografia di Alessandro nell'arte antica*: qui lo studioso, che da tempo si occupa dell'argomento con lavori raffinati e di altissimo livello scientifico, ripercorre, aggiornandoli e rivistandoli, temi e problemi già trattati in altre sedi che abbracciano l'intera vita dell'Argeade. Attraverso l'analisi accurata del repertorio figurativo ellenistico-romano e delle fonti letterarie antiche, essi spaziano infatti dall'*Annunciazione* dell'origine divina di Alessandro, alla sua ascesa al fianco del padre 'putativo' (Filippo) e alla sua incoronazione, per trattare poi le principali azioni di conquista e di dominazione dell'orbe, fino all'utilizzo del Macedone da parte degli imperatori romani.

Grazie a questa ampia panoramica iconografica sulla produzione artistica relativa ad Alessandro, meglio si comprendono le origini della fortuna – storica, filosofica, letteraria, musicale e iconografica – che il più grande conquistatore del mondo antico ebbe in età moderna: una fortuna che affonda e trova i suoi variegati motivi in quella messe di storie e leggende già sviluppate nel teatro delle arti antiche, di cui il Macedone fu primo protagonista.

ENGLISH ABSTRACT

The fortune of Alexander, from ancient to modern times. Note on *Alessandro Magno in età moderna*, edited by Franco Biasutti and Alessandra Coppola, Cleup, Padova 2009.

The vast literature on Alexander the Great and the fortune of his myth from Antiquity to modern times has recently been enriched by a miscellaneous volume edited by Alessandra Coppola and Franco Biasutti, entitled *Alessandro Magno in età moderna* (Cleup, Padova, 2009). The volume contains 17 contributions of high scientific level by Italian and foreign scholars, who face the rediscovery of the Macedonian king between the Humanism and the 19th century, dealing with philosophical, historiographic-literary, musical, theatrical and iconographic issues. In order to better explain the persistent appealing of the Macedonian in post-classical age as an exemplum of Virtue, Value, Wisdom and Good governance, a voluminous work of Paolo Moreno is presented as an Appendix. Through the reading of artworks and ancient Greek and Roman literary sources, Moreno gives the reader an effective framework which helps to contextualise the enormous artistic production on the glory of Alexander not only throughout his life, but also after his death.

Qualche appunto sui gesti del Medioevo

Recensione a Chiara Frugoni *La voce delle immagini*, Einaudi, Torino 2010

Claudio Franzoni

Per quanto presentato con understatement dall'autrice – un “vagabondaggio in un ideale museo di iconografia medievale” – il libro di Chiara Frugoni *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo* offre una vasta serie di osservazioni e puntualizzazioni sull'argomento, pur non proponendo affatto un approccio sistematico (“questo non è un manuale di iconografia medievale”). Mentre i capitoli III-VI si soffermano sulle immagini di Cristo e della Vergine, sulle raffigurazioni degli angeli, sulla “rappresentazione del diverso”, sui mezzi per rendere lo spazio e su alcune convenzioni simboliche (aureola, nimbo e *signum viventis*), i primi due capitoli trattano aspetti rilevanti della comunicazione non verbale nel Medioevo: i “gesti del potere e del suo contrario”, le espressioni del dolore e i “gesti della parola”. Come in tutto il resto del libro, anche in questa sezione si parte dalle im-

Bernardo Daddi, *Annunciazione*, fine XV sec., Parigi, Musée du Louvre



magini per allargare lo sguardo sulla storia, coinvolgendo continuamente, e con sapienza, documenti, iscrizioni e testi, proseguendo quanto già affrontato ne *La grammatica dei gesti*. Le Sacre Scritture per forza lasciavano in secondo piano (o addirittura omettevano) dettagli con cui, invece, il pittore o il miniatore medievale dovevano fare i conti: come erano andate effettivamente le cose e come si erano comportati concretamente i protagonisti dei racconti sacri si chiede Henry Mottu? Del resto anche gli esegeti delle Scritture si ponevano domande simili; un esempio citato proprio nelle prime pagine del libro, è il passo di Sant’Ambrogio che prende in esame la posizione della Vergine sotto la Croce: “Leggo nel Vangelo che essa stava eretta, non vi leggo che piangesse”.

Davanti alle immagini lo studioso moderno dovrà allora capire quale atteggiamento l’artista medievale intendesse raffigurare, mettendolo in rapporto col testo a cui si riferisce e verificando in che modo l’immagine abbia eventualmente compiuto uno scarto rispetto ad esso introducendo altri elementi di significato. Si tratta di un’operazione tutt’altro che ovvia nel suo imporre un andirivieni continuo tra piano iconografico, piano testuale e, non ultimo, piano della competenza corporale dello studioso stesso: entra in gioco, infatti, anche l’esperienza (o meno) che di quel determinato movimento ha il soggetto chiamato a interpretare oggi un’immagine antica. È un caso che, già dagli anni ’30 del Novecento, le riflessioni di Panofsky sui livelli diversi dell’interpretazione iconografica siano partite da un’esperienza quotidiana-

a sx: *Incoronazione di Re Davide*, miniatura, 1225 ca., New York, Pierpont Morgan Library, ms. G25, c.4r; a dx: *Gisleberto, il superbo dannato*, part. da *Il Giudizio Universale*, Autun, cattedrale di Saint-Lazar



mente verificabile, dall'esempio cioè di due uomini che si incontrano e si salutano col cappello?

Gli esempi di letture del tutto convincenti sono numerosi. In una miniatura del XII secolo, Abisag accanto a Davide – osserva Chiara Frugoni – non tiene le braccia conserte, come a uno sguardo rapido potrebbe sembrare, ma incrociate sul petto nel “tipico gesto dell’umiltà”, quello appropriato nella vicenda descritta dalla Bibbia; infatti è quello stesso atteggiamento che viene adottato a volte per la Vergine annunciata. Michael Baxandall aveva scoperto che proprio questo atteggiamento – presente anche nell’*Annunciazione* che Beato Angelico dipinse in San Marco – veniva espressamente connesso all’*humiliatione*; fra Roberto Caracciolo da Lecce descrive così la “profunda humiltà” della Vergine alle parole dell’angelo: “et poi levando li occhi al cielo stringendo le mani con le braze in croce fece quella desiderata conclusione da Dio, da li angeli, dalli sancti padri. Sia factio in mi secondo la tua parola”.

Un altro esempio di lettura convincente è senz’altro quello di una miniatura del 1225 circa con l’*Incoronazione di Davide*: il re si porta una gamba sull’altro ginocchio, tenendo quasi ad angolo l’uno rispetto all’altra, e così “mostra la consapevolezza del suo potere”; ma non è la posizione delle gambe in sé che lo conferma, quanto la concomitante posizione delle braccia puntate in basso a innalzare il petto (mentre riceve la corona sul capo). Accavallare le gambe, in altri contesti, ha infatti valenze del tutto diverse e non necessariamente positive. La miniatura con Davide fa venire in mente un passo di Erasmo da Rotterdam ne *De civilitate morum puerilium*: “Era costume dei vecchi re di sedersi con il piede destro appoggiato sulla coscia sinistra; ci si

a sx: *Re Davide ordina l’uccisione dell’Amalecita*, prima metà XII sec., Vézelay, Sainte-Madeleine
a dx: *Adone morente*, sarcofago etrusco, metà III sec. a.C., Città del Vaticano, Museo Gregoriano



è trovato da ridire”. Come si deduce da altre sue notazioni analoghe, l’umanista rinascimentale si basava molto probabilmente su “vecchi dipinti”; in altre parole, Erasmo cade in un tranello insidioso anche per gli interpreti moderni, ricavare cioè una pratica comportamentale da una immagine, forzandone così il senso: non erano tanto i “vecchi re” che accavallavano le gambe come gesto rituale, quanto gli artisti che li dipingevano così nel tentativo di rendere visivamente il loro potere, che consisteva anche nella libertà di atteggiare a piacimento il proprio corpo.

Per tornare alla miniatura di Davide incoronato, il senso del suo atteggiamento non deriva tanto da singoli segmenti gestuali, ma dalla loro relazione, poiché nelle immagini – come nella vita quotidiana – cogliamo sempre i significati all’interno di sequenze che richiedono il movimento del corpo nella sua interezza. Per questo non è affatto detto che il puntare le braccia sulle ginocchia che abbiamo visto in Davide abbia la medesima valenza nel peccatore in piedi nei rilievi di Gisleberto ad Autun, nel quale Chiara Frugoni riconosce invece “il gesto della boria altezzosa di chi è pieno di sé”.

Del resto ci sono altre situazioni in cui la gestualità medievale ci si presenta in modo ambiguo. In un capitello di Vézelay l’Amalecita condannato a morte si afferra alla veste del boia: “implora un’inutile clemenza” oppure si aggrappa disperato mentre viene colpito? In altre parole, si tratta di un dettaglio narrativo inserito dallo scultore o del tentativo di una resa drammatica dell’esecuzione capitale?

a sx: Giotto, *Compianto di Cristo*, 1304-1305, Padova, cappella degli Scrovegni (part.)

a dx: *Sarcofago di Meleagro*, 190 d.C., Parigi, Musée du Louvre (immagine volutamente rovesciata)



In altri casi, invece, ad essere poco convincenti sono gli accostamenti tra immagini diverse nella sottintesa ipotesi che si abbia a che fare con identiche movenze; si tratta, a volte, di affinità di superficie, come tra la figura di Panfilo in una miniatura dell'Andria di Terenzio e la statua di età romana di un prigioniero dace; non basta la parziale analogia della posizione delle braccia per riconoscere un medesimo atteggiamento, tanto più che una figura si sta muovendo, l'altra è ferma sulle gambe.

Certamente non regge il parallelo tra il braccio cadente dell'Egiziano ucciso da Mosè su un capitello di Vézelay e quello che nell'arte classica compare, tra gli altri esempi, sui sarcofagi di Meleagro: se si guarda al piano artistico non c'è alcuna parentela (oltretutto l'Egiziano è in piedi, Meleagro supino), se invece si prende in considerazione l'ambito dei movimenti del corpo si deve semplicemente constatare che, in entrambi i casi, un arto senza vita cade abbandonato verso terra.

Entra così in campo, come è normale quando si affronta la resa della gestualità nell'arte figurativa, quella che già Gombrich chiamava "la dibattutissima questione del rapporto tra i gesti che vediamo rappresentati nelle opere d'arte e quelli che si compiono nella vita reale". La questione era stata sollevata, in tutt'altro modo, da José Ortega y Gasset, parlando del *Martirio di san Maurizio* di El Greco: "In questo quadro, come in tutti quelli italiani, le figure fanno gesti che non capiamo subito. Non sono infatti quelli che si fanno nelle situazioni ordinarie della vita. Vuol dire che non sono reali?".

Il problema si presenta, tra i vari esempi, nella Cappella degli Scrovegni, tanto nel *Compianto di Cristo*, quanto nella *Strage degli Innocenti*, che Chia-

a sx: Dmitri Baltermants, 1942

a dx: Giotto, *La strage degli innocenti*, inizio XIV secolo, Assisi, Basilica superiore (part.)



ra Frugoni esamina all'interno del capitolo dal titolo *Il linguaggio del dolore, i gesti della parola*; le braccia spalancate all'indietro di san Giovanni nella prima scena, e quelle di una madre nella seconda, da tempo sono ritenute derivazioni dai sarcofagi di età romana col mito di Meleagro. La foto di uno di essi, opportunamente rovesciata per permettere un confronto diretto con i due affreschi di Giotto, è senz'altro convincente, ma, al tempo stesso, conferma quanto sia complesso e delicato l'approccio all'argomento. In che cosa esattamente Giotto è debitore verso l'antico? Non certo di quel movimento disperato in sé – presente anche nell'anonimo *Compianto* che la studiosa presenta accanto a quello di Padova e testimoniato nel *planctus* della Cattedrale di Cividale, dove un'affranta Maddalena grida *brachijs extensis* – ma, diciamo così, dell'inquadratura con cui il santo viene descritto; e infatti anche due angeli, al di sopra del *Compianto*, e altri due nella *Crocifissione* nella stessa cappella, allargano in modo analogo le braccia. In maniera simile, appunto, ma secondo punti di vista differenti: in questo consiste l'intervento del pittore. In altre parole, Giotto può aver visto un sarcofago di Meleagro, ma da quella scena in cui si piange l'eroe non ha desunto tanto un gesto, quanto un modo per rappresentarlo. Una straordinaria foto di Dmitri Baltermants mostra un eccidio nazista in un villaggio in Crimea nel 1942: una donna ha riconosciuto tra i morti un familiare e gli si avvicina chinandosi e aprendo le braccia in un compianto solitario. Giotto ha visto senz'altro immagini antiche, ma anche il pianto di persone reali.

Sempre nel *Compianto* della Cappella degli Scrovegni la figura maschile all'estremità destra, Nicodemo, tiene “le braccia allungate e le mani intrecciate” nel gesto che “segnala la pensosa sollecitudine di un sofferito autocontrollo”; questa postura rimanderebbe “ad un altro archetipo classico”, quello celebre della statua di Demostene. Ammettiamo anche che l'originale greco avesse le mani intrecciate – il che non è certo – ma c'è realmente necessità

a sx: *Cordoglio per la morte di Sancho Saiz Carrillo*, fine XIII sec., Barcelona, Museu Nacional d'Arte de Catalunya; a dx: Simone Martini, *Beato Agostino Novello e quattro suoi miracoli*, 1309 ca., Siena, Pinacoteca Nazionale (part.).



di pensare a un 'archetipo' antico? Nel *Presepe di Greccio* ad Assisi lo stesso atteggiamento è descritto una volta con le mani intrecciate, un'altra con la variante della mano che stringe l'altro polso. I pittori non potevano, in altre parole, desumere dalla loro personale esperienza queste posture? In questo secondo caso, è talmente semplice il punto di vista scelto dal pittore che sembra inutile richiamare l'esempio classico, se non come conferma della persistenza di questa forma gestuale.

Quanto alla relazione tra opere d'arte e vita reale nel *Compianto* degli Scrovegni, Ernesto de Martino aveva una certezza: che l'affresco di Giotto rappresentasse un aspetto e una testimonianza delle "sopravvivenze medievali dell'antico lamento funebre", uno dei momenti in cui si coglie il conflitto tra questa persistente "cittadella del paganesimo" e la rasserenante visione cristiana della morte. La stessa impaginazione dell'"atlante figurato del pianto" di *Morte e pianto rituale*, porta in primo piano le sopravvivenze di questi riti nell'Italia meridionale del pieno Novecento, per mostrare solo in un secondo tempo le forme del lamento in Egitto, in Grecia e poi nel Medioevo; incontriamo così, in un montaggio deliberatamente anacronistico, prima il "discorso individuale al morto" che a Castelsaraceno (Lucania) una figlia fa "a capo della bara", poi quello dipinto su un vaso attico del V sec. a. C., poi alcuni esempi medievali e, tra questi, il 'discorso' visibile anche nel *Compianto* di Giotto; come in altre scene di lamenti, del resto, anche in quello di Padova si osserva la netta distinzione tra la prossimità al defunto delle figure femminili e il relativo distacco di quelle maschili, guardando ad esempio il compianto con "discorso", che compare su un manoscritto dell'XI secolo (Bibl. Vat. Gr. 1156, fol. 194v) presentato da Henry Maguire.

Ma c'è un'altra osservazione di de Martino che merita una riflessione: "le forme più acute della crisi, come lo strapparsi i capelli e l'ululato, sono at-

a sx: *Momento di lamento funebre reale*, Castelsaraceno (Lucania)
a dx: *Lamentazioni durante la prothesis*, lekythos attica



tribuite alla disperata ridda degli angeli, il che ricorda stranamente la ridda di figurine immerse nel *planctus* che sorvolano il cadavere nel lecito attico del n. 53". Si ripresenta in forma inaspettata il problema del rapporto con eventuali modelli classici, ma qui, a differenza dei casi precedenti, possiamo muoverci su basi più sicure. Se non si può escludere che esemplari di ceramica greca siano arrivati in mano a pittori medievali come ipotizza Gombrich, va escluso che Giotto abbia visto un esemplare con questa esatta iconografia, del resto piuttosto rara. In entrambi i casi, dunque, osserviamo un lamento funebre in basso, figure che replicano o amplificano la pronunciata gestualità degli uomini sopra di essi, in aria. Come è potuto accadere che a distanza di secoli e in contesti culturali enormemente lontani si ripropongano, quasi identici, contenuti e impaginazione? Accantonata l'ipotesi di un transito di iconografie, non resta che spiegare l'analogia con il manifestarsi di una struttura profonda, quella stessa che è alla radice della dinamica gestuale: il nesso imitazione-ripetizione.

Tanto rispetto agli antichi – Aristotele prima di tutto – quanto ai modernome Marcel Mauss e Marcel Jousse, che pure avevano colto il ruolo fondamentale dei processi mimetici nell'apprendimento e nell'esecuzione gestuale, abbiamo oggi il vantaggio di conoscere anche la funzione dei neuroni-specchio. Insomma, siamo portati a imitare le tecniche e ad ap-

Giotto, *Compianto di Cristo*, 1304-1305, Padova, cappella degli Scrovegni (part.)



prendere le potenzialità discorsive del corpo sin dall'infanzia, ma quando ci troviamo dinanzi al corpo sconvolto dalle emozioni è impossibile sottrarci a un *sympathein*, che a livello corporeo tende a tradursi in una replica delle forme gestuali e mimiche che vediamo. *Eidola* e angeli, in questo caso, più che mediatori tra la sfera divina e quella umana, sono la proiezione visiva del funzionamento del gesto, basato appunto sul possibile ri-fare i movimenti degli altri, sulla loro ri-produzione.

Del resto, *La voce delle immagini* offre più volte la possibilità di osservare questo meccanismo gestuale, per così dire, in azione. Chiara Frugoni fa brillantemente notare che nella scena dei tre viandanti verso Emmaus nella *Maestà* di Duccio, uno di essi indica la città per invitare il pellegrino-Cristo a fermarsi; il movimento del braccio che indica e invita, viene puntualmente ripetuto da Gesù, cosa che non avrebbe alcun senso nella vita reale, ma entro l'immagine sì: corpi che – per così dire – si specchiano l'uno nell'altro significano di per sé adesione a un medesimo sentire.

Le mani – ai cui movimenti la studiosa dedica una delle sezioni più riuscite del volume – sono al centro anche della miniatura duecentesca in cui Cristo affida la missione a Pietro e a Paolo; anche qui l'assenso di Pietro e Paolo viene traslato in forme corporee tanto che gli apostoli ripetono esattamente il movimento autorevole della mano di Cristo. Infine, nella stessa Bibbia moralizzata della prima metà del XIII secolo, è letteralmente speculari il movimento compiuto da un gruppo di Ebrei e da Mosè, che intima loro di

a sx: Duccio di Buoninsegna, *Cristo e i discepoli di Emmaus*, part. dalla *Maestà*, 1308-1311, Siena, Museo dell'Opera Duomo; a dx: *La missione degli Apostoli*, inizio XIII sec., Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c.40v



non mangiare carne di lupo, di leone o di maiale; ha ragione la studiosa ad affermare che così essi dimostrano “il loro rifiuto a cibarsi di questi animali” ed è veramente notevole che, invece di compiere un segno di assenso, essi replichino il gesto di un ordine e di un comando.

Se questa lettura è giusta, le miniature appena descritte non descrivono affatto gesti reali, eppure – paradossalmente – portano alla luce un aspetto basilare del comportamento gestuale: l’acquisizione delle “tecniche del corpo” (per usare una celebre formula di Mauss) e delle forme espressive avvengono tramite l’imitazione e la ripetizione (sul tema rimando al mio *Memoria corporale*, in *Engramma* 84, ottobre 2010). Come si vede, le immagini – e ovviamente non solo quelle medievali – hanno molto da dire sul gesto, ma c’è da chiedersi se usarle come semplici illustrazioni di pratiche gestuali non equivalga a fraintenderle e, forse, a ridurne il valore. Le immagini, infatti, hanno propri codici e propri meccanismi; lo stesso vale per gesti, movenze e posture. Movimenti e atteggiamenti del corpo hanno una loro durata, la tradizione iconografica ha i suoi ritmi. Affrontare le relazioni tra i due ambiti – questione tanto complessa quanto promettente – dovrebbe tradursi (per ogni epoca) in questa duplice domanda: che ruolo giocano le immagini nella storia della gestualità e quale parte svolgono le concezioni del corpo nella storia delle immagini?

ENGLISH ABSTRACT

Some notes on the gesture of the Middle Ages. Review of Chiara Frugoni *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino 2010.



Mosè proibisce la carne di animali impuri, inizio XIII sec., Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, c.28v

“This is not a medieval iconography handbook”: with a deliberately unsystematic approach, in her latest *La voce delle immagini* Chiara Frugoni leads a truly fascinating journey into the vast realm which lies at the crossroads of art, gestures, religion, ritual and non-verbal communication in medieval Europe. Starting from a specific image (a painting, a sculpture, an illuminated manuscript), Frugoni creates a dialogue between iconographic and written sources, which helps broaden and deepen the reader’s understanding of the complexity of the cultural horizon which underlies the medieval imagery. But, as Claudio Franzoni points out in his review, it is precisely this dialogue, as presented by the author, that arises new questions – and in some cases might suggest different answers.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1974], Einaudi, Torino 1978

Gottfried Biedermann, *Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter*, in “Pantheon”, 45, 1987, pp. 21-27

Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958

Ernst H. Gombrich, *Il gesto ritualizzato e l'espressione nell'arte* [1966], in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia delle rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1985

Ernst H. Gombrich, *Bonaventura Berlinghieri's palmettes*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 39, 1976, pp. 234-6

Claudio Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino 2006

Claudio Franzoni, *Persistenze iconografiche e persistenze gestuali. Una traccia*, in *La forza del Bello* (Atti del convegno, Mantova 2008), a c. di Mara Pasetti, Ca Gioiosa, Mantova 2009, pp. 49-51

Chiara Frugoni, *La grammatica dei gesti. Qualche riflessione*, in *Comunicare e significare nell'Alto Medioevo* “Atti Settimane CISAM”, 52, 2004, v. II, pp. 895-936

Henry Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 31, 1977, pp. 123-174

Henry Mottu, *Il gesto e la Parola*, Qiqajon, Magnano 2007

José Ortega y Gasset, *Lo spettatore*, a c. di Carlo Bo, Guanda, Parma 1984

Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst*, in “Logos” 21, 1932, pp. 103-119

Giacomo Rizzolatti, Lisa Voza, *Nella mente degli altri: neuroni specchio e comportamento sociale*, Zanichelli, Bologna 2008

Immagini di voci, di gesti, di riti: sul valore performativo dell'arte medievale

Maria Bergamo

Se per l'oratoria antica il gesto era "l'abito della voce" – *gestus autem vocis est habitus* sosteneva Marziano Capella nel *Commentario* di Remigio di Auxerre – Chiara Frugoni nel suo ultimo libro *La voce delle immagini* riveste il gesto dei colori, delle forme, delle storie, dei simboli della creazione artistica medievale. Immagini come abito dei gesti. Ma non solo. Attraverso le 'pillole iconografiche' raccolte nel volume si è proiettati in un immaginario grandioso e assoluto, che spazia dall'imponente portale alla piccola miniatura, dall'affresco sulle pareti delle cattedrali agli ebanî custoditi nei tesori, dall'icona bizantina al sarcofago antico; un sistema complesso popolato di storie, di personaggi, ma anche di vita reale, di quotidianità. E nella rifrazione dei gesti e nella ripetizione dei racconti da essi rappresentati si percepisce un vero e proprio sistema comunicativo, linguistico: "le immagini medievali si esprimevano con una loro lingua fatta di gesti in codice, di convenzioni architettoniche, di dettagli allusivi, di metafore, di simboli: se non li conosciamo, quelle immagini non hanno voce".

Già Émile Mâle, scrivendo dei caratteri generali dell'iconografia medievale, ne enunciava il carattere enciclopedico, teologico e il strettissimo legame con i testi: "L'arte medievale è innanzitutto una scrittura sacra di cui ogni artista deve imparare gli elementi". Una lingua codificata, comprensibile, veicolante significati, che in quanto 'scrittura' doveva essere insegnata, letta e parlata da tutti, e in quanto 'sacra' doveva essere celebrata, ritualizzata e rispettata.

Un'altra caratteristica è quella di essere un linguaggio simbolico: simbologia che non si arresta solo alla visione artistica o alla bidimensionalità della rappresentazione figurata, ma si espande tridimensionalmente nello spazio, e infine nel tempo, nell'azione. Uno dei più conosciuti testi di liturgia, il *Rationale divinatorum officiorum* di Guillaume Durand (XIII sec.) descriveva l'intera liturgia Pasquale come un simbolo legato ai testi sacri e alla tradizione: il cero pasquale, la chiesa, l'abito del celebrante, la luce del mattino, i gesti dell'assemblea, lo spazio che occupa, l'inizio e la fine della Messa, il periodo dell'anno in cui si festeggia la Pasqua.

Così anche Suger (XII sec.) nei suoi celebri scritti descriveva la costruzione della cattedrale di Saint-Denis attraverso i significati simbolici dell'architettura e della liturgia. L'abate-architetto, ispirandosi alla mistica dello Pseudo-Dionigi, spiega come la liturgia collettiva, evocando il passo ordinato dei monaci nei riflessi colorati delle vetrate e la modulazione degli inni nel coro, assicuri la concordia dei corpi e delle anime, del materiale e dell'immateriale, dell'umano e dell'angelico, del visibile e dell'invisibile. Tutto parla, tutto evoca, tutto è riferito ad altro, tutto oscilla tra la realtà e la spiritualità suprema. A occhi contemporanei potrebbe sembrare un eccesso di interpretazione o un'astrazione intellettuale, ma trova invece un fondamento considerando i soggetti agenti, ovvero chi e come vedeva, assimilava, percepiva, insomma viveva, l'arte. Scrive Jean-Claude Schmitt ne *Il gesto nel Medioevo*:

La funzione comunicativa del gesto spinge a tenere presenti i molteplici attori e gli spettatori impegnati in una comune relazione comunicativa, la manifestazione di segni diversi dai soli gesti (parole, rituali, emblemi, colori ecc.) e per finire lo spazio che i gesti individuali e collettivi contribuiscono a strutturare.

Nell'arte di argomento religioso – ma anche in alcune pratiche civili – è la liturgia che riesce a racchiudere in un'unitarietà l'ampiezza e la complessità della visione, perché pone in relazione il testo, il gesto, lo spazio, e l'immagine:

Le secche rubriche degli ordines o il carattere inevitabilmente statico delle miniature medievali rischiano di dare un'idea ingannevole della liturgia medievale: lo storico deve animare queste immagini, deve far risuonare le voci e la musica dei riti solenni e immaginare il movimento collettivo delle pro-



Accensione del cero pasquale, Rotolo dell'Exultet, ms. Cas. 724 (B I 13) III, Roma, Biblioteca Casanatense

cessioni. Le fonti narrative e agiografiche possono servire a capire meglio lo svolgersi di queste ultime, i loro itinerari, i loro rapporti con l'architettura religiosa, condizioni necessarie per situare i gesti nel loro insieme rituale e comprendere più a fondo la loro importanza simbolica.

La liturgia è uno dei contesti in cui la necessità posta da Schmitt trova compimento: le immagini devono essere 'animate', bisogna evocarne e seguirne il movimento. Lo storico quindi non deve creare un catalogo di gesti, o una grammatica di un visibile ormai passato, come a volte sembrano i manuali di iconografia medievale, ma un riferimento alla realtà in cui le immagini, come segni, vivevano. La vita di un'immagine infatti è tanto più complessa quanto più esce da essa stessa. Ad esempio, un aspetto interessante è la relazione mimetica del gesto raffigurato con il quotidiano: Claudio Franzoni in questo stesso numero di *Engramma* (Qualche appunto sui gesti del Medioevo) evidenzia che i meccanismi di trasmissione non procedono solo per copia-modello da fonti iconografiche antiche, ma che c'è anche un processo di imitazione-ripetizione di atteggiamenti semplicemente naturali.

Il movimento su cui si intende riflettere tuttavia non è la cristallizzazione di un atto, il fissare con i colori su una parete o un libro il 'parlare' o il 'soffrire', ma al contrario è percepire l'azione che scaturisce dall'immagine stessa. In tal senso le *Note sul gesto* che il filosofo Giorgio Agamben riserva al cinema possono essere chiarificatrici: poiché ogni immagine è animata da un'antinomia interna tra la capacità di immobilizzare il gesto, e dall'altro di conservarne intatta la forza dinamica, secondo Agamben per ogni immagine è sempre all'opera un potere paralizzante che occorre disincantare, "come se da tutta la storia dell'arte si levasse una muta invocazione verso la liberazione dell'immagine nel gesto".

a sx: *Processione dei Santi Martiri*, seconda metà sec. VI, Ravenna, Sant'Apollinare nuovo
a dx: *Processione della Domenica delle Palme*, Gerusalemme, Santo Sepolcro



Per l'arte medievale il movimento che libera l'immagine è percepibile proprio attraverso lo studio comparato dell'arte, dei testi, del rito e della liturgia, che insieme creavano un vero e proprio sistema 'performativo', 'sinestetico' e 'audiovisivo' – usando le parole degli autori che si citeranno.

È interessante analizzare innanzitutto il legame dell'arte con il testo, essendo questo il significato narrativo della figurazione stessa: sia considerando l'articolato sistema di libri e testi nel Medioevo – altro è un Vangelo, altro un Graduale, altro uno scritto devozionale – sia la loro relazione con le immagini, e infine con l'azione che da, intorno a, e con esso poteva svolgersi. Se alcune fonti letterarie aiutano – come suggeriva Michael Baxandall – a ricostruire l'"occhio del tempo", il modo cioè in cui i contemporanei percepivano le arti, secondo Lina Bolzoni ne *La rete delle immagini* attraverso lo studio delle tecniche mnemoniche medievali è possibile porre in un'ottica nuova la vecchia questione del rapporto tra parole e immagini, fra predicazione e iconografia sacra, fra tecniche di comunicazione e percorsi interni di elevazione:

La lunga tradizione delle tecniche di memoria della tradizione classica interagisce con le tecniche della meditazione monastica, e insegna a plasmare la mente, a crearvi una mappa di 'luoghi': qui si collocano i ricordi delle cose lette e sentite, di qui si traggono il materiale e le associazioni necessarie per nuovi pensieri, nuove parole, nuove opere.

I testi sono letti, ruminati, assimilati, ascoltati, fino a essere trasformati in un tesoro interiore che riemerge e si articola via via anche attraverso media diversi dalla parola: le liturgie, la predicazione, i manuali di devozione, le sacre rappresentazioni e infine l'architettura e l'arte visiva. L'uomo medievale viveva la sua religiosità in un vero e proprio sistema 'audiovisivo'.

È un codice che segue procedure precise per agire sulla mente, per costruire immagini mentali efficaci, tali da influenzare le diverse facoltà: l'intelletto, la memoria, la volontà. A questo fine usa sistemi diversi, in modo tale, tuttavia, che siano riconvertibili gli uni negli altri.

Si comprende come alla creazione di questo bagaglio interiore sia necessaria una costellazione esterna di segni fisici che costantemente lo nutra e ne risvegli il ricordo. L'esperienza sensibile – vedere, sentire, toccare, parlare – non viene percepita solo come "un aiuto", ma come forma della presenza di un Dio vicino (sul tema rimando al mio *Nutrirsi di luce*, in *Engramma* 84, ottobre 2010).

Molto utili sono gli studi di Michele Bacci sull'aspetto delle chiese medievali in relazione ad alcune pratiche devozionali per capire che ruolo aveva l'arte nella dimensione di "rete" proposta da Bolzoni. Nella descrizione dell'affastellamento di opere effimere e schermi visivi, statue e tavolette sospese, drappi e tendaggi, oreficerie e abiti, ex-voto più o meno macabri, ceri e offerte varie, Bacci restituisce la visione dei luoghi di culto medievali completamente lontani dal rigore spoglio e ascetico con cui sono pervenuti a noi attraverso un certo gusto ottocentesco.

La ricchezza degli apparati ecclesiastici, la loro natura mobile che è sottoposta alle regole del tempo liturgico annuale, lo splendore degli arredi, l'efficacia taumaturgica delle reliquie, la varietà degli usi e delle attività che si svolgono nelle chiese danno la possibilità di capire come lo spazio sacro e il suo decoro artistico e figurativo costituissero in quell'epoca il punto di riferimento simbolico di un'intera cultura, sul quale gli individui proiettavano le proprie incertezze come anche le proprie inquietudini e paure.

Il sistema figurativo è quindi molto complesso, perché è un dialogo innescato tra diversi supporti che occupano fisicamente lo spazio sacro in cui vive l'uomo medievale, e sebbene a ognuno di essi spetti un luogo deputato e un'importanza maggiore o minore, non è difficile immaginare come queste opere potessero interagire tra loro, potessero contribuire a veicolare programmi iconografici, richiamare alla mente parole o storie pronunciate, lette o ascoltate.



Maria di Borgogna con il Libro d'Ore, 1480 ca., cod.1857, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, c.14v

Ai cicli narrativi affrescati e alle rappresentazioni legate più direttamente alla vita liturgica delle istituzioni religiose che occupavano una parte della chiesa riservata, si affiancavano immagini disordinate di personaggi lungo pareti e pilastri: i fedeli amavano far ricoprire le pareti della chiesa con le immagini dei loro patroni celesti, e quando le loro originarie motivazioni venivano dimenticate o veniva meno l'interesse verso quello o quell'altro santo, era naturale che la sacra effigie venisse cancellata e sostituita senza troppi riguardi da una nuova.

Così anche le tavole dipinte avevano all'interno della chiesa collocazioni mutevoli e non necessariamente stabili: vi era l'uso di appenderle alle pareti, alle colonne o ai pilastri, di porle a coronamento di elementi di arredo architettonico come i fonti battesimali o i monumenti funebri, o ancora di fissarle ai tramezzi e alle diverse strutture pensili in legno o in pietra presenti nelle chiese. Poste nei punti visivi più importanti, definivano la sacralità dello spazio, ma in quanto oggetti 'mobili' potevano anche essere coinvolte nella vita cerimoniale: erano portate in processione o esibite per certe occasioni sull'altar maggiore o al di sopra del pulpito, potevano partecipare agli uffici semidrammatici come 'attori', e per tutta una serie di pitture, come le tavole agiografiche, è stato ipotizzato un ruolo di supporto visivo nell'attività di predicazione. Spiega bene Bacci:

La percezione dell'immagine era solo un elemento dell'esperienza 'sinestetica' messa in atto dal rito attraverso la sequenza di gesti e movimenti, la solennità delle vesti e degli oggetti, lo splendore luminoso delle candele, il profumo degli incensi, il suono ritmato dei tintinnaboli mescolato ai toni del canto sacro.

La dimensione esperienziale diviene quindi il centro a cui ricondurre anche il sistema iconografico, ma è un'esperienza lontana dal piacere estetico della contemplazione formale a cui ancora purtroppo si fa riferimento negli studi storico-artistici. Non è nemmeno riconducibile al semplice apparato dottrinario, teologico o nozionistico, come scrive Luigi Canetti occupandosi di un sistema di credenze complicato come quello del culto delle reliquie:

Il cristianesimo antico e medievale era qualcosa di raccontato e di danzato assai più e ancor prima che di professato, e come tale esprimeva la sua efficacia mitica e rituale, e perciò la sua azione strutturante sul piano della memoria culturale e della dinamica sociale. In altre parole, è altrettanto se non più importante evidenziarne la dimensione performativa rispetto a quella epistemica.

Tale concetto di *performance* come elemento primario nella stessa esperienza religiosa cristiana viene illustrato molto bene in uno studio di Mauro Pesce e Adriana Destro che ricerca le origini dei riti partendo dai testi biblici, affidandone la lettura agli strumenti antropologici. L'antropologia infatti è attenta soprattutto ai comportamenti, perché in essi si svela concretamente ciò che il fatto religioso è e come viene realmente vissuto, individuando così non solo un sistema cognitivo, un insieme di dogmi, ma "esperienza significativa e significato ricavato dall'esperienza". L'antropologia vede autore, testo e destinatario soprattutto come appartenenti a un processo e cioè entro le sequenze di un'azione e fenomeno di natura culturale e sociale. Il testo – e per esteso anche il testo figurativo – non è esclusivamente scrittura, lettura o comunicazione, ma oltre a tutto ciò, e principalmente in campo religioso, è parte e strumento di una *performance*. Il rito o la memoria del rito permettono una trasmissione più chiara, più incisiva e più certa di quella che altrimenti sarebbe una semplice istruzione dottrinale, e nel 'rito narrato' si possono collocare più intensamente le esperienze religiose e le dottrine originarie che le fondano. Solo attraverso la lettura o l'ascolto o la rappresentazione il testo si trasforma e assume totalmente il valore di fatto culturale perché consente una comprensione e induce a un'azione.



Affreschi *pro anima*, secc. XIII-XV, Orvieto, San Giovenale

Dagli scritti di uno dei principali studiosi del teatro come arte performativa, Victor Turner in *Antropologia della performance*, traspare lo stretto legame tra il sistema rituale religioso e alcune forme drammatiche; e proprio alla luce del valore più propriamente teatrale gli elementi che formano il rito trovano la loro giusta posizione.

Nel rito si vive attraverso gli eventi. Ossia, attraverso l'alchimia delle strutturazioni e dei simbolismi del rito, si rivivono gli eventi semiogenetici, gli atti e le parole dei profeti e dei santi, o se questi mancano, i miti e l'etica sacra.

Parte di un sistema simbolico, ingrediente indispensabile di un processo alchemico, l'arte figurativa diviene quindi uno degli elementi che concorrono allo scaturire dell'esperienza, ed è quindi a questa che va sempre ricondotta.

ENGLISH ABSTRACT

Images of voices, gestures, rituals: the performative value of medieval art.

As Émile Mâle wrote, "Medieval art is above all a sacred writing which every artist must learn". It is a coded language that is both understandable and meaningful: as 'writing', it should be taught, read and spoken by everyone, as 'sacred', it should be celebrated, ritualized and respected. Most importantly, images are not 'self-explanatory', but there is an entire world which they are part of that has to be considered. The true meaning of images can only be understood in the light of the relationship which exists between written and iconographical sources, liturgical rituals and devotional exercises. Such a 'system' could certainly be defined as 'performative', 'synaesthetic' and 'audio-visual'.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Giorgio Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 46-53

Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003

Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002

Luigi Canetti, *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Viella, Roma 2002

Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni a c. di Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi Einaudi, Torino 2004, vol. III

Adriana Destro, Mauro Pesce, *Antropologia delle origini cristiane*, Laterza, Roma-Bari 1995

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole di iconografia medievale*, Einaudi, Torino 2011

Èmile Mâle, *L'art religieux du 13 siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen age et sur ses sources d'inspiration*, Coline, Paris 1902

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel medioevo* [1990], Laterza, Roma-Bari 1991

Victor Turner, *Antropologia della performance* [1987], Il Mulino, Bologna 1993

Google Art Project

Da una stanza all'altra, nei musei del mondo

Antonella Sbrilli

Lanciato con enorme risonanza a febbraio del 2011, Google Art Project consente di compiere *on line* visite virtuali a (per ora) 17 musei europei e americani e di esplorare alcuni capolavori in essi conservati, coniugando l'altissima risoluzione delle immagini (7 gigapixel) con la possibilità di muoversi nelle sale grazie all'utilizzo della tecnologia *Street View* usata in interno. La funzione *Create an Artwork Collection* permette inoltre ai visitatori, previa registrazione a Google, di allestire e condividere una propria selezione di opere, scegliendo fra quelle presenti.

I milioni di persone che in questi due primi mesi hanno utilizzato il servizio, e creato decine di migliaia di collezioni, sono la prova che il progetto incontra, e insieme contribuisce a creare, una richiesta diffusa, e lo fa in modo efficace sul piano della facilità di utilizzo, della presentazione e del format; a questa efficacia concorrono evidentemente la posizione egemonica di Google come motore di ricerca e il suo impegno nel campo della documentazione culturale, espresso già con Google Books e Google Scholar (l'anagramma di Google Art: Great Logo).



Quando si accede al sito, appare ogni volta un'immagine diversa, a rotazione, in rappresentanza dei 17 musei partner del progetto. In basso a destra una didascalia rivela prima la collocazione, poi il titolo e l'autore dell'opera da cui è tratto il frammento. Le due carte d'ingresso sono dunque: l'ingrandimento straordinario di una parte dell'opera e la sua localizzazione.

Sulla sinistra dello schermo, il visitatore trova l'elenco dei musei e, in evidenza, quello in cui l'opera ingrandita è collocata. A questo punto si può scegliere se accedere direttamente alla riproduzione dell'opera e alle informazioni ad essa allegata (schede tecniche e storico-critiche essenziali), o entrare nella sala in cui l'opera si trova, visitandola, come si entrasse in un videogioco, con le modalità che Street View ci ha rese familiari (talvolta non senza inquietudine) nell'esplorazione delle mappe cittadine.

Capita con Street View, per esempio, di vedere la propria macchina parcheggiata davanti casa e anche di riuscire a ricostruire tramite indizi la giornata in cui la *Google car* è passata a fotografare l'angolo con il bar e il giornalaio, rimontando poi le foto in modo da dare l'impressione della continuità delle strade e dell'orizzonte.

L'idea di applicare agli spazi interni dei musei la tecnologia di ripresa delle strade è un punto di forza del progetto, perché il visitatore riconosce un'interfaccia familiare. L'effetto è simile alla resa immersiva degli ambienti ottenuta con software come QuickTime VR. Niente a che vedere, evidentemente, con le ricostruzioni tridimensionali in grafica vettoriale (immagini sintetiche ricreate ex novo), il cui scopo è diverso, così come anche le modalità di fruizione, che necessitano spesso di programmi da scaricare e postazioni dedicate.

I musei di Google Art Project sono stati fotografati senza pubblico, in piena luce: in questo giorno solitario, montato ad arte, virtuale come la visita che si sta effettuando, si possono imboccare i lunghi corridoi dell'Hermitage, rigirarsi negli ampi spazi regolari del Museo Van Gogh di Amsterdam, di cui si vede anche l'ingresso sulla Paulus Potterstraat transitata da biciclette: oppure attraversare il patio della Frick Collection di New York passando dalla sala ovale con i ritratti:

L'elenco dei musei coinvolti comprende alcune grandi collezioni nazionali: gli Uffizi di Firenze, la reggia di Versailles, la National Gallery e la Tate Britain di Londra, il Museo Reina Sofia di Madrid, l'Alte Nationalgalerie e la Gemäldegalerie di Berlino, l'Hermitage di San Pietroburgo e la galleria Te-

trjakov di Mosca, il Rijksmuseum di Amsterdam, per gli Stati Uniti il Metropolitan di New York; raccolte di collezionisti del secolo scorso (imprenditori e magnati dell'acciaio) divenute musei aperti al pubblico, come la Frick Collection di New York, il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, la raffinata Freer Gallery dello Smithsonian di Washington; per l'arte contemporanea sono presenti il Moma di New York e il piccolo e interessante Museo Kampa di Praga, oltre al museo monografico su Van Gogh di Amsterdam.

Si accede alle opere digitalizzate, all'interno di ciascun museo, anche attraverso elenchi alfabetici per artista, che intrecciano le opere dello stesso autore presenti in altri musei del progetto. In sintonia con la filosofia geografica dell'operazione, spesso il luogo d'origine dell'artista è presentato con una mappa. In alcuni casi, il sistema collega la scheda dell'artista a Google Scholar e dei video di spiegazione sono accessibili dalla voce Media.

Christian Ghiron, responsabile Nuove Tecnologie per il ministero per i Beni culturali, (intervistato il 25 febbraio 2011) rileva un immediato effetto positivo di Google Art Project sugli accessi ai singoli siti dei musei coinvolti, come nel caso degli Uffizi. Grazie all'eco telematica di Google, il nome dei musei circola in rete in modo quantitativamente significativo, compare ai primi posti delle ricerche, si riproduce nei vari luoghi della comunicazione e della condivisione di dati pubblici e di esperienze personali. Lo scopo dell'operazione, dice Ghiron, riguarda soprattutto, in prima battuta, l'informazione relativa all'arte: raggiunto il numero più alto

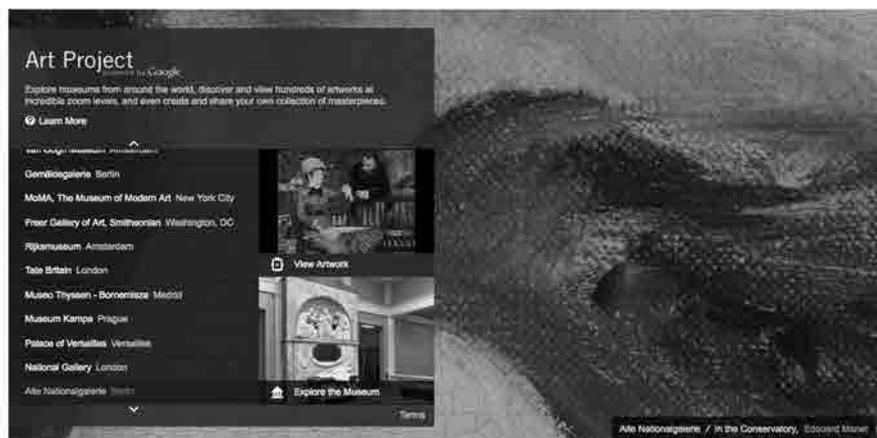


possibile di contatti, gli effetti seguiranno, portando con sé l'aumento dei visitatori reali, l'adesione di musei meno noti e frequentati, la richiesta di altra informazione, la documentazione di mostre temporanee. L'home page di Google Art Project invita anche implicitamente a un gioco, quando il frammento dell'opera proposta, proprio a causa dell'enorme ingrandimento, non si riesce a individuare subito, oppure rivela aspetti particolari dello stile dell'autore.

Il dipinto *Nella serra* di Edouard Manet del 1879 (Berlino, Alte Nationalgalerie) è presentato da un grumo di pennellate marroni, un tocco di blu, uno di rossastro sulla trama visibile della tela.

È l'ingrandimento di una zona del quadro che compare in piccolo sulla sinistra, ma quale? Non è facile rintracciare il punto sull'intero, bisogna ingrandire la superficie passo passo, vagando dai vasi di fiori alla giacca scura dell'uomo, per accorgersi che quella svirgolata di colori è l'occhio di Jules Guillemet che osserva la moglie nel giardino d'inverno. Avvicinandosi si perde la cognizione del soggetto, allontanandosi si comprende la fisionomia; alla giusta distanza, difficile da mantenere con il mouse, si intravedono insieme la trama dei segni tracciati da Manet e il loro diventare forme.

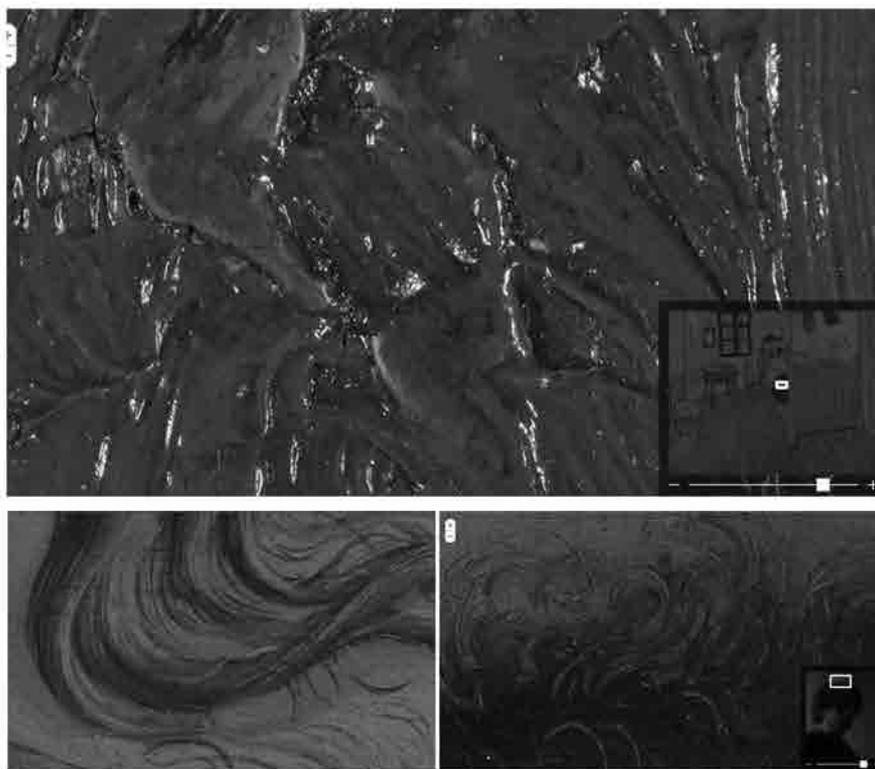
La possibilità di ingrandire le riproduzioni digitali di opere d'arte ha trovato applicazioni sin dai primi anni '90 in prodotti pionieristici come la visita alla Galleria Borghese di Roma e più di recente, nella visualizzazione di 15 capolavori del Prado (vedi, in Engramma 71, aprile 2009, l'articolo di Sara Agnoletto, 15 opere maestre).



Strumenti usati principalmente per la conservazione e lo studio specialistico sono dunque ora a disposizione di tutti, invitando anche lo sguardo del visitatore a un cambio di scala. Non si tratta solo di osservare minuziosamente particolari dello sfondo, come i contadini che giocano nel dipinto di Brueghel il Vecchio al Metropolitan di New York, o le righe del giornale nel collage di Juan Gris (Museo Reina Sofia, Madrid), ma di cogliere l'intraccio fra stile e materie dei dipinti in un modo consentito finora solo a chi avesse l'opera sempre a disposizione.

Così, per esempio, l'avvicinamento alla coperta rossa del letto di Van Gogh nella camera di Arles (1888) mostra dei cretti quasi informali.

Da molte delle opere presenti nel sito emergono tessiture, modelli, affinità, discontinuità, dialoghi: ecco i capelli ventilati della Venere di Botticelli (Uffizi), al tempo stesso mossi da una brezza immaginaria e fermi come un pattern decorativo, e accanto i riccioli ingranditi del giovane Rembrandt nell'autoritratto conservato al Rijksmuseum di Amsterdam.



Google Art Project invita ad allestire, oltre alla propria collezione di opere favorite, anche personali percorsi su temi, a seguire collegamenti intravisti fra le opere e fra le stanze dei musei, grazie alle peculiarità che questo strumento mette a disposizione: l'estremo avvicinamento alla superficie dipinta e il movimento nello spazio che la ospita.

ENGLISH ABSTRACT

Google Art Project. From room to room in the Museums of the World.

"Explore museums from around the world, discover and view hundreds of artworks at incredible zoom levels, and even create and share your own collection of masterpieces" says the homepage of the Google Art Project. Launched on February 2011, Google Art Project collects hundreds of high-resolution images of artworks from seventeen European and American museums and allows virtual tours of the galleries housing them, by using Google's Street View technology. The friendly interface of this product, as well as the possibility to get information by navigating both the museum's building and the paintings' surface has been determining its diffusion.

89

aprile 2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 89

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-34-8

DIRETTORE

monica centami

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

ENGRAMMA 89 • APRILE 2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-34-8

AMICIZIE STELLARI

A CURA DI MONICA CENTANNI E DANIELA SACCO

SOMMARIO

- 4 VALENTINA FUSI
Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola
- 14 ALESSANDRO ALFIERI
Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola
- 21 ALICE BARALE
Costellazioni tempestive: Warburg, Adorno, Benjamin
presentazione di un concerto filosofico e di "Aishesis" n. 2/2010
- 24 MARCO BERTOZZI
Yaleschlösser: breve e veridica storia die castelli di Yale
presentazione di "I castelli di Yale"
- 29 RAOUL KIRCHMAYR
L'occhio della storia. Didi-Hubermann tra un'"etica" e una "politica delle immagini"
presentazione di "aut aut" n.348'
- 37 ANTONIO BENCI
La vita postuma del Maggio francese in Italia
Introduzione si Immaginazione senza potere, Punto Rosso, 2011
- 41 ALBERTO FERLENGA
Nota su Ludwig Wittgenstein architetto
recensione a Daniele Pisani, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, 2011
- 45 DANIELA SACCO
Sulla via di quel che ha da venire
presentazione di Carl Gustav Jung, *Il libro rosso*, Bollati Boringhieri, 2010

VALENTINA FUSI

Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola

Il concetto di memoria ha un ruolo fondamentale nell'arte elettronica di Bill Viola. L'artista americano è noto per coniugare tecnologie avanzatissime con il patrimonio figurativo, emotivo ed espressivo del passato, con particolare riguardo al corpus della pittura medioevale e rinascimentale di carattere religioso.

Viola racconta di avere avuto il suo primo rapporto con la pittura antica quando studiava all'Università di Syracuse, NY. Questo approccio, all'inizio prevalentemente teorico, si tramuta in incontro reale e scoperta dei grandi maestri italiani, durante il suo soggiorno a Firenze nel 1974 quando lavora come direttore tecnico presso lo studio di produzione di video Art/tapes/22 di Maria Gloria Biccocchi. Il suo studio è il primo in Europa che opera nella videoarte: il progetto della Biccocchi era di dirigere uno studio in cui gli artisti, italiani e stranieri, potessero realizzare delle opere con il nuovo mezzo del video e nel contempo creare un sistema di distribuzione per finanziare lo studio stesso e le opere di questi artisti (Viola [1993] 1995). Vivendo nel capoluogo fiorentino, il "tecnico americano" – così era soprannominato dalla Biccocchi il giovane artista – ha la possibilità di vedere dal vivo le opere dei più noti artisti toscani. A questo primo contatto, nel corso di numerosi viaggi, Viola aggiunge esperienze dirette di conoscenza non solo dei capolavori dell'arte occidentale, ma anche di opere orientali; conoscenza che egli supporta con la lettura di testi mistici e filosofici, in un connubio che lo porta in profondo contatto con contenuti sacri e remoti, di cui tutte le sue opere a venire porteranno traccia.

Sin da subito, per Viola – come l'artista ha modo di affermare in varie occasioni – l'arte antica è solo un punto di partenza, e i richiami pittorici inseriti nei suoi video non hanno lo scopo di imitare formalmente il linguaggio visivo dei dipinti passati, ma hanno l'obiettivo – già warburghiano in nuce – di riproporre allo spettatore contemporaneo l'emotività e la spiritualità insita in quelle tele e in quelle tavole. Un esempio folgorante di questa disposizione nei confronti delle formule pittoriche antiche è rintracciabile nel celebre video *The Greeting* (1995). La dimensione soprannaturale dell'episodio narrato nel Vangelo di Luca, e raffigurato nella *Visitazione* (1528-1529) di Pontormo, rivive in quest'opera di Viola.



a sinistra: Jacopo Carucci detto il Pontormo, *La Visitazione*, olio su tavola, c.1528-1529, cm 202x156, Pieve di San Michele (Carmignano); a destra: Bill Viola, *The Greeting*, 1995

Mentre la concezione innovativa dello spazio architettonico rappresentata nella tavola *Il sogno di papa Sergio* (1440 ca.) attribuita a Rogier van der Weyden, e in numerose altre opere fiamminghe, è recuperata in uno dei video che compongono il ciclo *Going Forth By Day*, intitolato *The Voyage* (2002), in cui Viola rappresenta due spazi: uno è l'interno di una casa, che è possibile scorgere perché la parete laterale della stanza, quella rivolta verso lo spettatore, è inesistente, proprio come le strutture architettoniche fiamminghe, mentre l'altro, a destra della scena, mostra il paesaggio esterno, lo spazio circostante in cui la casa è inserita.



Attr. a Rogier van der Weyden, *Il sogno di Papa Sergio*, 1440 ca., The Getty Center, Los Angeles



Bill Viola, *The Voyage*, da *Going Forth By Day*, 2002

La storia dell'arte passata non riecheggia nelle opere di Viola soltanto attraverso la trasposizione del contenuto spirituale dal quadro al video, o tramite la somiglianza dell'apparato scenografico, ma anche per mezzo di strutture pittoriche e scultoree antiche che l'artista adatta ai suoi dispositivi video. Per l'installazione di *The City of Man* (1989) l'artista realizza per la prima volta un video-trittico composto da tre schermi-video rettangolari disposti uno accanto all'altro, divisi soltanto da una cornice di legno, che oltre a delimitare lo spazio di ogni singola scena proiettata, attribuisce a ciascuno schermo la funzione di pannello, come avveniva nel Medioevo e nel Rinascimento con la costruzione, appunto, di trittici.

Analogamente il formato e la disposizione dei piccoli schermi di *Catherine's Room* (2001) prendono in prestito la struttura della predella, la fascia dipinta e suddivisa in più quadri, in voga nel XIV e nel XV secolo, che abitualmente aveva la funzione di corredare la pala d'altare, correndo lungo la parte inferiore della cornice.



Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001

Per Viola è importante fare riferimento a queste reminiscenze storico-artistiche, per testimoniare e ribadire, con la sua azione tecnica e creativa, che nei secoli le tematiche esistenziali e la funzione emotiva dell'arte non sono cambiate nella loro sostanza anche da un punto di vista formale. L'artista riattualizza la dimensione spirituale evocata nei dipinti della tradizione europea, usando strumenti tecnologici sofisticati, per lasciarne paradossalmente intatto il contenuto, che si trasforma e si metamorfizza in relazione al linguaggio attuale, mantenendo un nucleo di significato e di effetto emotivo che potrebbe essere riconoscibile anche ai contemporanei di Pontormo o di Mantegna.

È soprattutto nella serie di opere *The Passions* che questa memoria artistica rivive, non soltanto dal punto di vista iconografico, ma anche a livello storico e antropologico, con sottili connessioni fra i livelli stessi, che l'artista riesce a gestire. Il progetto *The Passions* nasce nel 2000, sotto l'influenza del seminario intitolato *Representing the Passions*, svoltosi tra il 1997-1998 presso il Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities a Los Angeles, al quale Viola fu invitato, insieme ad altri illustri ricercatori, tra i quali Martha Feldman studiosa di opera lirica, Diego Lanza esperto di tragedia greca, Moshe Barash studioso della gestualità. Il tema di questi incontri, organizzati da Salvatore Settis, allora direttore del Getty, era la rappresentazione delle passioni, su cui, da quell'occasione, la bibliografia si è arricchita in modo esponenziale. Alcuni degli interventi di questo seminario furono raccolti nel volume a cura di Richard Meyer *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions* (Meyer 2003), pubblicato in concomitanza con la mostra di Bill Viola *The Passions* allestita al Getty Center nel 2003. Questa esposizione fu, in qualche modo, il risultato delle ricerche approfondite durante il convegno (Settis 2008, pp. 32-34).

L'interesse ontologico che pervade l'intera videografia di Viola è evidente in *The Passions*. Qui l'essere umano non è solo il perno centrale delle sue riflessioni teoriche, ma è anche fisicamente e praticamente al centro dell'obiettivo della videocamera. I protagonisti di questi video sono

degli attori professionisti che documentano, quasi scientificamente, la rappresentazione esteriore delle emozioni umane. La maggior parte delle scene allestite ha uno sfondo volutamente spoglio per evitare allo spettatore di immaginare contesti specifici, permettendogli invece di concentrarsi unicamente su quei volti e quei corpi alterati dal passaggio delle più svariate passioni: la gioia, il dolore, la paura, la rabbia. L'utilizzo delle immagini *au ralenti* fa parte del registro formale della videoarte degli ultimi decenni (Sega, Tolomeo 2002, p. 34), ma l'alta qualità delle immagini digitali di Viola, la purezza dei colori e lo scorrere al rallentatore dei fotogrammi, al limite dell'immagine fissa, inseriscono a pieno diritto questi video anche nel genere artistico del ritratto.

Per affrontare questa ricerca introspettiva ed espressiva, Viola, come egli stesso ricorda, consulta gli studi e i disegni sulle espressioni delle passioni umane realizzati dall'artista Charles Le Brun, pittore e decoratore di Luigi XIV. Nel 1668, in occasione di una conferenza tenutasi all'Académie royale de peinture et sculpture a Parigi, Le Brun presenta le sue indagini riguardo la rappresentazione di ventidue differenti passioni umane. Il suo discorso è poi pubblicato nel manuale *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Le Brun [1698] 1749), in cui alle descrizioni teoriche dell'artista si aggiungono anche i suoi disegni. I volti tratteggiati da Le Brun illustrano i diversi movimenti facciali che il volto assume a seconda della passione che in quel momento pervade l'uomo.

Ma, oltre a questa fonte canonica, l'artista si ispira al libro di Charles Darwin *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* del 1872, in cui lo scienziato fornisce un suffragio biologico alla pseudoscienza della fisiognomica, come sottolinea Giorgio Celli nell'introduzione all'edizione italiana (Darwin [1872] 2006). Non si può non rammentare, a questo punto, quanto il testo di Darwin sia stato importante per il giovane Warburg, che lo conosce durante il soggiorno fiorentino della fine degli anni Ottanta, (su questo si veda, in "Engramma" n. 32, 2004, il saggio di Giulia Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg*). Come è stato rilevato già da Gombrich (Gombrich [1970] 1983) e discusso da Didi-Huberman (Didi-Huberman 2002), è dalla lettura di questo volume che Warburg deriva importanti riflessioni per i suoi studi sulla trasmissione delle forme e sulle formule di pathos che lo aiutano a "superare le strettoie della fisiognomica e le rigidità della retorica dell'espressione" (Antonella Sbrilli, *Kierner, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900*, in "Engramma", n. 56, 2007).

Chris Townsend, professore al Department of Media Arts, Royal Holloway, all'Università di Londra, definisce quella di Viola un'arte di emozione e afferma di aver visto sempre qualcuno piangere alle mostre dell'artista americano (Townsend 2005, p. 8). Questo fenomeno è facilmente comprensibile se si osserva il ciclo *The Passions*. I protagonisti dei video incarnano passioni comuni, tutte umane, che ognuno di noi ha provato e prova nel corso della propria vita. La poetica e sapiente realizzazione con cui queste passioni sono rappresentate rende queste scene cariche di pathos e profondamente empatiche. Viola sembra dimostrare che, nel corso del tempo evolutivo e storico, le emozioni umane e le loro manifestazioni esteriori presentano un sostrato morfologico e psicologico che permane nel mutamento e che cambia rimanendo riconoscibile. Lo dimostrano specialmente alcuni video di *The Passions*, come *Dolorosa*, *Six Heads* e *Silent Mountain*.

Nella realizzazione delle sue opere, dunque, Bill Viola applica un metodo sottilmente warburghiano, che coniuga l'indagine delle emozioni di matrice antropologica allo studio storicamente fondato della trasmissione formale dell'espressività nell'arte figurativa. L'interesse di Viola per le forme artistiche del passato, così evidente nei suoi video, potrebbe apparire come un 'gioco' di citazioni e di complicità con l'osservatore colto, in realtà si tratta piuttosto di una sorta di *mise en abyme* della stessa pratica artistica rinascimentale, che a sua volta citava i modelli dell'antichità sia per la loro *auctoritas* sia per la loro eloquenza espressiva, come insegna la lezione di Warburg.

Le espressioni addolorate, l'inclinazione e il movimento delle teste, dal basso verso l'alto, dei due protagonisti del video-dittico *Dolorosa* (2000) rimandano ai volti della *Mater Dolorosa* e del *Cristo coronato di spine* del pittore fiammingo Dieric Bouts (1475 ca.).



Bill Viola, *Dolorosa*, 2000



Bottega di Dieric Bouts, *Mater Dolorosa*, 1475 ca., Londra, National Gallery; *Cristo coronato di spine*, 1475 ca., Londra National Gallery

Viola scava nella memoria storica medioevale, in quella della tradizione artistica fiamminga e va oltre, scoprendo e riproponendo un archetipo del dolore che è permanentemente valido, perché ricco di una valenza antropologica riconoscibile e adattabile a qualsiasi forma di sofferenza: sia divina che umana. Le lacrime e il dolore espresso dalla protagonista del video

ricordano non solo la figura afflitta della Madonna, ma anche le foto scattate dai fotografi di guerra che immortalano il pianto rassegnato delle donne irachene che vedono morire i propri figli sotto i loro occhi.

Nell'opera *Six Heads* (2000) proiettata su uno schermo al plasma, Viola mette a confronto una gamma di stati d'animo, interpretati da un solo attore. Il volto dell'uomo è ripetuto sei volte sul monitor: tre facce sono mostrate verticalmente sul lato sinistro e le altre tre sul lato destro. Il video inizia con i sei volti assorti in sei diverse espressioni "neutre" che lentamente assumeranno, ognuna, un proprio sentimento.



A sinistra: Bill Viola, *Six Heads*, 2000

A destra: Charles Le Brun, *Les expressions des passions*, (1668)

La disposizione e le varie rappresentazioni mimiche dell'attore, riprese in primo piano, paiono riprodurre, in movimento, i ritratti delle passioni realizzati da Charles Le Brun. L'uomo accigliato di *Six Heads* che ruota la testa, inarca le sopracciglia e digrigna i denti in un ghigno assume una prossimità espressiva con la figura de *La colère* del pittore francese, nella quale sono visibili i tratti somatici accentuati, soprattutto gli occhi e le sopracciglia che maggiormente mostrano la passione feroce che lo anima interiormente.

Come è possibile, dopo tanti secoli, riscoprire questa medesima gestualità primordiale delle passioni umane anche nelle immagini in movimento di Viola? La spiegazione del ciclico ritorno dei modelli iconografici primitivi nell'arte di Viola sembra corrispondere alla teoria delle *Pathosformeln*, ossia "formule di pathos", maturata dallo storico dell'arte tedesco Aby Warburg agli inizi del Novecento. Queste formule patetiche nascono nell'antichità e, per lo studioso, rivivono nella storia dell'arte moderna. L'approccio di Warburg all'arte occidentale è basato sul concetto di sopravvivenza dei modelli antichi che si conservano nel tempo, non perché tramandati razionalmente, ma perché possessori di una forza interiore, il *Dynamogramm*, che permette loro di rivivere periodicamente e sopravvivere nei secoli. Il dinamogramma, scrive Didi-Huberman, "allude quindi a una forma di energia storica, a una forma del tempo" (Didi-Huberman 2002, p. 167). La trasmissione nel tempo di queste espressioni di pathos le ha rese durature e ha indotto gli artisti medioevali e rinascimentali a trasferire nelle loro opere quei gesti e quelle formule. Così la figura femminile mitologica della Ninfa, che vibrava nelle opere antiche greco-romane, secondo Warburg, diventa il modello d'ispirazione per i pittori rinascimentali. Ma, per lo storico dell'arte tedesco "tali immagini, sopravvissute in virtù della loro energia gestuale come patrimonio ereditario nella memoria culturale", possono subire, nella storia dell'arte moderna, una trasformazione semantica: su questo, vedi ancora Bordignon.

Abbiamo visto che nelle “formule di passione” descritte da Bill Viola in *The Passions* riscontriamo lo stesso antico linguaggio gestuale ed espressivo. Nel video *Silent Mountain* (2001) la tensione emotiva dei protagonisti è rappresentata dai loro volti che si trasformano in due maschere di dolore, dal progressivo e lento divincolarsi fino al climax dell’urlo di sfogo. Il gesticolare e il grido finale della performance rinviano ad una teatralità scultorea che trova eco nella storia dell’arte più remota.



Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001; Michelangelo, *Schiavo morente*, 1513, Parigi, Musée du Louvre;



Sotto: *Laocoonte*, Roma, Musei Vaticani, I sec. a.C.

Il video proiettato al rallentatore dà l'impressione che ogni gesto di contorcimento compiuto dai due protagonisti sia scolpito, e che ogni movimento sembri, per qualche istante, sospendersi nell'aria e formare un'immagine che oscilla tra la fotografia e la scultura. L'effetto catartico del *climax* espressivo, ma frammentato *en ralenti*, pare richiamare le parole di Warburg relative alla "funzione anti-caotica" dell'arte, "che può essere definita così poiché la forma dell'opera d'arte, scegliendo l'unico, stabilisce contorni netti" (Warburg 1929). Queste immagini apparentemente immobili sono paradossalmente piene di movimento e contengono quell'energia vitale di cui parla Warburg: il movimento del braccio dell'attore teso in alto e piegato a formare un angolo retto riconduce ad una tensione articolare presente in alcuni modelli scultorei, come lo *Schiavo morente* di Michelangelo del 1513, o il gruppo del Laocoonte ritrovato a Roma durante uno scavo nel 1506, a cui era presente proprio Michelangelo. Il monumentale Gruppo del *Laocoonte* interessa enormemente le ricerche dello storico dell'arte tedesco che "si interroga non su ciò che il 'Laocoonte' è, ma su ciò che il 'Laocoonte' rappresenta nell'estetica rinascimentale" (Monica Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il Laocoonte*, in Engramma n. 25, 2003). Il dimenarsi del sacerdote in una smorfia di disperazione, mentre tenta di liberarsi dai serpenti marini che lo attanagliano, ha un dinamismo morfologico che lo iscrive tra le immagini sopravvivenenti e rivive sino a noi attraverso il medesimo linguaggio espressivo che adotta il personaggio di Viola.

Ancora, riferendosi alla questione del movimento nella *Visitazione* di Pontormo e in *The Greeting* di Viola, Settis scrive: "Nel video di Bill Viola il fluire lento, quasi solenne, delle vesti delle amiche che s'incontrano su una scena urbana [...] null'altro è se non una rimediazione intuitiva, preziosa proprio perché nient'affatto libresca, sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano" (Settis 2008, p. 31). In pratica l'artista americano

attiva realmente, attraverso le immagini in movimento del video, quel moto vitale discusso e analizzato da Warburg, e come asserisce il filosofo Giorgio Agamben, riferendosi proprio a *The Passions*: “In questo modo l’immobile tema iconografico si trasforma in storia” (Agamben 2007, p. 9). I fotogrammi che scorrono in questi video raccontano una storia, le immagini sopravvivenenti si muovono, per davvero, ciclicamente sullo schermo, grazie alla scansione innaturale del tempo dovuta allo slow motion e al loop, l’infinita ripetizione della sequenza senza interruzione. Raymond Bellour definisce il lavoro di Viola “la scultura del tempo” (Bellour 1986). L’artista scolpisce il tempo con uno scalpello, come se fosse materia vera, prolungando la transitorietà temporale dell’immagine e contribuendo ad un’osservazione più attenta di ciò che si sta guardando. La lentezza delle scene, delle quali possiamo conservare l’istante appena passato e prevedere il prossimo futuro, si inseriscono nel nostro immaginario come fossero dei ricordi: Viola, trattando temi universali e nello stesso tempo soggettivi, che riguardano l’esistenza umana, evoca nello spettatore immagini della memoria collettiva e di quella personale. Ogni suo video può essere considerato come un “frammento di memoria esistenziale” comune a tutti. Come Viola dichiara nell’intervista con Hans Belting nel catalogo della mostra *The Passions*, “Le immagini vivono dentro di noi. [...]. Noi siamo databases viventi di immagini – collezionisti di immagini – e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere” (Belting 2003, p. 210.)

English abstract

The question of memory has an important role in the art of Bill Viola, acknowledged pioneer in the medium of video art. The American artist is known for combining advanced technologies with the figurative, emotional and expressive heritage of the past, particularly with regard to the corpus of Middle Age and Renaissance painting. Memory appears alive, specially in *The Passions* series (2000), not only from an iconographic point of view, but also from an anthropological one. By highlighting some survival patterns of passions within the moving image, this aspect of Viola's work can be understood through the concept of *Pathosformeln*, or 'formulae of pathos' as conceived by the early 20th century German scholar Aby Warburg. From this standpoint, the contemporary video artist, called a "sculptor of time", reactivates in his works, such as *The Passions* or *The Greeting*, a historical form of energy, gesture and emotion, passing from the past to the electronic age.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007

Bellour 1986

R. Bellour, *La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola par Raymond Bellour*, in «Cahiers du cinéma», n. 376, janvier 1986

Belting 2003

H. Belting, *A conversation. Hans Belting and Bill Viola*, in *Bill Viola "The Passions"*, Los Angeles, the J. Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London 2003

Bordignon 2004G. Bordignon, *L'espressione antitetica di Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, in «Engramma», n. 32, aprile 2004

Centanni 2003,

M. Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il Laocoonte. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich*, in «Engramma», n. 25, maggio/giugno 2003

Darwin [1872] 2006 Charles Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872; tr. it. di P. Ekman, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati-Boringhieri, Torino 1999

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002

Gombrich [1970]1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London 1970, tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983

Le Brun [1698] 1749

C. Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, chez François van der Plaats, Marchand Libraire, dans le Gaperfteeg, 1749

Meyer 2003

R. Meyer, *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 2003

Sega, Tolomeo 2002

P. Sega, M. G. Tolomeo, *Ultime generazioni e new media. L'arte in Europa alla fine del XX secolo*, Clueb, Bologna 2002

Settis 2008

S. Settis, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in *Bill Viola Visioni interiori*, a cura di Kira Perov, catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009, Giunti, Firenze 2008

Sbrilli 2007

A. Sbrilli, *Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900*, in «Engramma», n. 55, aprile 2007

Townsend 2005

C. Townsend, *Sarò all'antica, ma...*, in *L'arte di Bill Viola*, a cura di Chris Townsend, Mondadori, Milano, 2005

Viola [1993] 1995

B. Viola, *Apprendere la tecnologia dagli essere umani* (trascrizione della registrazione del seminario tenuto da Bill Viola a Taormina nell'agosto del 1993 in occasione dell'VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore), in *Video d'autore*, a cura di Valentina Valentini, Gangemi, Roma, 1995

Warburg 1929

A. Warburg, *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne 1929*, trad. it. in A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002

ALESSANDRO ALFIERI

Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola

Come ogni grande artista in ogni epoca, Viola nelle sue opere tende all'oltrepassamento delle specificità del proprio *medium*. Così come era accaduto per il Rinascimento, che rompeva nei confronti della tradizione medievale sfruttando lo stesso *medium* (la pittura) in maniera assolutamente innovativa, Viola capovolge la funzione del video, facendogli violenza. Le sue "immagini in movimento" ambiscono all'immobilità, all'assoluta assenza di frenesia, perché come sostiene Agamben «[...] questi video esigono un'attenzione a cui non siamo più abituati» (G. Agamben, *Nymphae*, p. 53).

D'altronde Viola è un artista che si è sempre rivolto alle fonti dell'arte classica e tradizionale (vedi in questo stesso numero *Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola*, di Valentina Fusi), all'iconologia, ai temi e ai contenuti che hanno caratterizzato la grande arte dei secoli passati, e che resuscitano, si ri-attualizzano nella contemporaneità per merito delle sue creazioni. Viola resta sempre cosciente del debito che ha con la storia dell'arte; non pretende mai con la sua opera di fare *tabula rasa* nei confronti della tradizione. Il principio di *Nachleben* come sopravvivenza dell'antico, proprio della teoria warburghiana, si ripresenta proprio in questo artista, dopo che nelle avanguardie novecentesche era stato interrotto in prospettiva di uno sperimentalismo che avrebbe rivoluzionato anche i contenuti delle esperienze artistiche. Vedremo in seguito alcuni di questi casi esemplari di ri-emersione dell'antico.

In Bill Viola, si apre uno dei pochi spazi concessi all'uomo per fermarsi: le sue opere sono spesso caratterizzate da *ralenti* spinti fino all'estremo. Gli eventi si prolungano nel tempo, le immagini si muovono così lentamente da risultare fisse alla percezione dell'occhio. Ma qualcosa viene recepito dalla nostra anima: abbiamo come il dovere morale di fermarci a guardare, siamo chiamati alla sfida di restare finché l'opera dura: «[...] a differenza della televisione, questi video richiedono e ricompensano la pazienza, l'attenzione e l'atto di rallentare per riflettere o stupirsi, o magari piangere» (C. Freeland, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, in AA. VV., *L'arte di Bill Viola*, p. 45).

In *Silent Mountain* del 2001 un dittico di video trasmette le immagini di una donna e un uomo in un crescendo vorticoso di intensità emotiva, tra la sofferenza e lo sfogo delirante. Questa tensione viene contenuta con vigore e forza dai corpi, fino al cedimento in un urlo che espelle questa energia incontrollabile di cui i due si sono caricati.



Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001

In *Dolorosa* (2000) abbiamo primi piani, volti colti in espressioni particolarmente suggestive e commoventi. Occhi rigonfi di lacrime, dove per accorgerci del fatto di non essere al cospetto di fotografie o tele ma di figure in movimento, dobbiamo fare particolare attenzione.



Bill Viola, *Dolorosa*, 2000

Ancora differente è un'opera del 2002, *Observance*, dove un corteo di persone in religiosa cautela e ordine sfilano dinanzi all'osservatore, quasi stessero partecipando a un funerale (e dove echeggia il fantasma dell'11 settembre). Si fermano tutti in primo piano, guardano un punto dello spazio e si lasciano andare a manifestazioni di disperazione.



Bill Viola, *Observance*, 2002

Ciò che tutte queste sequenze condividono è che si svolgono in una temporalità differente rispetto a quella della nostra esperienza: sono rallentate fino all'eccesso, come a voler marcare maggiormente l'evento e il sentimento rappresentato, affinché non sprofondi nella noncuranza dell'osservatore. La lentezza scava a fondo nel cuore dello spettatore, ai cui occhi viene proposta l'espressione e l'esteriorizzazione di un dolore che per sua natura resta non rappresentabile, così come non rappresentabile è l'evento che lo genera.

Non è un caso che la ricerca di Viola sia spesso rivolta a temi religiosi (*The Crossing*, 1996, *Departing Angel*, 2001), quali il trapasso in un'altra vita dopo la morte e la redenzione. L'opera video di Viola sembra in grado di reintrodurre nella nostra cultura anche la 'sacralità', anch'essa presumibilmente perduta nel vortice della post-modernità, recuperata per mezzo della creazione di una dimensione di estraneità dal mondo e di una temporalità antitetica a quella che caratterizza la nostra quotidianità. Jasper (D. Jasper, *Angeli dietro uno schermo*) parla a tal proposito proprio di 'tempo dell'attesa' introdotto dalle opere dell'artista, l'attesa di un messaggio e di una redenzione, introduzione di uno spazio che l'uomo moderno non trova più attorno a sé. Ultimo rifugio dell'uomo, ultima area sacra concessa alla sua vita in un mondo deaurizzato.

L'apertura a questo tempo dell'attesa è una temporalità carica di tensione, che coinvolge il fruitore su un livello non solo psicologico, ma addirittura fisiologico/percettivo. Il rallentamento, e il prolungamento ossessivo dello svilupparsi dell'azione, non rivendicano un potenziale di fascinazione in grado di coinvolgere emotivamente il pubblico secondo le categorie del 'piacere' o del 'godimento' (categorie ormai completamente assorbite dalle dinamiche dello spettacolo e del mercato). I sentimenti di chi assiste a una delle tante opere di Viola è spesso la stanchezza, la frustrazione, se non persino la 'noia'. Viola ci costringe a ripensare però questa nozione o condizione, la noia, secondo criteri nuovi e concettualmente più pregnanti di significato rispetto alla classica concezione dispregiativa. È la noia (*Langeweile*) di cui parla Martin Heidegger nei *Concetti fondamentali della metafisica*, al pari dell'angoscia (*Angst*) uno degli "stati d'animo fondamentali" capaci di rivelarci l'essere nella sua autenticità. Essa è in grado di fare ciò solo quando il soggetto assume su di sé la noia, privandola di una motivazione rigorosa. In questo modo ogni ente è privato della possibilità del *fare*: la mente e lo sguardo si sporgono sul vuoto, che non è *nulla* bensì *possibilità del possibile*, non da combattere bensì da accogliere per carpire il significato autentico del tempo, offrendoci l'apertura originaria. L'ente (o nel caso di Viola, l'immagine) si nega sottraendosi al principio di usabilità e al dominio del soggetto. Si tratta, evidentemente, di una noia produttiva, costitutiva dell'esserci, che Viola adotta come tecnica, come strumento per fare breccia nelle facoltà di ricezione del soggetto, per destabilizzarlo e strapparli dalla frenesia a cui è imposto e abituato nell'odierno orizzonte sociale.

Non dobbiamo commettere l'errore però di ridurre la ricerca e la sperimentazione artistica di Viola alla categoria della noia; in realtà, la sua è una scelta di determinate 'formule del pathos' ponderata alla base dello specifico medium artistico adottato. Nella definizione warburghiana, la *Pathosformel* è l'irruenza del movimento e dell'azione all'interno della rappresentazione artistica; un'irruenza che, grazie al ritorno della cultura classica, scardinò la rigidità della logica rappresentativa medievale.

Quello stesso 'soffio vitale' o *pneuma* viene introdotto nell'immagine in movimento di Viola, ma in senso diverso rispetto a quanto accadeva nell'arte del Rinascimento: il movimento infatti non è più puramente teorico o astratto (o imitato), ma si concretizza in evento fisico. Non solo la rappresentazione dell'azione condensata in immagine, ma il reale svilupparsi dell'azione data la matrice temporale dell' 'immagine-movimento' della videoarte. Oggi, la temporalità stessa è mutata, e non è più una questione intellettuale o teorica, bensì un fatto pratico.

Stiamo vivendo in un mondo mediatico, al grado zero della gravità, dove costantemente circolano immagini e le forme si ricombinano. Non si tratta più di un argomento teorico e

intellettuale [...] è un fatto pratico. Quei linguaggi un tempo artistici sono diventati dialetto. La moneta principale di scambio è oggi l'immagine.

Bill Viola, *Video, essenza e tempo*, Intervista di Stuart Koop e Charlotte Day, ottobre 1998

Perciò, per esprimere tale temporalità, l'opera stessa deve muoversi per caricarsi di tempo, sacrificando così la sua aura. Il passo che l'arte compie nel passare al video come *medium*, afferma lo stesso Viola, è come il passo compiuto dall'arte rinascimentale con l'introduzione delle leggi prospettiche, rispetto alla iconologia medievale. Il passaggio che stiamo vivendo oggi, dall'arte pittorica al video, è l'introduzione della 'quarta dimensione', il tempo, che si rende manifesto formalmente attraverso il movimento dell'opera.

Viola è un artista profondamente cosciente del debito nei confronti della tradizione: per *The Greeting* prende ispirazione da *La Visitazione* del Pontormo; l'incontro delle tre donne viene sviluppato temporalmente, dilatando un evento della durata di qualche secondo in ben 10 minuti. In questa lentezza impercettibile condensata di temporalità, un evento banale e quotidiano aspira ad acquisire un significato ed un valore nuovi, su cui nessuno di noi si è mai soffermato in quanto abituato a fruirlo nella velocità ormai solita con cui viviamo le relazioni interpersonali, gli incontri e le esperienze di tutti i giorni.



Bill Viola, *The Greeting*, 1995



Pontormo, *Visitatione*. (1528 ca.), Carmignano, Pieve di San Michele

Se l'efficacia della rappresentazione pittorica classica del *pathos* (dal Rinascimento alla modernità) era nella tensione generata dal cortocircuito tra immobilità del supporto artistico (scultura e pittura) e vigore patetico/muscolare/espressivo delle figure, tale dialettica viene riproposta in maniera arguta da Viola, invertendone però i termini. Alla connaturata fluidità del video, all'immagine in movimento, l'artista americano oppone l'ambizione alla stasi dell'immagine, ovvero il rallentamento radicale, efficace in contrapposizione alla tradizione televisiva caratterizzata da frenesia e velocità irreflessiva; l'immagine è in movimento, cambia forma, ma per rendersi conto di questo dobbiamo volgere la nostra attenzione ad essa, seppur ritrovandoci assorbiti dalla lentezza.

Gli accessori in movimento, su cui Warburg si era concentrato in parecchi suoi studi, proseguono il loro svolgersi uscendo dall'immobilità che la forma imponeva loro. La tensione si scarica nel movimento, ma rientra dalla porta dopo essere uscita dalla finestra: infatti il movimento garantito dal video reintroduce la tensione attraverso il *ralenti* che re-instaura la stessa tensione tra mobilità ed immobilità.

Vorrei fare a questo punto riferimento alla concezione di Gilles Deleuze di 'immagine-afezione', e che a mio avviso suggerisce in maniera stimolante un modo di approfondire le modalità di coinvolgimento spettatoriale dell'arte di Viola, al di là della nozione di noia. L'immagine-afezione è particolarmente significativa rispetto alla dialettica tra immobilità e dinamicità che genera la tensione. Deleuze definisce l'afezione come "uno stato causato dall'azione di un corpo su un altro corpo. [...] Non si tratta del sole preso in se stesso, ma dell'azione del sole nei vostri confronti. [...] Ogni composizione di corpi è un'afezione: l'*affectio* è la combinazione di due corpi, uno che agisce e l'altro che viene segnato dalla traccia del primo" (G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, p. 50). Altrove nel corso delle

lezioni, Deleuze definisce l'affezione in relazione al concetto di immagine, divenendo "l'effetto immediato che l'immagine di una cosa ha su di me" (ivi, p. 114). In questo senso, perciò, l'immagine determina una transizione, un passaggio tra due differenti stati del corpo, e "un passaggio, per sua natura, rimane altra cosa rispetto ad entrambi gli stati che ne costituiscono i termini" (ibidem p. 115). Tale passaggio assume nell'argomentazione deleuziana il nome di 'durata', termine di derivazione spinoziana (come quello di *affectio* d'altronde), carico però del significato che Bergson gli offrì nel XX secolo. È a questo proposito che Deleuze distingue tra due termini, ovvero *affectio* – affezione, e *affectus* – affetto; l'affetto implica l'affezione, a esso è necessaria la seconda in quanto l'affetto è la 'transizione vissuta', non è la stimolazione dell'immagine, dell'espressione, del corpo, ma lo iato determinatasi tra uno stato e l'altro. Il rapporto che si instaura tra affezione e affetto è di complementarità e di assoluta reciprocità; se infatti può sembrare che il rapporto affezione-affetto sia di natura consequenziale (un'affezione determina un mutamento di potenza, e perciò un passaggio tra due stati del corpo), è pur vero che la loro relazione riflette il classico paradosso determinante/determinato proprio in quanto l'affezione è pur sempre la risultante di un passaggio, e perciò di un affetto, precedente.

Nei due volumi che Deleuze dedica all'analisi dettagliata del cinema la classificazione che il filosofo offre delle varie tipologie di immagini cinematografiche si rifà alla terminologia e alla riflessione di Peirce e alla distinzione che il filosofo americano faceva tra 'primità', 'secondità' e 'terzità' a proposito delle immagini. La Secondità è la categoria caratterizzante l' 'immagine-azione', tipica dei classici generi del cinema americano, dal western al poliziesco, dalla commedia all'*action-movie*, dove vige il principio di opposizione duale ('sforzo-resistenza', 'azione-reaione', 'eccitazione-risposta', 'situazione-comportamento', 'individuo-ambiente' ecc.), dove le potenze diventano forze e "si attualizzano in stati di cose particolari", mentre la primità è più complicata da definire perché è "più sentita che concepita", una coscienza immediata e istantanea; come afferma De Gaetano:

Quando il movimento dalla percezione all'azione si interrompe, quando la percezione cessa di concatenarsi con un'azione, diviene allora esitante, si trasforma in un'affezione. [...] L'immagine-affezione è, in definitiva, segno del *Possibile*, della possibilità pura che 'precede' ogni attualizzazione.

Per questo la 'primità' è la categoria della 'possibilità,' e l'immagine-affezione ne è la più efficace manifestazione in quanto mette in scena una potenzialità. L'immagine-affezione genera affetti, ovvero incide sul sistema nervoso del soggetto scuotendolo e scioccandolo. Per Deleuze, tra le modalità più efficaci dell'immagine-affezione abbiamo il volto, che nel cinema (di Dreyer e Bergman in maniera esemplare) è dialettica tra stasi dei lineamenti del volto e quelli che Béla Balázs definiva 'micro-movimenti', centro condensato di potenzialità che precede qualsiasi azione o stato d'animo determinato.

Le immagini iper-rallentate delle istallazioni di Viola riflettono questo binomio di affetto/affezione, anche perché spesso (come in *Dolorosa*) il volto assume nel videoartista una funzione determinante. Lo sviluppo che strappa all'immagine la sua staticità pittorica, condensando al suo interno una tensione carica di temporalità, agisce come 'durata', come trapasso (o affetto) da due differenti stati (la figura di partenza e il suo approdo, che si pongono come affezioni). A quel punto, il fruitore non sarà più lo stesso perché, anche se eventualmente annoiato, esso avrà fatto un'esperienza temporale. Afferma Agamben a proposito dell'arte di Viola:

Quando, alla fine, il tema iconografico è stato ricomposto e le immagini sembrano arrestarsi, esse si sono in realtà caricate di tempo fin quasi a scoppiare e proprio questa saturazione cainologica imprime loro una sorta di tremito, che costituisce la loro aura particolare.

Questo coinvolgimento fisiologico e 'nervoso' è ottenuto attraverso la dialettica propria dell'immagine, che è tesa tra il suo divenire (dato il supporto tecnologico) e il suo essere, la sua identità (a cui l'immagine tende rallentandosi e ostacolando il suo stesso sviluppo).

English abstract

In the art of Bill Viola plays an essential role the slow-motion, able to load the image with dialectical tension between mobility of video support, and immobility to which it tends. This causes to the viewer the opening of authentic time which is reflected by his boredom in the Heideggerian sense, and the stimulation of what Deleuze called 'affection' and 'affect'.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Nymphae*, in «aut aut», n.321 – 322, Maggio – Agosto 2004, Milano

R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996

G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza* [1980], Ombre Corte, Verona 2010

C. Freeland, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, in AA. VV., *L'arte di Bill Viola*, Bruno Mondadori, Milano 2005

M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica* [1983], Il Melangolo, Genova 1989

D. Jasper, *Angeli dietro uno schermo* in AA.VV., *L'arte di Bill Viola*, Bruno Mondadori, Milano 2005

B. Viola, *Video, Being & Time: Interview with Stuart Koop and Charlotte Day*, LIKE 8, 1999

ALICE BARALE

Costellazioni tempestive: Warburg, Adorno, Benjamin. Presentazione di un concerto filosofico e di *Aisthesis* n. 2/2010



Il 26 settembre 1940 Walter Benjamin, dopo un giorno di cammino per i monti che separano la Francia dalla Spagna, giunge alla cittadina di confine di Port-Bou. Qui, fallito il suo tentativo di lasciare per mare l'Europa, si toglie la vita. Per ricordare i settant'anni dalla morte, la rivista di estetica online *Aisthesis*, il Seminario Permanente di Estetica e la SIE hanno organizzato a Firenze, il 29 ottobre 2010, il convegno *Immagini dialettiche e costellazioni tempestive: Warburg, Benjamin, Adorno*. All'idea, comune ai tre autori, di un contenuto di verità che non si dà che nel suo concreto, istantaneo configurarsi, l'incontro ha voluto dar vita nella forma di un 'concerto filosofico', in cui si sono susseguiti per una giornata gli interventi di filosofi, filologi, storici dell'arte e dell'architettura. Ad esso è dedicato ora l'ultimo numero di *Aisthesis*, che ne restituisce nella sua parte monografica le voci.

E' dalla figura di Aby Warburg che il "concerto" prende le mosse. Con quest'ultimo Benjamin ebbe infatti un dialogo postumo che accompagna, e forse in parte può contribuire a chiarire, quello che ebbe in presa diretta con Adorno. Ad aprire l'incontro è dunque il tema warburghiano, che Benjamin sin dalla sua indagine sulla malinconia barocca fa proprio, della migrazione delle forme pagane nel mondo cristiano. All'antichità la modernità attinge i propri demoni, che svelano nel passaggio dal Rinascimento al Barocco il loro carattere incontrollabile ed opaco. Al gesto della memoria spetta allora, per Benjamin come per Warburg, di restituire a questo vuoto interno all'immagine il proprio posto, come sospensione tra ciò che essa è e ciò che può ancora essere, come spazio che la separa e la unisce alle altre. Nel margine d'ombra che ne scandisce netto e sfuggente il profilo, il demone dell'immagine incontra la necessità del proprio oltrepassamento. L'accidia meridiana ritrova così il proprio movimento interno: il naufragio nel visibile diviene viaggio, passaggio incerto tra il proprio e l'estraneo, tra la partenza e il ritorno.

Ma proprio la possibilità di questo passaggio l'attuale scenario mediatico sembra insidiare. Il nesso tra tempo e immagine è indagato, nel procedere del convegno, alla luce di quella riproducibilità tecnica che rischia per alcuni di reciderlo. Alla tesi di un cumulo ipersaturato di immagini senza più tempo né vita si oppone tuttavia per altri la necessità di cogliere, in esso, quei punti di frattura da cui quest'ultima sempre di nuovo si affaccia. È sulla modalità di questa ricerca che il dialogo tra Benjamin e Adorno si fa più serrato. Se l'auraticità che occorre preservare consiste infatti per Adorno nella capacità dell'arte di rimandare, nella sua autonomia, al di là dell'esistente, l'incrinarsi dell'aura riapre al contrario, per Benjamin, il momento germinale e infantile del suo costituirsi. Quel momento in cui l'immagine ancora attende la parola e la parola l'immagine. Quella 'magia' che non è forse, come sembra credere Adorno, resa del pensiero alle cose, ma possibilità di sostare nel loro aspetto frammentato e disperso per riscoprime, ridisegnati, i vincoli.

I contributi sono suddivisi nel numero in quattro sezioni. La prima è dedicata alla figura di Aby Warburg, la seconda e la terza al confronto tra Warburg e Benjamin, alla luce del rapporto tra

immagine e tempo (seconda sezione), e al cospetto dell'attuale società dell'immagine (la terza). La quarta sezione indaga infine i punti di incontro e di tensione tra la riflessione di Benjamin e quella di Adorno.

Ad aprire la prima sezione della parte monografica – I. Warburg: *Trauerspiel* dell'immagine – è il tema warburghiano del migrare delle forme pagane nel cuore del mondo cristiano, filo conduttore del saggio in cui Gioachino Chiarini indaga la trasmissione, dai Sumeri a Dante attraverso la Grecia antica, del modello della scala planetaria. La potenza dell'immagine non si manifesta però nella sua magica invarianza, ma nelle relazioni in cui essa di volta in volta si pone: nel secondo saggio della sezione, Monica Centanni richiama l'attenzione sui margini neri che nella versione originale dell'Atlante Mnemosyne scandiscono lo spazio tra le immagini (percorsi attraverso il *Bilderatlas* in "Engramma" n. 35; e in generale, su Mnemosyne, vedi i contributi indicizzati sezione tematica di questa stessa rivista). È questo vuoto che, come interna sospensione, si fa strada nell'arte di Rembrandt, a cui Warburg si avvicina nei suoi ultimi studi sul Seicento. Ad essi, e all'emergere, in Warburg come in Benjamin, della riflessione sul barocco è dedicato il terzo saggio, di Claudia Cieri Via. Chiude la sezione il confronto, da parte di Alice Barale, tra il concetto warburghiano e quello nietzschiano di tragico. Alla circolarità del divenire, di cui il rito si appropria, sembra infatti contrapporsi nella riflessione dell'ultimo Warburg una circolarità più interna, in cui il divenire incontra il suo istantaneo trattenimento, l'estasi la necessità dell'in-stare.

Il tradursi della dimensione circoscritta del rito in quella intensiva della temporalità profana è oggetto anche del saggio di Guglielmo Bilancioni, che apre la seconda sezione della parte monografica – II. Benjamin/Warburg: *Bildraum* e *Denkraum*. La memoria è indagata da Bilancioni nel suo farsi 'metodo', possibilità di sottoporre il cumulo delle immagini a un'interpretazione che è ogni volta, come il rito, atto mimetico. Passato e presente non si succedono dunque lungo una linea retta, ma si determinano continuamente l'un l'altro. È questo il tema del secondo contributo, di Giuseppe Di Giacomo, che definisce l'immagine in Warburg e in Benjamin come "immagine-tempo", in cui il già stato ritorna come ancora possibile. Possibile in cui vibra tuttavia, indissolubile, l'eco di ciò che di volta in volta si perde: come mostra Marco Bertozzi nel terzo contributo, è alla luce della riflessione sulla malinconia che il legame di Benjamin con Warburg è più direttamente osservabile. All'accidia, che dal medioevo al barocco si protende sulla modernità come immedesimazione inerte nel corso del divenire, fa fronte, sulle orme di Warburg, l'essenza dialettica della malinconia come capacità di dare voce a ciò che a quest'ultimo di volta in volta si oppone. Il pensiero si fa così memoria, "pensiero-viaggio", come mostra Raul Kirchmayr nel quarto contributo, che abita la frontiera tra noto ed ignoto, tra attesa e rimpianto.

La riflessione di Warburg e di Benjamin è interrogata nel saggio di Alessandra Campo, che apre la terza sezione – III. Benjamin oggi: sopravvivenze dialettiche – in rapporto all'attuale diffusione mediatica dell'immagine. Nei confronti di quest'ultima uno dei limiti dell'indagine warburghiana consiste per l'autrice nel suo essere circoscritta all'ambito di quell'arte, intesa in senso tradizionale, di cui l'immagine dialettica benjaminiana costituisce piuttosto il superamento. Anche per Manuela Pallotto, nel secondo contributo, la costellazione melanconica in cui si rispecchia per Benjamin la contemporaneità è rischiarata da una scintilla di redenzione finale che manca, invece, al *Trauerspiel* che si rappresenta nelle pagine dell'Atlante warburghiano come cumulo irredimibile di relitti fotografici. La tesi di un'immagine priva in Warburg del rapporto con il proprio oltre, accidiosamente chiusa su se stessa, è contestata da Silvia Ferretti nell'intervento successivo. All'idea della frontiera tra parola e immagine come ciò che separa Benjamin da Warburg l'autrice contrappone infatti il tentativo, comune a entrambi, di restituire all'una e all'altra la loro originaria coappartenenza, come unità instabile a cui l'esperire affida di volta in volta il proprio significato. La redenzione non attenderebbe così al di là della storia, ma in ogni suo istante: nell'ultimo intervento della sezione, Elisabetta Villari invita, sulle orme dell'ultimo libro di Georges Didi-Hubermann, a riflettere sulla "sopravvivenza delle lucciole" (sul saggio di Didi-Huberman e sul tema della 'luce necessaria'

delle lucciole vedi i contributi di "Engramma" n. 84). Se queste ultime possiedono infatti, in virtù del loro balenare, un carattere benjaminiano, il passato a cui additano non può allora contrapporsi come per Pasolini al presente, ma continua ad abitarlo come speranza ancora disattesa, come scrive molto prima di Didi-Hubermann, a pochi mesi dalla morte di Pasolini, Leonardo Sciascia "una gioia... doppia... La gioia di un tempo ritrovato – l'infanzia... – e di un tempo da trovare, da inventare. Con Pasolini. Per Pasolini".

La quarta sezione, dedicata al rapporto tra Benjamin e Adorno – IV. Adorno/Benjamin: fisiognomiche affinità – si apre con la continuità tra i due filosofi che si mostra, per Antonio Valentini, nell'interpretazione adorniana del 'realismo' di Kafka come capacità di far emergere nel visibile l'invisibile, nell'esistente i suoi punti di frattura e le sue crepe. La propensione all'allegorico e al frammentario a cui la lettura adorniana di Benjamin sembra così additare è messa in dubbio nel secondo contributo, in cui Andrea Pinotti si interroga sulla chiave interpretativa che, da Gadamer a Solmi, fa dell'allegoria l'oggetto e il metodo della ricerca benjaminiana, bandendo da quest'ultima il concetto di simbolo. Il contributo di Elena Tavani si concentra invece sulle differenze che l'esperienza di immagini lascia emergere in Benjamin e Adorno in rapporto al concetto di aura. Alla tesi benjaminiana del declino dell'arte auratica Adorno sembra infatti opporre la possibilità di una specie diversa di aura, legata non alla chiusura rituale dell'immagine, ma alla possibilità da parte di quest'ultima di rimandare, nella propria autonomia dall'esistente, al di là di esso. Proprio l'interpretazione di quest'ultimo come un tutto univocamente determinato, quello del sistema di produzione capitalistico, è però ciò che rimprovera Giovanni Gurisatti, nell'ultimo contributo, alla fisiognomica adorniana. Nella capacità di esporsi a quella 'magia' delle cose da cui Adorno, in nome della totalità della teoria, mette in guardia Benjamin sembra infatti essere riposta per quest'ultimo la possibilità di fare scaturire, dalla "rappresentazione stupita" di quello che esse sono, quello che possono ancora essere.

English abstract

On 26 september 1940 Walter Benjamin, after a one day walk on the mountains separating France from Spain, reaches the border village of Port-Bou. Here, having failed his attempt to leave Europe by sea, he takes his own life. In order to celebrate the seventieth anniversary of his death, the conference "Dialectic images and sudden constellations: Warburg, Benjamin, Adorno" was held in Florence. The idea, common to the three authors, of a truth content that can only be realised in its concrete and instantaneous configuration, was embodied in the form of a "philosophical concert", where contributions by philosophers, philologists and historians of arts and architecture succeeded each other for the whole day. The latest issue of the aesthetics review *Aisthesis* is dedicated to the conference, including such contributions in its monographic section.

MARCO BERTOZZI

Yaleschlösser: breve e veridica storia dei castelli di Yale

Presentazione della rivista 'i castelli di Yale'



Incontro Monica Centanni ad una 'mattinata' fiorentina. Si tratta di una giornata di studio, che Fabrizio Desideri ha voluto dedicare a Walter Benjamin, a settant'anni dalla morte, con un 'Concerto' di voci ("Immagini dialettiche e costellazioni tempestive: Warburg-Benjamin-Adorno", 29 ottobre 2010; le relazioni si possono ora vedere in "Aisthesis-Rivista di Estetica Online", 2/2010: www.aisthesisonline.it). Mi chiede, salutandomi amichevolmente: "Quando ti deciderai a raccontarci la storia dei castelli di Yale?". Già, si tratta del titolo di una rivista filosofica, il cui primo numero uscì nel 1996. Titolo suggestivo e curioso, di misteriose origini... Proviamo a raccontarne la storia, sia pure con qualche improvvisazione 'jazzistica'. Devo rimettere insieme le vecchie carte, frammenti nel tempo sparsi qua e là, tra la biblioteca di casa, stracarica e traballante di libri, e le cartelline disseminate nei vari mobili dello studio. Qualcosa sta tornando fuori, il resto a memoria.

La storia inizia presso l'Università di Ferrara, questo lo ricordo, a metà del 1995. Avevamo deciso, con i colleghi del corso di laurea, di dare vita ad una nuova rivista filosofica. Stavamo raccogliendo i materiali, ma ci mancava ancora il titolo. Lo sappiamo, è ovvio, quanto sia importante e decisivo il titolo, per un libro, un articolo, una rivista... È il volto, l'immagine, con cui ci presentiamo agli altri: la nostra promessa.

Durante una riunione di redazione, un collega ci propose una sorta di indovinello. "Se vi dicessi: come i castelli di Yale, che si distinguono fra loro per frazioni di millimetro... che cosa vi verrebbe in mente? Provate a pensarci...". Misi le mani in tasca e, come sospettavo, le mie chiavi di casa erano Yale. Dunque, dissi, c'entravano le chiavi. Già, rispose il collega, ma meglio ancora le serrature Yale. Ci raccontò allora di una leggendaria svista contenuta nella versione italiana del libro di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, la celebre *Dialettica dell'Illuminismo* (Einaudi, Torino, 1966; la svista compare in tutte le successive ristampe, fino alla riedizione del 1997, in cui si trova una variante... – ma questo lo raccontiamo dopo). Le ristampe Einaudi (1974 e seguenti) contengono la premessa di Horkheimer e Adorno alla nuova edizione tedesca del 1969, impaginata in numeri romani, ma il testo della prima versione italiana (1966) resta immutato. Così leggiamo a pagina 166: "Proprio l'ostinato mutismo o i modi eletti dell'individuo ogni volta esposto sono prodotti in serie come i castelli di Yale, che si distinguono fra loro per frazioni di millimetro" (*Gerade die trotzige Verschlossenheit oder das gewälte Auftreten des je ausgestellten Individuums werden serienweise hergestellt wie die Yaleschlösser, die sich nach Bruchteilen von Millimetern unterscheiden*). La versione italiana, "come i castelli di Yale", rende il tedesco "wie die Yaleschlösser" (che allude invece alle famose serrature Yale).

Il brano in questione si trova nel capitolo dedicato all'industria culturale (*Kulturindustrie*), cioè all'Illuminismo come mistificazione di massa. La funzione della tecnica, per l'industria culturale, è quella di produrre in serie, standardizzare, livellare. Anche l'individuo è una pura illusione: conta solo in quanto si identifica con l'universalità. La differenza risulta millimetrica,

come per le serrature Yale, tra l'individuo che si ostina a comportarsi in modo riservato e quello che sceglie di mettersi continuamente in mostra.

Testo arduo, si capisce. Un fraintendimento può sempre capitare. Ma questa meravigliosa svista mi sembrava fatta apposta per il titolo della nostra nuova rivista filosofica. L'indovinello era stato posto a tempo debito. Dopo qualche perplessità e incertezza, la proposta fu approvata. Bisognava però preparare una quarta di copertina con una plausibile e sobria spiegazione, accompagnata dall'immagine di una magica serratura da cui poter sbirciare fantastici castelli. Ci mettemmo al lavoro e, dopo vari tentativi, il risultato fu quello che doveva diventare il nostro marchio di fabbrica.

"...come i castelli di Yale, che si distinguono fra loro per frazioni di millimetro"

M. Horkheimer – Th. W. Adorno, *La dialettica dell'Illuminismo* [1947], trad. it. Einaudi, Torino, 1966; rist. 1976, p. 166.

I castelli di Yale, diversi l'uno dall'altro solo per frazioni di millimetro, sono edifici davvero singolari. Come si legge appena prima del passo citato, essi sono addirittura prodotti in serie. In realtà, queste strane costruzioni – che il lettore immagina far corona al campus della Yale University – devono la loro precaria esistenza ai curatori dell'edizione italiana dell'opera di Horkheimer e Adorno. Nell'originale tedesco, esse sono, assai più prosaicamente, "die Yaleschlösser", ovvero le serrature Yale. I castelli di Yale – materializzazione di una svista, parenti postmoderni di altre costruzioni metaforiche tradizionalmente frequentate dalla teoria filosofica, come i castelli di Spagna, i castelli in aria e i castelli di carte – ci sono sembrati offrire un titolo adatto per una rivista filosofica". L'immaginario castello in aria non poteva che essere una 'visione' di quello di Ferrara. Con l'aiuto di un amico, abile disegnatore, dopo qualche bozzetto decidemmo per la figura che è rimasta il nostro logo: sbirciando da una serratura, si vede emergere in aria, sopra le nuvole, una torre del castello estense. L'indice della rivista prevedeva un tema monografico (quello del primo numero era dedicato a Isaac Newton e il trattato sull'apocalisse), una serie di *saggi*, una riscoperta, un *inedito*, recensioni. L'impianto si è mantenuto così, più o meno, fino ad oggi.



Presentammo la rivista (il 23 gennaio 1997: di questo sono sicuro, perché ho ritrovato l'articolo di un quotidiano locale che ne parlava) nella bella sala conferenze della Biblioteca Ariostea, l'antico e splendido Palazzo Paradiso. Spiegai le ragioni della scelta, raccontai la storia dei castelli di Yale e dissi come era stata una tentazione irresistibile farne il titolo di una rivista filosofica. Non mancò un riferimento all'arcaico luogo comune sul profeta che, guardando il cielo, non si accorge di ciò che sta in terra e cade in un pozzo, celebre favoletta esopica, le cui metamorfosi metaforiche ci ha ricordato Hans Blumenberg nel suo libro *Il riso della donna di Tracia: una preistoria della teoria* (trad. it. Il Mulino, Bologna, 1988). Raccontai poi la storia di Linus Yale padre, che nella sua bottega di fabbro a Newport (New York) aveva cominciato a costruire serrature di sicurezza per banche, e di Linus Yale figlio che presentò il primo brevetto del nuovo tipo di serrature e chiavi di sicurezza nel 1851. Linus Yale Jr., l'inventore delle serrature a cilindro più famose al mondo e delle chiavi a spillo, come quella che mi trovavo in tasca quando il collega ci aveva proposto l'indovinello.

Ricordai che il testo di Horkheimer e Adorno uscì inizialmente nel 1944 (stampato al ciclostile) durante l'esilio americano e fu poi pubblicato, con qualche integrazione, dall'editore Querido di Amsterdam nel 1947. Non ci furono più edizioni, fino a quella italiana del 1966, che (come si capì in seguito) aveva subito diversi tagli, decisi da Horkheimer d'accordo con Adorno. La traduzione italiana era di Lionello Vinci, pseudonimo di Renato Solmi, a cui sarà però attribuita solo nella ristampa einaudiana del 1980, per motivi che tra poco sapremo. L'edizione tedesca (emendata da sviste ed errori rispetto a quella del 1947) fu pubblicata a Francoforte da Fischer nel 1969, preceduta da una ristampa 'pirata' (de Munten, Amsterdam, 1968) del testo già edito nel 1947, accolta con soddisfazione dal movimento studentesco di allora, che vi aveva trovato un'importante fonte di ispirazione teorica, malgrado l'ostilità dei due autori.

Le 'sforbiciate' subite dall'edizione del 1966 furono oggetto di aspre polemiche, prima in Germania, su una rivista pubblicata da studenti francofortesi, in cui si criticavano con durezza i tagli inflitti alla traduzione italiana, sospettando (a giusta ragione) che fossero stati proprio gli stessi Horkheimer e Adorno a censurare il loro testo (Nico Pasero, Rudolph Bauer, *Aufklärung auf Italienisch*, in "Diskus. Frankfurter Studentenzeitung", (1967), p. 4. Poi in Italia, quando Giangiorgio Pasqualotto, "consultate le edizioni del 1947, 1968, 1969 e 1971 dell'opera di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, e confrontatele con la traduzione italiana di Lionello Vinci (*Dialettica dell'illuminismo*, 1966)", poté riscontrarvi "alcune omissioni e differenze" (ben 29, di cui si dava debitamente conto). Pasqualotto, ragionando su una serie di possibili spiegazioni, concludeva: "Non rimane pertanto che l'ipotesi di un intervento censorio sull'edizione italiana da parte o di Adorno o di Horkheimer, ovvero di entrambi. Ma, in questo caso o il traduttore o l'editore, ovvero entrambi avrebbero dovuto esser venuti in qualche modo a conoscenza di tale intervento. In tal caso perché non darne segnalazione come per *Minima Moralia*? Si può pertanto giungere ad una conclusione provvisoria secondo cui le responsabilità censorie sembrano potersi addossare ad uno o ad entrambi gli autori; ma, in tal caso, anche l'editore o il traduttore avrebbero la responsabilità, invero assai minore, di aver taciuto su una manomissione di cui è improbabile non fossero al corrente" (La dialettica dell'illuminismo restaurata, in "Belfagor", XXXII, 5, 1977, pp. 543-554).

La replica di Renato Solmi uscì nel fascicolo seguente di "Belfagor" ("*Minima Moralia*": *precisazioni dell'autore della scelta einaudiana*, pp. 697-701): nella lunga lettera al direttore della rivista, Solmi rispondeva alle polemiche suscitate dai tagli alla versione italiana dei *Minima Moralia* di Adorno (Einaudi, 1954), spiegando i motivi per cui, d'accordo con la casa editrice, aveva deciso di pubblicarne "solo una scelta, per quanto ampia". Egli concludeva così il suo intervento sulle pagine di "Belfagor": "Devo dire che, a consumare definitivamente il distacco [dalla casa editrice Einaudi], era venuta l'esperienza della traduzione della *Dialettica dell'illuminismo*, che avevo condotto a termine già nel 1961, e su cui Horkheimer, col permesso di Adorno, effettuò una serie di correzioni che, pur non modificando sostanzialmente l'orientamento e il carattere del libro, erano tuttavia ispirate fin troppo chiaramente a preoccupazioni di ordine ideologico e pratico. Lasciava perplessi, soprattutto, il fatto che in Germania continuasse a circolare l'edizione del 1947, e che dovesse toccare proprio all'edizione italiana di registrare questa involuzione dei due autori. Il libro fu pubblicato, dietro insistenza degli autori, nel 1966, quando avevo già lasciato da tempo la casa editrice (dove, conoscendo la mia opposizione alla sua pubblicazione in quella forma, pensarono di sostituire il mio nome con uno pseudonimo). Meno di due anni dopo, l'esplosione del movimento studentesco in Germania avrebbe indotto gli autori a ripubblicare quasi immutata l'edizione del 1947: un equivalente tedesco dell'edizione italiana non avrebbe potuto mancare di provocare aspre reazioni fra gli studenti, come dimostra l'articolo del giornale "Diskus" del 1967 (...). Ciò dimostra, se fosse necessario, che anche Horkheimer e Adorno, pur vivendo nell'Occidente capitalistico e liberale, potevano incorrere nelle disavventure che sono capitate, come è noto, a Lukács nel clima

certamente più difficile dell'“Oriente staliniano” (la lettera di Renato Solmi a “Belfagor” è ora inclusa nella sua raccolta, *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 257-262). Una storia (di censure e autocensure) che andrebbe di nuovo raccontata, ma adesso non c'è tempo.

Dopo la presentazione, “i castelli di Yale” cominciarono a circolare e ne giunse voce a qualche redattore della Einaudi, che stava preparando una riedizione della *Dialettica dell'illuminismo* (che poi uscì nel 1997, con un'ampia introduzione di Carlo Galli). Questa edizione recava una innovazione. Al posto dei 'castelli di Yale' ora c'erano (sempre a pagina 166) 'le chiavi di Yale' (già, come fossero le chiavi di qualcuno, forse di Linus Yale Jr.): segno che, nonostante i progressi, non era stato ancora inteso il significato di “Yaleschlösser”. L'auspicio è che dalle “chiavi di” si possa passare, prima o poi, alle “serrature Yale”, da cui resterà sempre un piacere poter intravedere immaginari castelli filosofici.

Spinto da entusiasmo, pensai di inviare una copia della nuova rivista al domenicale del “Sole-24 ore”, sperando di suscitare qualche curiosità per il sorprendente titolo. Così fu. Ne uscì una recensione, con tanto di figurina del castello estense intravisto dal buco della serratura, che aiutò certo la promozione della nostra artigianale impresa. Ecco il testo (pubblicato con il titolo *Il miraggio di filosofici castelli*, in “Il Sole-24 ore”, domenica 12 gennaio 1997, p. 28, a firma Al. Ia.):

“È una burla, una svista, un errore? Dove sorgono le fantasiose costruzioni cui allude il titolo della nuova rivista di filosofia curata da un gruppo di docenti dell'Università di Ferrara? ‘I castelli di Yale’ non sono sontuosi manieri eretti attorno al campus della Yale University: si tratta molto più banalmente degli *Yaleschlösser*, le serrature Yale. I famosi chiavistelli sono citati nella *Dialettica dell'illuminismo* di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, pubblicata da Einaudi nel 1966, per esemplificare la massificazione degli individui nella società moderna: “...come i castelli di Yale, che si distinguono fra loro per frazioni di millimetro”. In tedesco un solo termine traduce ‘castello’ e ‘serratura’, e a fraintendere ci vuol poco. Ne nascono, nell'edizione italiana, improbabili materializzazioni architettoniche: che cosa di più prossimo ai luoghi utopici e metaforici, tradizionalmente frequentati dalla filosofia? Castelli in aria, castelli di carte, castelli di Spagna... Ma non si dubiti per questo dell'attendibilità di quanto nella rivista si raccoglie. Il clamoroso errore offre l'occasione per un titolo curioso, ironico, autoironico. La pubblicazione, che ha una periodicità annuale, si articola su quattro sezioni: nella prima parte è proposto un tema di confronto, ‘Newton e l'Apocalisse’ in questo primo numero, con relazioni di Giulio Giorello, Maurizio Mamiani e Mario Miegge sul rapporto, nei testi newtoniani, tra il metodo di indagine matematica della natura e l'ermeneutica dei testi sacri. Seguono una serie di saggi (sulla teoria rinascimentale delle congiunzioni astrali, su Cartesio, su David Hume e sul costituzionalista spagnolo Valentin de Foronda). Le ultime due sezioni sono destinate all'archeologia testuale. La *riscoperta* ripropone un testo di Mackinder del 1904 [*Il perno geografico della storia*, in prima traduzione italiana]; un saggio di geopolitica, un approccio di grande attualità allo studio delle relazioni internazionali. L'inedito, infine, propone una lettera di Giacomo Casanova a Caterina di Russia, riscoperta recentemente negli archivi di Praga”.

Confortati da questo primo risultato, ci mettemmo a lavorare alacremente al secondo numero dei castelli, il cui tema era molto warburghiano, poiché dedicato alla sublime *Melanconia*, con saggi su Ficino, Dürer, Shaftesbury e D'Annunzio. Presentando il nuovo fascicolo della rivista, potemmo annunciare i nuovi progressi di traduzione: dai 'castelli di Yale', alle 'chiavi di Yale'...

Oggi "i castelli di Yale" sono arrivati al numero dieci (già, c'è stato qualche numero doppio, ma le difficoltà economiche di mantenere in vita una rivista cartacea sono ben note). Ricordo il tema del N. 9, 2007/2008: "Medicina e Filosofia tra Medioevo e Rinascimento" e quello del N. 10: "L'infinita varietà del gusto. Filosofia, arte e storia di un'idea dal Medioevo all'età moderna". I primi quattro numeri (1996/1999) furono editi per *Vallecchi*, mentre dal numero cinque in poi sono pubblicati dalla casa editrice *Il Poligrafo* di Padova (i primi cinque numeri si possono leggere online: www.unife.it/lettere/filosofia/filosofia/rivista-i-castelli-di-yale).

Non resta, infine, che render grazie per una simile e straordinaria (s)vista: che i nuovi castelli possano svettare ancora su aeree nuvole di filosofici cieli. E auguriamoci di potere a lungo sbirciarli dalle serrature della nostra (magica) rivista dal fantasioso titolo. Buona lettura!

English abstract

In the Italian translation of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno's *Dialectic of Enlightenment*, "Yaleschlösser" (Yale locks) became "i castelli di Yale" (Yale's castles). This mistake was regarded as a good title for a new philosophical review... The article relates the (detective)story of this fantastic misunderstanding.

Riferimenti bibliografici

Theodor Adorno, *Minima Moralia* [1951], Einaudi, 1954

Hans Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia: una preistoria della teoria* [1987], Il Mulino, Bologna, 1988

Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], Einaudi, Torino, 1966

Nico Pasero, Rudolph Bauer, *Aufklärung auf Italienisch*, in *Diskus*, Frankfurter Studentenzeitung, XVII, 5, 1967

Giangiorgio Pasqualotto, *La dialettica dell'illuminismo restaurata*, in *Belfagor* XXXII, 5, 1977

Renato Solmi, "Minima Moralia": *precisazioni dell'autore della scelta einaudiana*, in *Belfagor* XXXII, 6, 1977

RAOUL KIRCHMAYR

L'occhio della storia. Didi-Huberman tra un'etica e una politica delle immagini

Presentazione di "aut aut", n. 348, ottobre/dicembre 2010



Da alcuni anni in Italia i libri di Georges Didi-Huberman ricevono un'attenzione crescente, soprattutto dopo la traduzione di due saggi come *Immagini malgrado tutto* e *L'immagine insepolta* che si sono inseriti in dibattiti già molto vivaci e che, partendo da problemi di estetica, la oltrepassano ampiamente: il primo perché prende posizione sulla questione delle fonti storiche, sul valore della testimonianza e sulla archiviazione dell'evento (nel caso specifico la Shoah), non senza accese polemiche in Francia; il secondo perché ha fornito ulteriori importanti tasselli per una rilettura critica dei percorsi di ricerca di Aby Warburg, anche in contrapposizione alla cosiddetta 'scuola warburghiana'. In virtù della sua capacità di focalizzare e di lavorare con accuratezza le diverse problematiche dell'immagine, e di un metodo che si nutre costantemente di apporti provenienti da discipline diverse, la presenza di Didi-Huberman si è di conseguenza imposta anche a una cerchia di lettori più ampia rispetto a quella degli specialisti (storici dell'arte, iconologi e studiosi di estetica). Il fatto poi che da un lato le sue ricerche sulla storia dell'arte italiana e dall'altro lato alcuni tra i suoi saggi rivisitassero i motivi di una *Kulturkritik* per la quale, storicamente, in Italia si è rivolta più attenzione che in Francia, ciò ha senza dubbio contribuito a stringere ulteriormente il legame tra lui e il nostro paese. Queste sono alcune delle ragioni per le quali "aut aut" ha ritenuto fosse giunto il momento di aprire uno spazio di dialogo con Didi-Huberman per provare a costruire e mettere alla prova delle ipotesi di lavoro che si richiamassero ai suoi temi. Ne è nata una sorta di laboratorio dove ciascun intervento – tra i quali due suoi saggi inediti – si confrontano con i suoi scritti e con i suoi modi di affrontare le questioni dell'immagine, così decisive per la nostra cultura, contribuendo a riprenderle e rilanciarle.

In questo modo Laura Odello e chi scrive, come curatori, hanno introdotto il fascicolo di "aut aut", consacrato al lavoro di ricerca estetica dell'autore francese, dividendolo in due sezioni, intitolate rispettivamente *Per un'etica delle immagini* e *Ripensare Warburg*. La pista che man mano si è definita lungo il lavoro di preparazione del numero, e grazie all'apporto di chi vi ha contribuito, sembra infatti condurre verso l'ambito di un'etica che, ben lungi dall'aver una qualche pretesa normativa, ci indica piuttosto il modo di intendere il nostro rapporto complessivo con le immagini, nel senso che essa chiama in causa l'intera dimensione del visibile in cui siamo immersi. In relazione a un'etica del genere può, e deve, essere pertanto formulata la questione della portata culturale dell'immagine nella nostra epoca.

È a questo proposito che gli scritti di Didi-Huberman articolano un discorso critico sulle immagini con lo scopo di mutare il nostro atteggiamento di fronte a esse, al di là della pur necessaria costruzione di una conoscenza discorsiva sull'immagine. Difatti, se le immagini veicolano una conoscenza, quest'ultima mostra una sua specifica consistenza critica quando è la risultante di un mutamento dello sguardo e del gesto. Si tratta di un 'vedere altrimenti' che si ripercuote tanto sul *fare* quanto sul *sapere*. Sul fare, perché, dal lato dell'autore ne va sempre di una gestualità manuale presente nell'elaborazione delle immagini. Non c'è immagine, dunque, che non sia il frutto di un sapere tecnico. Sul sapere, perché dal lato dell'osservatore, o del fruitore, il mutamento dello sguardo comporta un più di conoscenza che a sua volta si riverbera

tanto sull'immagine quanto sullo stesso osservatore. In particolare, è la nozione di *storicità* quella che si vede chiamata in causa: non si tratta solo della *storicità delle immagini* a dover essere presa in conto da questo 'vedere altrimenti', ma è anche la stessa *condizione storica* di chi guarda che viene messa in gioco.

Così, se il territorio dell'etica delle immagini si articola con il problema della loro storicità, la giuntura che pare legarli sarà riconoscibile nella questione del *presente*, ovvero dell'*attualità delle immagini*, tanto nel senso del loro effetto sulla comprensione del *nostro* presente, quanto su quello della comprensione del presente storico, ovvero sia di quel presente-che-è-stato e che dunque, per il nostro sguardo, è già storicizzato come 'archivio', 'documento', 'fonte'. È qui che si innesta il tema, così importante, della complessa temporalità richiesta dalla nozione (tanto warburghiana quanto benjaminiana) di *sopravvivenza*, da intendersi non nel senso di una permanenza-nonostante, ma di un ricomparire carsico alla superficie del presente. È infatti tale ri-presentarsi delle immagini alla luce del presente l'incognita stessa del loro senso storico e della domanda che, sempre di nuovo, esse pongono alla nostra condizione attuale.

Ora, se l'interrogazione dello statuto dell'immagine in Didi-Huberman avviene lungo la linea di sutura tra l'etica e l'epistemologia, la domanda che ci si può porre – domanda ancorata al problema stesso del *presente* – è se tale lavoro apre al tempo stesso a una dimensione politica, cioè a una *politica delle immagini* che parrebbe contenuta in nuce nella stessa imbricazione tra sapere e fare. Certo, a uno sguardo retrospettivo indirizzato verso il percorso svolto da Didi-Huberman negli ultimi dieci anni, è possibile cogliere questa preoccupazione politica, per esempio in testi come *Immagini malgrado tutto*, dove il problema della memoria, della trasmissione e della testimonianza mediante immagini aveva assunto *d'emblée* un rilievo politico, quanto meno nel senso dell'interpellazione che l'esempio – forse più che esemplare – delle immagini dei campi di sterminio nazisti rivolge allo sguardo di noi contemporanei e, pertanto, alla nostra responsabilità storica e culturale.

Tuttavia è certamente negli ultimi anni che Didi-Huberman con i suoi lavori ha scelto di giocare, sempre più frequentemente, il significante 'politica' nel suo discorso sulle immagini: i due volumi che portano come sottotitolo programmatico *L'œil de l'histoire, L'occhio della storia* (mi riferisco a *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, e a *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire 2*) e, naturalmente, il già apparso in traduzione italiana *Survivance des lucioles (Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza)*, mostrano le nervature di un *enjeu* politico che non si risolve né in una formulazione di una teoria politica delle immagini, né nell'analisi del significato politico di esse, né, ancora, in una nuova forma di militanza. Non si tratta infatti di un manifesto per una nuova politica delle immagini (per quanto, a dire il vero, non siamo mai troppo lontani da una certa *responsabilità politica* dell'autore). Piuttosto, ciò che il significante 'politica' sembra indicare è una declinazione di quell'atteggiamento 'etico' con cui abbiamo definito il modo del 'vedere altrimenti' le immagini. Come intendere, dunque, questa dimensione 'politica' che Didi-Huberman mette all'opera nei suoi ultimi lavori?

Anzi tutto, ciò che per Didi-Huberman è 'politico' coincide per l'appunto con un gesto che è richiesto all'autore di fronte al proprio presente. 'Politica' è dunque l'assunzione della propria epoca e del proprio punto di vista al suo interno. Tale gesto è definito come un *prendere posizione* che a sua volta si rivela un gesto complesso. Vale la pena allora citare la prima pagina di *Quand les images prennent position*, il bel libro dedicato a Brecht, per comprendere come deve essere inteso tale gesto, che si mostrerà come un *gesto composto* da due movimenti distinti, i quali permettono una considerazione della propria *situazione* come *temporalmente definita*. "Per sapere occorre prendere posizione. Nulla di semplice in un tale gesto", scrive Didi-Huberman. "Prendere posizione significa situarsi almeno due volte, almeno sui due fronti che comporta ogni posizione, poiché ogni posizione è, fatalmente, relativa [...]. Si tratta allo stesso modo di situarsi nel tempo. Prendere posizione significa desiderare, esigere qualcosa, situarsi nel presente e puntare al futuro. Ma tutto ciò esiste solo sullo sfondo di una temporalità che ci precede, ci ingloba, che fa appello alla nostra memoria fino ai nostri tentativi di oblio, di

rottura, di novità assoluta [...]. Per sapere occorre dunque porsi in due spazi e in due temporalità simultaneamente. Occorre *implicarsi*, accettare di entrare, affrontare, andare al cuore, non barcamenarsi, decidere. Occorre inoltre – dal momento che lo richiede la decisione – *distanziarsi* (*s'écarter*), violentemente, in caso di conflitto, oppure leggermente, come il pittore quando si sposta (*il s'écarter*) dalla tela per sapere a che punto è arrivato con il suo lavoro” (Didi-Huberman, *Quand les images*, p. 11). Inoltre, lo spostamento implicato dal gesto è contemporaneamente *una messa a fuoco di ciò che c'è da vedere*: risiede qui, infatti, la condizione finita, se non addirittura precaria, del 'vedere altrimenti', una condizione che assume *riflessivamente* tanto il dominio dell'*entre-deux* tra sensibile e intelligibile – che è storicamente il campo dell'estetica come sapere filosofico – quanto la tesi di una *discontinuità* che non è assoluta, se mai se ce ne fosse una, ma è invece relativa: si tratta infatti di pensare il rapporto mobile del discontinuo nel continuo e del continuo nel discontinuo, quale condizione stessa del sapere. “Non si sa nulla nell'immersione pura, nell'in-sé, nella terra del *troppo-vicino*. Non si sa nulla neanche nell'astrazione pura, nella trascendenza altera, nel cielo del *troppo-lontano*. Per sapere occorre prendere posizione, il che presuppone il muoversi e l'assumere costantemente la responsabilità di un tale movimento. Questo movimento è tanto *avvicinamento* quanto *scarto*: avvicinamento con riserva, scarto con desiderio. Presuppone un contatto, ma lo presuppone come interrotto, se non spezzato, perduto, totalmente impossibile” (Didi-Huberman, *Quand les images*, p. 12).

Dunque, è anzi tutto l'autore a prendere posizione di fronte al proprio presente e ad assumersi la responsabilità di *mostrare* ciò che di tale presente è *necessario, si deve, non è possibile non far vedere*. Assunzione della propria epoca, presa di posizione di fronte a essa: tale gesto implica dunque una decisione. Al di là di ogni possibile retorica dell'impegno, con i suoi correlati discorsi di tipo umanistico, qui ne va della forza dello sguardo e della sua capacità di cogliere ciò che altrimenti il passare del tempo consegnerebbe all'oblio. In questo, il *souci éthique* si sovrappone al *souci politique*: non c'è 'politica' dello sguardo senza una presa in carico etica della responsabilità che abbiamo di fronte alle esistenze minacciate della *nostra* storia. Il 'vedere altrimenti' trova pertanto la sua condizione di possibilità, storica e finita, in una *passione per il presente* che spinge a selezionare ciò che c'è da vedere nel quotidiano dramma del mondo.

Questo tipo di gesto, con cui Didi-Huberman evidenzia l'essere in-situazione dell'autore, il suo essere implicato nel proprio tempo storico, viene riconosciuto esemplarmente nelle operazioni con cui Bertolt Brecht realizzò il suo *L'ABC della guerra*, e nelle tecniche (oltre che nel pensiero) con cui il cineasta tedesco Harun Farocki, al quale è dedicato il secondo volume di *L'œil de l'histoire* (*Remontages du temps subi*, ma anche *Rendere un'immagine*, nel numero di "aut aut" in questione) monta i suoi film. La traiettoria che così si delinea nel percorso di Didi-Huberman, perlomeno nel suo ultimo segmento, pare chiara e sembra disegnare una curva a due fuochi. Il primo fuoco è indicato appunto dal significante 'politica', ed è la direzione conseguente alla costruzione, genealogicamente orientata, di un'etica dell'immagine attraverso la *lignée* Warburg-Benjamin-Brecht-Adorno, che dunque sfocia nell'assunzione del metodo e degli strumenti della *Kulturkritik* francofortese. In essa Farocki non compare certo quale rappresentante epigonale e *sui generis*, ma forse addirittura come uno dei vertici poiché è stato capace di condurre a fondo la tesi (già benjaminiana e adorniana) sull'*autore come critico e come produttore*. Il secondo fuoco è indicato invece dalla problematica dell'*Atlante* e dello statuto epistemologico della *tavola* come forma per la presentazione del sapere scientifico, linea lungo la quale la questione del sapere storico in immagine viene affrontata dal punto di vista operativo mediante la definizione di una peculiare *boîte à outils* dell'autore-critico-produttore, nella quale trova posto, assieme alla tavola medesima, tutto lo strumentario che permette di realizzare le operazioni di montaggio, smontaggio e rimontaggio delle immagini. Qui il sapere tecnico si sovrappone alla costruzione teorica, fino a confondersi: questa è la ragione per cui è precisamente nei *tableaux* della cosiddetta 'illustrazione scientifica' che è possibile riconoscere una *techné* che si intreccia alla *theoria* e che una qualche misura, d'altronde essenziale, la sovradetermina. Così, ogni *presentazione* della teoria in immagine deve essere pensata non come una resa sensibile di un *logos* astratto, ma, ben altrimenti, come un

farsi presente di un *logos* che non può che essere mostrarsi sensibilmente come *pathos*. Perciò, è necessario per Didi-Huberman restituire a tali forme sensibili di conoscenza tutta la loro dimensione storica, la loro 'verticalità' dinamica (che si accoppia a una temporalità del discontinuo – e qui Didi-Huberman assume spesso come interlocutore privilegiato il Foucault di *Le parole e le cose* e dell'*Archeologia del sapere*) di contro a una rappresentazione 'orizzontale' e statica cui le relega una concezione del sapere di tradizione positiva.

È la contemporanea presenza di questi due fuochi a generare la curva euristica: l'interrogazione sulle condizioni e sulle forme della *costruzione di un sapere storico*, da un lato, e l'interrogazione sulle condizioni e sulle forme dell'*implicazione dello sguardo nella temporalità della storia*, dall'altro, definiscono dunque il progetto. È perciò su questo secondo lato che il significante 'politica' entra sulla scena della scrittura, per quanto occorrerà tenere conto del fatto che, presumibilmente, i suoi effetti non potranno non farsi sentire pure sul primo lato (e allora si tratterà di pensare le condizioni sociali e politiche, anche in senso stretto, nella produzione di saperi *in immagine*, ovvero, più in particolare, di pensare le condizioni per le quali le immagini possono fornire un supplemento di resistenza alla violenza di una politica che le impiega come strumenti di sapere/potere, prima ancora che come mezzi per esercitare, più o meno subdolamente, coercizione, dominio e oppressione). Il libro su Brecht è peculiarmente indicatore di questo percorso di indagine, poiché mostra bene il ruolo che l'autore svolge nel procedimento di costruzione di una differente narrazione degli eventi storici mediante la sequenza di gesti con cui le immagini vengono selezionate, smontate e rimontate e, infine, combinate con la parola scritta. È in questa serie di operazioni di *moderna mitopoiesi* che, per Didi-Huberman, deve essere riconosciuto il tratto distintivo dell'epos brechtiano. "Il poeta epico inventa delle *favole* che interrompono e 'rimontano' per conto proprio il corso della storia, perché esse servono a creare un *montaggio di storicità immanente* i cui elementi, attinti dal reale, inducono con la loro messa in forma un nuovo effetto di conoscenza che non si trova né nella finzione extratemporale né nella fattualità cronologica dei fatti reali" (Didi-Huberman 2009, p. 64). Ora, questa particolare *disposizione critica* verso le immagini in generale si intreccia a sua volta con il senso politico di una strategia culturale che consiste nel condurre il fruitore alla comprensione degli eventi storici. L'autore qui si fa modello, poiché invita il fruitore a seguirlo, ad adottare una postura critica e ad affrontare l'esercizio dello sguardo.

La conseguenza più diretta è che la presa di posizione politica dell'autore, sostiene a ragione Didi-Huberman, non può che coincidere con una sua esposizione di sé. Ne andrebbe pertanto di *due esposizioni* legate tra loro, poiché il prendere posizione è al contempo un esporsi, e tale esposizione non è altro che il gesto che precede *l'espone le immagini altrimenti*. Didi-Huberman qui non teme di indicare questo nodo come la posta in gioco di una "nuova politica dell'esposizione" (Didi-Huberman 2009, p. 122). In che cosa consiste dunque, tale politica che si unisce così all'etica delle immagini? Anzi tutto, possiamo dire che il *vedere altrimenti* è la condizione etica del rapporto con le immagini, ma a esso deve accompagnarsi pure un mostrare altrimenti da parte dell'autore. Il *mostrare altrimenti* implica sempre il ricorso all'occhio di un terzo, cioè dello spettatore: presente o assente che sia, esso dovrà essere senza dubbio presupposto dall'autore nel momento in cui cercherà di *restituire in immagine* ciò che avrà visto e che ritiene essere ciò che ci riguarda. Sarà perciò possibile mostrare tale "cosa delle immagini", ma solo attraverso una manipolazione tecnica di queste ultime mediante un fare che è sempre un *saper fare* dell'occhio e della mano, dunque un'abilità che si traduce in un gesto, quello del montaggio. A sua volta, il montaggio presuppone un'*esplosione* di ciò che ci è stato mostrato: le macerie di ciò che rimane verranno in seguito ridisposte per formare un insieme differente rispetto a quello precedentemente distrutto. "Il montaggio, in quanto presa di posizione al contempo topica e politica, e in quanto ricomposizione delle forze, ci offrirebbe così una *immagine del tempo* che fa esplodere il racconto della storia e la disposizione delle cose" (p. 126). Ogni montaggio presuppone così uno smontaggio di ciò che era già stato messo in immagine: per potere vedere *ciò che ci riguarda*, serve rimontare. Questo doppio movimento di messa-in-forma sarebbe dunque di per sé politico, poiché andrebbe a coincidere con un'operazione di tipo strategico, con un *posizionamento* e, parallelamente, con

un'interrogazione sui limiti entro i quali l'immagine era stata precedentemente disposta, collocata, inquadrata. Si costruisce così una proporzione tra morfologia dell'immagine e politica: "Il montaggio starebbe alle forme come la politica sta agli atti; gli occorrono quei due significati dello smontaggio che sono il surplus (*excès*) di energie e la strategia delle collocazioni (*places*), la follia della trasgressione e la saggezza della *posizione*" (p. 129), scrive difatti Didi-Huberman poche pagine dopo.

La ri-disposizione dello sguardo, la ri-calibratura del punto di vista e la ri-messa a fuoco dell'oggetto procedono tutte lungo la medesima direzione, che è etica e gnoseologica assieme. Etica, perché, nuovamente, ne va di un *aprire gli occhi* dinanzi agli eventi della storia, soprattutto – occorre sottolineare – in ciò che essi comportano di abissale quanto alla loro dimensione collettiva; gnoseologica perché si tratta di un saperli leggere al di là della loro sequenza meramente cronologica o della loro apparente istantaneità, quale essa sarebbe restituita dalle immagini. Ciò che le immagini, invece, portano alla superficie è proprio la *durata temporale dell'evento*, assieme alla *condizione di passività del soggetto* rispetto a tale temporalità, ovvero quel *temps subi* che compare nel titolo del libro al cui centro c'è lo studio del cinema di Farocki e il suo peculiare trattamento delle immagini.

Infatti, commentando il procedimento di montaggio che Farocki utilizza per costruire le sue sequenze narrative, in particolare l'impiego dello *split screen* o l'installazione su doppio schermo, Didi-Huberman rende esplicita pure la stessa operazione di rimontaggio delle immagini secondo quella che chiama un' "*esposizione dei momenti operatori*" e che, a suo avviso, sintetizza il duplice aspetto dell'immagine. "Questa condizione fenomenologica suscitata dalle installazioni di Farocki trasforma profondamente, mi pare, l'uso che si può fare di tali 'opere d'arte'. Tale uso si iscrive in qualcosa come un' *autoformazione dello sguardo* condotta sulle immagini, confrontate senza sosta [...]. Un simile lavoro dello sguardo non è dunque solamente ottico, ma, letteralmente, etico e gnoseologico: confrontare da sé tutte quelle immagini diventa un atto di giudizio e di conoscenza, richiede una costante presa di posizione di fronte al materiale specifico e, conseguentemente, delle immagini della storia in generale" (Didi-Huberman 2010, p. 154). Tuttavia, questo tipo di lavoro svolto sull'immagine mediante le tecniche di montaggio – che in effetti, in questa prospettiva si rivela come il vero e proprio *fulcro teorico-pratico* delle arti visive – comporta in alcuni autori uno spessore politico che apre lo spazio *passionale e politico* della collera e della resistenza di fronte allo stato corrente delle cose. In effetti, la duplice dimensione etica e gnoseologica negli esempi più fortunati è incorniciata politicamente, poiché essa *presuppone sempre* una presa di posizione che si esprime nella necessità di *raccontare aprendo gli occhi* sulla violenza della storia, portandone a visibilità le dinamiche meno apparenti, non tanto per denunciarle (lavoro che potrebbe fare altrettanto bene un'immagine semplicemente documentaristica) ma per mostrarne la logica interna e, alla fine, per resistere a quella violenza e quell'ingiustizia di cui esse recano l'impronta. Il binomio etica-gnoseologia non può che articolarsi in un trinomio, al cuore del quale si trova l'*enjeu* politico, indicato dall'espressione, quasi programmatica, di "armare gli occhi" (*armer les yeux*). Perché, se la storia in cui viviamo è teatro della violenza, non si tratta solamente di repertoriarne gli effetti, ma di trasformare l'esperienza dello sguardo in un'esperienza di comprensione dei suoi aspetti più traumatici.

Uno degli esempi scelti da Didi-Huberman per mostrare, appunto, questa esigenza etico-politica è il commento di una sequenza del film *Nicht lösbares Feuer* (*Fuoco inestinguibile*) di Farocki, realizzato nel 1969, dove il cineasta tedesco compare in prima persona per descrivere gli effetti sul corpo umano prodotti dalle bruciature del napalm. Seduto a un tavolo, le braccia tese e distese sul piano del tavolo, gli avambracci scoperti e i pugni chiusi davanti alla camera, Farocki legge il racconto delle sofferenze patite da Thai Binh Dan, e rilasciate in una dichiarazione al Tribunale di Stoccolma per i crimini di guerra in Vietnam. Quindi Farocki fa seguire alla lettura della dichiarazione una serie di riflessioni filosofiche sulla *portata dell'immagine*, che si articolano attorno a quella che Didi-Huberman chiama un' "*aporia per il pensiero*" dell'immagine: "Come mostrarvi gli effetti del napalm? E come mostrarvi delle ferite

dovute al napalm? Se vi mostreremo un'immagine di ferite causate dal napalm, voi chiuderete gli occhi. Anzitutto chiuderete gli occhi davanti alle immagini. Poi chiuderete gli occhi sul loro ricordo. Poi chiuderete gli occhi davanti ai fatti. Infine, chiuderete gli occhi sul contesto dei fatti. Si vi facciamo vedere un uomo ferito dal napalm, feriamo la vostra sensibilità. Se feriamo la vostra sensibilità, avrete l'impressione che avremo fatto uso del napalm contro di voi e a vostre spese. Pertanto non possiamo che mostrarvi una rappresentazione molto debole degli effetti del napalm" (H. Farocki, *Nicht lösbares Feuer*, cit. in Didi-Huberman 2010, p. 76).

Prima di considerare ciò che avviene immediatamente dopo tale dichiarazione di metodo, cioè il *gesto* che Farocki compie coerentemente con essa, sottolineo come tale aporia – che mette in relazione l'autore, il fruitore e l'immagine – comporti un *paradosso della visibilità*, secondo il quale la *forza di pathos dell'immagine* richiede una sua *rappresentazione indebolita*: quanto a dire che la disposizione a 'vedere altrimenti' non coincide affatto con un 'vedere di più' e a un 'fare vedere di più', ma è piuttosto il risultato di un esercizio conseguente a un 'mostrare meno' da parte dell'autore affinché quel 'meno' possa far accedere chi guarda a una migliore comprensione della 'cosa' dell'immagine. E cos'è la 'cosa', nell'esempio messo in scena da Farocki e ripreso da Didi-Huberman? È l'insopportabile dolore provocato da una bruciatura da napalm, a sua volta metonimia di ogni trauma patito, in ogni luogo e ogni tempo, dalle vittime della storia. Tale insopportabile dolore è ciò che ci riguarda in quanto ciascuno di noi è soggetto politico in quanto "*soggetto della sofferenza*" (Didi-Huberman 2010, p. 189). Come restituire, dunque, una simile esperienza-limite senza che lo spettatore *chiuda gli occhi* davanti all'insopportabile spettacolo della devastazione? È qui che Farocki mette al lavoro in immagine il paradosso della visibilità, fornendo l'accesso alla 'cosa' nel suo eccesso di pathos, e, così, alla comprensione del senso di un evento che, altrimenti, rischierebbe di ridursi a mero spettacolo. Didi-Huberman, per evidenziare il senso del gesto che Farocki compie davanti ai nostri occhi (cioè davanti alla camera da presa), lo cita nuovamente. Nella sceneggiatura del film si legge la seguente indicazione: "*Travelling in avanti (Dolly) sulla mano sinistra di Farocki che è distesa sul tavolo. La sua mano destra esce dal campo e vi rientra con una sigaretta accesa che viene schiacciata lentamente sul suo braccio sinistro, a uguale distanza tra il gomito e il polso (3,5 secondi). Voce off del narratore: Una sigaretta brucia a 400 gradi, il napalm brucia a 3000*" (p. 77).

Il trattamento con cui Didi-Huberman percorre il lavoro di parecchi decenni svolto da Farocki – in diversi importanti passaggi contrapposto d'altronde a Godard proprio quanto alla *postura etica dell'autore* e, pertanto, quanto alle *responsabilità politiche* che ne discendono (Didi-Huberman 2010, pp. 173-180; cfr. anche Id., *Rendere un'immagine*, pp. 22-26.) – mostra dunque l'emergenza di un territorio che coinvolge direttamente il senso delle immagini (e non solo) e che potrebbe essere indicato come una *politica della passione*. Citando le *Note sul gesto* scritte da Giorgio Agamben, e contenute in *Mezzi senza fini*, ma anche *distanziandosi* leggermente rispetto a esse, come per focalizzare meglio la posta in gioco etica e politica del cinema di Farocki, Didi-Huberman lavora pertanto sul rapporto tra *pathos* e 'politico' in cui, mi pare, debba essere riconosciuta l'articolazione tra la dimensione etica e quella politica dell'immagine. Senza dubbio ne va del gesto, in particolare del senso del gesto del cineasta quando il lavoro della mano e dell'occhio dà luogo all'immagine: "questa coalescenza del cinema e del gesto umano impegna direttamente la sfera dell'etica e della politica. 'Avendo per centro il gesto e non l'immagine, il cinema appartiene essenzialmente all'ordine etico e politico (e non semplicemente all'ordine estetico)'. Preciseremo semplicemente, e penso che Farocki farebbe la stessa cosa, che qui non è il caso di opporre forzatamente il gesto all'immagine. L'immagine, come il gesto di cui essa è il prolungamento [...], appartiene immediatamente (*d'emblée*) all'ordine etico e politico. Se non fosse possibile appurarla, l'opera di Farocki non esisterebbe neppure" (Didi-Huberman 2010, p. 185). Tutto si gioca dunque *d'emblée*, cioè sia al tempo di questo inizio, di questa apertura dell'articolazione tra gesto e immagine che si ripercuote sul terreno dell'etica-e-della-politica e che, anzi, sarebbe da sempre etico-politica, sia nella semplicità del tratto che unirebbe l'etica alla politica. Non ci sarebbe che un tratto posto *d'emblée*, cioè – come si può anche tradurre in italiano – *immediatamente*, e che unisce la

dimensione etica e quella politica dell'immagine. In altre parole, l'etica e la politica sarebbero *immediatamente* le dimensioni proprie dell'immagine.

Ora, se si comprende molto bene l'esigenza che spinge Didi-Huberman a porre questa articolazione come prioritaria (evito appositamente di dire qui 'fondamentale'). Tuttavia non si può non avanzare la questione su cosa *renda ragione* di tale articolazione *d'emblée*, la quale se da un lato semplifica la distinzione introdotta da Agamben, dall'altro rischia di presentarsi come un'evidenza di per sé, non ulteriormente analizzabile o decostruibile. Certo, affermando che l'immagine è *per prima cosa* (traducendo ulteriormente la locuzione avverbiale impiegata da Didi-Huberman) etico-politica, si pone al centro la posta in gioco dell'attuale dibattito sull'immagine, proprio perché la nostra epoca non fa altro che rivolgerci, incessantemente, tale questione. Eppure, dire che la dimensione etico-politica è immediata, ogniqualvolta ne va dell'immagine, e dunque se ne parla e se ne discute, questa pare essere una tesi che richiede quantomeno un supplemento di argomentazione, o un'ulteriore *détour* che stabilisca al centro dell'analisi il tratto tra l'etica e la politica.

Possiamo chiamare questo tratto un *partage*, cioè una linea di separazione, e al contempo d'unione, tra etica e politica. Detto forse troppo rapidamente, con l'interrogazione sul *partage* tra le due ne andrebbe, radicalmente, del senso dell'estetica dell'esposizione elaborata da Didi-Huberman nel corso degli anni. Non c'è dubbio che l'intero discorso sul valore politico della produzione/esposizione di immagini dialettiche poggia sul movimento di apertura dell'immagine e di esposizione di qualcosa che, *apparendo in un'immagine prodotta* (il che significa selezionata, smontata, rimontata, inquadrata ecc.), rende *evidente* allo sguardo un poter-essere-altrimenti del mondo. Non si tratterà dunque di interrogare ulteriormente questa evidenza, che qualifica l'apertura e l'*esposizione delle immagini*, e che sarebbe opportuno non rendere troppo rapidamente evidente nel suo venire alla luce? In altre parole, questo *rendersi evidente* non trova le sue risorse nel gesto classico di una *dialettica dello svelamento* che si era pensata come ultima risorsa critica di una modernità in crisi? Non troviamo forse qui un presupposto che varrebbe la pena di indagare più a fondo circa la sua 'logica' e la sua 'dinamica', ossia il legame che si istituisce tra l'evidenza richiesta dall'*esposizione* e il *valore di presenza* che deve essere accolto affinché tale esposizione possa darsi al nostro sguardo? E se la definizione di una consistenza politica delle immagini dipende, alla fine dei conti, proprio da questo valore di presenza che viene affermato come un poter-essere-altrimenti delle cose, non è possibile qui scorgere l'eventualità di una ricaduta in una semplice effettività che sarebbe dunque nuovamente affermata, per quanto ad essa si acceda tramite discontinuità, anacronie, sopravvivenze, oltretutto mediante una dialettica pensata e praticata altrimenti, ma che non può comunque fare a meno di essere una dialettica?

Il terreno qui pare diventare ancora più insidioso, perché nulla ci assicura dagli effetti di ritorno dei rovesciamenti dialettici. E si può dubitare che sia del tutto soddisfacente contrapporre – come fa Didi-Huberman, d'altronde opportunamente, e con grande chiarezza – *la presa di partito* di Brecht (in nome del socialismo realizzato, del ruolo storico-politico del partito ecc.) e *la presa di posizione* di Benjamin. Infatti, quest'ultima si chiarisce mediante il ricorso a una certa teologica messianica che a sua volta fornisce l'incorniciamento alla questione del tempo, dell'istante, dell'interruzione e che, come è lecito dubitare, non pare legittimare il ricorso a una presenza piena, a una *parusia*. Così, una volta affermata la possibilità di una presenza cui rimanderebbero le evidenze dell'*apertura* e dell'*esposizione*, il pericolo che si può intravedere è che da tale presenza possano essere successivamente dedotti i termini di tutto un lessico più strettamente (e tradizionalmente) politico, pensati quali altrettante effettività – a iniziare, per esempio, da 'autore', per finire, altro esempio, con 'popolo' – che farebbero dunque segno verso la restituzione di un *altro* valore di soggettività. Il rischio sarebbe dunque già corso e già noto: che, a forza di dialettica, anche il riconoscimento della discontinuità, della frattura, dell'intervallo ecc., come altrettante modalità dell'inappropriabile e dell'eterogeneo, finiscano per acquisire il loro senso (per quanto finito, contingente, ancorato alla nostra situazione storica

ecc.) all'interno di una logica della riappropriazione che si (ri)presenterebbe con la forza del suo discorso e la sua necessaria esigenza di verità.

English abstract

Georges Didi-Huberman's major latest works, entitled *The Eye of History* (*L'Œil de l'histoire*), show a peculiar path towards an 'ethics of images', where the philosophical heritage of the School of Frankfurt (Benjamin and Adorno above all) is linked to a critical focus on the status of the image at the present time. Working on authors like Bertolt Brecht and the avanguardist cinema director Harun Farocki, Didi-Huberman basically arises the question of the historical meaning of images in our time, when it seems more and more difficult to 'keep our eyes wide open' on them, as Didi-Huberman writes. Nowadays, images tell us a story of violence, oppression, domination and so forth. Is it possible to 'see otherwise', in a way that would lead us to be historically and pathetically touched by images and not mesmerized by them? Hence, the quest on the image's exposure and openness which characterizes Didi-Huberman's research, turns into a 'political' one: 'seeing otherwise' is a critical gesture that follows the ethical choice of taking position when confronted with images. Nevertheless, this kind of ethical-and-'political' conception of the gaze (le regard) could be submitted to a further criticism: based on the above-mentioned values of openness and exposure, would it be fit enough to radically achieve its philosophical aims?

Riferimenti bibliografici

"aut aut" 2010

Georges Didi-Huberman. *Un'etica delle immagini*, a cura di L. Odello e R. Kirchmayr, "aut aut", n. 348, ottobre/dicembre 2010, con contributi di G. Didi-Huberman, L. Odello, R. Kirchmayr, P. Montani, A. Pinotti, A. Somaini, E. Alloa, L. Schwarte, D. Stimilli, S. Weigel e P. Barone

Didi-Huberman 2009

G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Minuit, Paris 2009

Didi-Huberman 2010

G. Didi-Huberman, *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Minuit, Paris 2010

ANTONIO BENCI

La vita postuma del Maggio francese in Italia

dall'Introduzione di: Antonio Benci, *Immaginazione senza potere*, Punto Rosso, Milano 2011



Sei studiosi e il Maggio francese:

1. M. Flores, *Il secolo-mondo. Storia del novecento*, pp. 461-462:

"È a Parigi in maggio che il 1968 diventa il "Sessantotto". Senza il maggio di Parigi, che riassume e ingigantisce ciò che è precedentemente accaduto nel resto d'Europa e del Mondo, l'anno non sarebbe stato lo stesso, il movimento non avrebbe acquistato la fugace forma di una rivoluzione, il potere non si sarebbe sentito impaurito e debole, i giovani non avrebbero maturato la consapevolezza di poter cambiare la società, intrecciando la rabbia contro il presente con la speranza di ipotecare il futuro".

2. C. Vallauri, *Le agitazioni operaie e studentesche (1968-1972)*, in P. Buccomino (a cura di), *Il Parlamento Italiano. Storia parlamentare e politica dell'Italia 1861-1988*, vol. XX, p. 102:

"Una sorta di progressivo distacco tra istituzioni (non solo universitarie) e giovani si era avvertita anche in Francia, dove nel '68 avrà luogo quella che è stata certamente la più imponente protesta di massa svoltasi nell'Europa occidentale dopo la seconda guerra mondiale".

3. G. Mammarella, *L'Italia contemporanea*, 1990, p. 323:

"L'episodio più clamoroso e più significativo della contestazione giovanile europea fu nel 1968 la cosiddetta 'rivoluzione del Maggio francese' che mobilitò studenti, operai e gente di ogni ceto in una serie di massicce dimostrazioni di protesta che per qualche settimana bloccarono la vita della Francia e misero in pericolo la stessa esistenza del regime gollista".

4. Testimonianza di Attilio Mangano (nel 1968 nel Movimento studentesco di Palermo, poi trasferitosi a Milano ove entra a far parte di Avanguardia operaia, poi transitata in Democrazia proletaria) rilasciata all'autore il 13 giugno 2006 a Milano:

"Il Maggio francese è la sintesi cinematografica del processo rivoluzionario sconfitto. È il paradigma della rivoluzione, perché nell'arco di un mese dalla scintilla allo sciopero generale, manca solo la presa del Palazzo d'Inverno. Hai dentro tutta la tipologia e la metodologia dei processi che partono dal basso e finiscono nella rivoluzione politica".

5. S. Tarrow, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia. 1965-1975*, p. 7:

"Quando i ricercatori hanno voluto assumere una data e un paese a emblema dell'Europa della fine degli anni Sessanta, si sono rivolti alla Francia del 1968".

6. E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, p. 351:

"Se mai ci fu un solo momento negli anni d'oro dopo il 1945 corrispondente al sogno dell'insurrezione mondiale simultanea coltivato dai rivoluzionari dopo il 1917, quello fu

certamente il 1968, quando gli studenti si ribellarono dagli Stati Uniti e dal Messico a Occidente fino alla Polonia, alla Cecoslovacchia e alla Jugoslavia nei paesi dell'Est, stimolati per lo più dalla straordinaria esplosione del maggio parigino del 1968, epicentro di una sollevazione studentesca diffusa in tutto il continente".

Quasi tutti i lavori, le opere, i saggi che negli anni hanno tentato di analizzare quello che è andato sotto il nome generico di Sessantotto lo hanno fatto seguendo due vie d'indagine: la via nazionale o l'interpretazione globale. La via nazionale consiste nell'indagare sui perché e sui come nell'ambito, chiuso, di un confine. Ecco quindi i lavori sull'Italia, la Francia, la Germania, gli Usa, e così via, non escludendo poi – e sono i libri di maggiore successo – i testi compilativi sulle diverse situazioni, caso per caso, che offrono un quadro dei diversi movimenti contestativi apparsi in quell'"anno dei miracoli". Ecco che la formazione diventa in stretto ordine d'apparizione: Usa, Olanda, Polonia, Italia, Germania, Francia, Jugoslavia, Inghilterra, Cecoslovacchia, Messico, Spagna, Giappone. In questi paesi, secondo questa chiave interpretativa gli eventi nascono spesso come "funghi nel giardino di casa". La simultaneità, nonché i caratteri comuni ai variegati movimenti di protesta del Sessantotto, pur nei diversi luoghi e tempi di loro manifestazione, vengono liquidati frettolosamente come un segno dei tempi o come un incredibile cocktail di condizioni effettive degli studenti, fenomeni imitativi, circostanze accidentali.

L'altra via d'indagine è quella di carattere più globale e che intende studiare e approfondire i mutamenti di *longue durée*: ecco quindi apparire riflessioni, spesso argute, spesso intelligenti, spesso poggiate su definizioni e costruzioni dialettiche sofisticate, sulle pre-condizioni, sulle caratteristiche di novità, sulla modernità e sull'innovazione del Sessantotto. Nota stonata, la ricerca quasi spasmodica di porre delle definizioni, che per un argomento così aperto come questo appare quanto mai azzardata. Questo lavoro si occupa di quello che possiamo chiamare un intreccio mai pienamente chiarito. E cioè come una via nazionale, quella francese, è giunta – e quali conseguenze ha portato – in una diversa realtà spaziale e temporale, l'Italia, e nel *decalage* dato dal succedersi del tempo: ore, giorni, mesi, anni. Quali sono state le percezioni di questo grande evento nel nostro paese? Come e perché quanto veniva dalle strade del Maggio ha influito o determinato percorsi individuali e collettivi in Italia? Infine: esiste e che cos'è l'immaginario del Maggio francese? Il Maggio francese ancora oggi è visto come una sintesi visiva del Sessantotto. C'è ampia documentazione nelle varie trattazioni storiche di come la crisi sociale in Francia abbia rappresentato la sintesi della stagione dei movimenti. Tuttavia nessuno finora sembra essersi posto il problema da un altro punto di vista, cioè come la contestazione 'globale' francese sia stata letta in Italia subito e poco dopo, e infine come sia ricordata oggi.

Il percorso di questa ricerca si snoda quindi lungo un itinerario che non poteva che essere cronologico. Si seguono quattro momenti: ore, giorni, mesi, anni, a cui si accostano i termini: percezioni, interpretazioni, trasposizioni e memorie. Come tutti gli apparentamenti troppo definitivi anche questo ha in sé limiti, contraddizioni e carenze. A parte il fatto che tutti gli sforzi delimitativi nella storia si infrangono sempre sugli scogli di critiche e differenti valutazioni, è bene sottolineare che la decisione di scomporre in quattro tempi una ricerca che è in gran parte rappresentazione di un evento è maturata dopo un'attenta analisi dei fatti. Le percezioni, ovvero le 'ore' riguardano quanto scritto e detto in Italia a proposito del Maggio francese durante il mese di maggio e di giugno. Quando cioè non si poteva sapere come in realtà si sarebbe risolta la crisi sociale in Francia. È di tutta evidenza che fonte principale di quest'ambito di ricerca sono stati i quotidiani, che attraverso gli inviati – e in base ciascuno alla propria collocazione politica – davano una visione e una lettura di quanto stava accadendo. Tale fonte non esprime il trito visto 'da destra' o 'da sinistra', quanto una traduzione dal francese che sa molto d'italiano. In altri termini, descrizioni, osservazioni e riflessioni sempre più temperate dalla situazione italiana, fresca d'elezioni politiche [19 maggio 1968, nda]. Alcuni dei temi sollevati allora, anche per ovvie convenienze – uno su tutti quello del (non) incontro studenti-classe operaia – si sono ritrovati anche nelle conversazioni con ex militanti intervistati, che, a

distanza di quarant'anni, hanno analoghi accenti e riflessioni nel rievocare quei giorni. Altre fonti 'contemporanee' ai fatti del Maggio francese sono difficili da reperire. Molti diari e note di cronaca contemporanea sono chiusi nei cassetti dei militanti. Alcuni di coloro che per cortesia mi hanno rilasciato un'intervista, hanno mantenuto appunti e note del periodo, tuttavia trovarvi tracce del Maggio francese rimane in verità assai difficile se non impossibile. Tra gli archivi che ho setacciato abbondano i volantini (spesso senza data, ma non è questo il problema) e scarseggiano le note 'di pugno' e i commenti. Alcuni spunti li ho trovati nel convegno operai-studenti tenuto a Venezia dal 8 al 9 giugno 1968, un incontro che mi ha rivelato molto sul clima, gli umori e anche le interpretazioni, rigorosamente a caldo, degli avvenimenti francesi.

Dopo le ore, i giorni. Quale interpretazione ha avuto il Maggio in Italia? Un fenomeno che viene da altrove è percepito subito in un modo, successivamente viene di norma interpretato. Le analisi interpretative si richiamano soprattutto alla sinistra della sinistra. Gran parte di questo argomento è incentrato sul dibattito in Italia, che fu animato per lo più da chi aveva interesse nel richiamare l'esperienza francese. Difatti ho potuto constatare che al di là dell'uso strumentale, che ho chiamato 'politico' del Maggio francese, c'è un'altra parte consistente che riguarda le porzioni di Maggio che sono servite alla cucina politica italiana parlamentare ed extraparlamentare. E parlo del dibattito sull'unità delle sinistre, sull'organizzazione della sinistra rivoluzionaria, finanche sulle interpretazioni del gollismo. Questo proprio perché esiste un'ampia documentazione, basata su articoli, opuscoli, saggi e altri testi che si posizionano rispetto agli avvenimenti del Maggio francese in chiave interpretativa fin dai primi giorni di giugno, data l'effettiva derubricazione della crisi francese da evento passibile di trasformarsi in rivoluzione a 'semplice' contesa elettorale.

I mesi, ovvero le trasposizioni, scavalcano il mese di maggio 1968 e persino la Francia. A mesi di distanza cosa rappresenta il Maggio francese? Su quanto succederà a sinistra dopo l'alba del Sessantotto ha avuto una qualche influenza il reportage dei fatti francesi? E soprattutto c'è un rapporto diretto se non di causa-effetto almeno di osmosi nella formazione di nuclei della sinistra rivoluzionaria italiana successivamente alle giornate degli scontri in Francia? Nello svolgersi dei fatti e dei ricordi andrà fatto un po' di ordine. Dapprima con una sintesi di quello che è stato e di ciò che ha realmente rappresentato il "Maggio italiano". Quindi analizzando il 'debito iconografico' (e non solo) che la Nuova sinistra italiana ha avuto nei confronti di quella che è la cultura del Maggio, estrinsecatasi principalmente in slogan, manifesti, graffiti, canti.

Da ultimo gli anni: dopo il viaggio nella storia, quello nella memoria. Qui mi sono concentrato interamente sul movimento. Laddove con questo termine non intendo il solo Movimento studentesco (Ms), quanto quel composito ed indefinibile raggruppamento che unì durante e per effetto del Sessantotto e del Maggio in Francia e in Italia studenti protestatari, aliquote di Movimento operaio, gruppi politici precedenti al 1968 e in gran parte fuoriusciti dai partiti comunisti, intellettuali, militanti e simpatizzanti della nuova sinistra.

L'ultimo capitolo è quindi un itinerario dentro quello che ha lasciato la lettura di questa esperienza in chi in quei tempi si avvicinava alla politica o anzi ne era già un giovane adepto. Ne è emerso un ritratto a più mani di grande interesse e che conforta la visione di un immaginario del Maggio francese che si combina con una percezione subliminata della Francia. Una lunga scia nella memoria che filtra attraverso le narrazioni e l'immaginario delle rivoluzioni francesi e che passa per la Comune, il Fronte popolare per arrivare fino a quelle giornate del 1968 segnate da proteste, idee e violenza e che rimangono e giungono a noi con una forza unica.

È un lungo viaggio quello che ha compiuto il Maggio francese all'interno del nostro paese. Un avvenimento che assume colori, toni, luci ed ombre che variano mano a mano che ci si allontana dai fatti. La lente del tempo ha creato e crea più di un Maggio nelle percezioni, nelle interpretazioni, nei ricordi di osservatori, militanti, testimoni e ne fa un romanzo – o come preferisco, un 'film' – collettivo con una straordinaria capacità evocativa. Il Maggio – come scrive Kristin Ross nel suo *Mai '68 et ses vies ultérieures* – vive in altri termini "vite ulteriori"

segnate da parole, immagini, simboli (tra questi la Marianna del '68 che occupa l'ultimo paragrafo, e di cui mi sono occupato proprio in "Engramma" n. 68, dedicato a temi e immagini del 1968) che sono poi i protagonisti – in ciascun capitolo – dell'ultimo paragrafo in cui ho voluto incasellare alcune riflessioni brevi e a margine, ma tutt'altro che accessorie, mi auguro, per la comprensione del 'film'.

English Abstract

The difficulty in understanding and making sense of the French '68 with consideration to its implications in the Italian '68 movement arises from its being an event strongly affected by a mythical component which is traditionally adverse on a hystorical understanding of the events. The myth of May '68 as emerges from the perceptions and constructions of the activists and its imagined and imaginary dimension make it a true somewhere else of the Italian '68 movement.

May '68 is indeed an integral part of the imagination of the Italian '68 movement, and for several reasons. First of all, its being a brilliant representation. Ideas and violence alternated dramatically as coup de théâtre on a stage and, with the lack of a happy end, fuelled the general perception of a popular uprising which would be then stifled by the hierarchy. In other words, it is "the movie of the revolution". The imaginary dimension is in debt to the mystic of the event, beside the symbol, and is something that through technology and media and through its own images is spread worldwide, becoming the extraordinary event.

May '68 affected as much the memory as the contemporary perception in a fundamentally symbolic-imaginary way. Battle-cries, posters, watchwords, songs has become necessary keys to understand and explain how the May culture deeply influenced the Italian activists of the New Left Wing. May '68 wouldn't have been what it was without that specific background, France, which brought forth an identification between the actual country - perceived as the May - and the imaginary one, custodian and protector of the revolutionary stories and glories. The Italian activist immediately perceived a continuity between the comune and May '68, which could be considered similar events, although with very different endings.

May '68 is no more a lesson or an example of a revolutionary political process, be it entirely or partially accomplished. Viceversa, it has become a key for the interpretation of a metaphorical perception which makes reference once again to a somewhere else of memories from the '68 activists, actors and veterans, all identifying it as an event that has melted into a hardly definable imaginary characterized by those components so far mentioned: the very rich iconography and symbolism, the visionary transposition of France, its being representative of and representing a utopic revolution. All factors that contribute to set the French May, read as "power to the imagination", in a frame of an event tightly connected to its own images and to confirm the great "power of the imagination"

Riferimenti bibliografici

M. Flores, *Il secolo-mondo. Storia del novecento*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 461-462

E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve* [1994], Rizzoli, Milano 1997, p. 351

G. Mammarella, *L'Italia contemporanea*, vol. V, Il Mulino, Bologna 1990, p. 323

Kristin Ross, *Mai '68 et ses vies ultérieures*, Editions Complexe, Bruxelles 2005

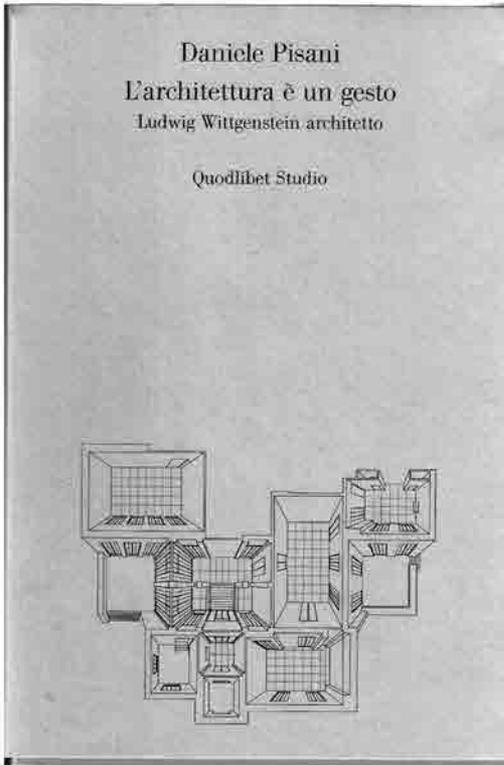
S. Tarow, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia. 1965-1975*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 7

C. Vallauri, *Le agitazioni operaie e studentesche (1968-1972)*, in P. Buccomino (a cura di), *Il Parlamento Italiano, Storia parlamentare e politica dell'Italia 1861-1988*, vol. XX, Nuova Cei, Milano 1992, p. 102

ALBERTO FERLENGA

Nota su Ludwig Wittgenstein architetto

Recensione di Daniele Pisani, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet 2011



La casa progettata da Ludwig Wittgenstein per la sorella Margaret a partire dal 1926 ha sempre posto, a chi se n'è occupato, notevoli problemi di interpretazione. La ragione sta essenzialmente, come è noto, nelle figure coinvolte nel processo progettuale e nel ruolo da esse effettivamente svolto. Da un lato la relativa opacità dell'architetto, Paul Engelmann, allievo di Adolf Loos, rende difficile collocarla dentro una carriera professionale all'interno della quale costituirebbe un'inspiegabile eccezione, dall'altro la personalità del filosofo induce inevitabilmente i critici a cercare nella trasposizione delle sue teorie al campo della costruzione la chiave di lettura per analizzare il percorso creativo da cui essa trae vita. La vicenda ha assunto, così, i contorni di un piccolo enigma architettonico per risolvere il quale sono state avanzate ipotesi troppo spesso condizionate dalla volontà aprioristica di attribuire all'edificio il valore di un manifesto, o di vederlo come una sorta di rito iniziatico che celebra l'incontro tra due discipline che si scoprono simili. Sulle incertezze d'attribuzione è cresciuto anche un

piccolo mito, così come è avvenuto per un altro caso emblematico dell'intreccio tra personalità e culture diverse: Villa Malaparte a Capri. Anche in questo caso, le vicende progettuali vedono incrociarsi le azioni e le volontà di un architetto (più noto e autonomo questa volta) come Adalberto Libera e quelle di uno scrittore come Curzio Malaparte ma, anche in questo caso, la dialettica e talvolta lo scontro che si crea tra i due artefici spiega solo parzialmente l'origine della particolare fama dell'edificio, cresciuta a tal punto da rendere problematica ogni sua collocazione all'interno della storia dell'architettura del '900.

È vero, però, che una serie di ragioni specifiche quali il coinvolgimento nell'ideazione e nella costruzione di figure anomale rispetto alla pratica ordinaria dell'edificare, la collocazione in luoghi eccezionali, una evidente bellezza dell'opera e, non ultima, la volontà di plasmare la casa sulla personalità del proprietario ha fatto dei due edifici opere architettoniche 'a parte'; ma non sta solo in questo la ragione della loro eccezionalità dal momento che aspetti di questo tipo hanno caratterizzato anche altre opere, che non per questo hanno assunto un valore emblematico.



Ciò che invece accomuna le due case, fatte salve le innumerevoli differenze che le separano, è di aver contribuito ad introdurre nella vicenda architettonica del secolo scorso un benefico granello di sabbia che ha fatto inceppare il meccanismo delle conseguenze ritenute inevitabili, delle attribuzioni stilistiche e delle affinità frettolosamente decretate. Un' 'imperfezione' che ha messo in crisi il quadro ricostruttivo di una storia che appare più contraddittoria e complessa di come è stata fin qui raccontata. Ma, soprattutto, il modo in cui si sviluppa la realizzazione delle due 'residenze' ha 'svelato' alcuni nodi fondamentali del processo creativo in architettura, sottraendoli al campo dei 'segreti del mestiere' e rendendo più evidenti meccanismi e passaggi grazie a quella sorta di rallentamento imposto al corso esecutivo della costruzione dalle tensioni tra gli autori o dalla necessità, che una parte di essi aveva, di appropriarsi di una disciplina estranea alla propria formazione.



Il libro di Daniele Pisani, che esce oggi nella collana Quodlibet studio, affronta le questioni poste dall'edificio sulla Kundmannngasse da una molteplicità di versanti assumendo, sin dall'inizio della trattazione, una posizione di equilibrio tra la considerazione, pur attenta, delle premesse che ne hanno influenzato la genesi e l'analisi delle conseguenze del processo progettuale osservate nella loro autonomia; equilibrio o distanza che, in casi come questo, appare il requisito fondamentale per una lettura corretta ed originale dell'opera.

Nel volume si restituisce, innanzi tutto, con chiarezza e abbondanza di dati, il contesto storico e familiare da cui l'impresa sgorga, per poi seguire ogni traccia lasciata sull'edificio sia dalle discendenze architettoniche del suo autore-architetto che dai principi teorici del suo autore-filosofo. Sono d'aiuto, in questa opera di meticolosa lettura, le costruzioni grafiche, disegnate per l'occasione, che permettono all'analisi di isolare i temi che lo sforzo progettuale affronta e di considerarli in rapporto a quella pratica corrente del costruire, che rappresenta il contesto di riferimento in cui l'avventura viennese si sviluppa.

Il percorso logico delle idee interseca così, costantemente, quello artistico delle forme e dei dettagli, dipanandosi in un viaggio, puntigliosamente annotato, che si sviluppa tra le pareti di una casa, ma che riconosce anche in altri luoghi fonti ed ispirazioni. Emergono, in questo modo, alcune questioni centrali della pratica architettonica, che vanno ben al di là dei riferimenti scontati alle teorie del filosofo viennese. Il lettore è, infatti, condotto all'interno di quella sostanziale riformulazione del mestiere dell'architetto messa in atto da Wittgenstein attraverso la sua costruzione: viene messo nelle condizioni di seguire la pratica di straniamento che si sviluppa nel conseguimento di precisi obiettivi di dettaglio dentro una condizione di sostanziale libertà nei confronti di tutte le convenzioni del progettare. Nel cantiere della casa per la sorella, il filosofo è, infatti, libero da tutti quei legami che condizionano il gesto dell'architetto: è sgravato, ad esempio, dal peso della scelta nei confronti della forma complessiva dell'edificio dal momento che l'appartenenza ad un certo ambiente culturale, l'influenza dell'amico tecnico e soprattutto l'epoca in cui l'impresa si svolge collocano automaticamente l'edificio nella scia di un'esperienza estetica e di rinnovamento che altri, Hoffmann e Loos sopra tutti, avevano già da tempo enunciato e messo in pratica. Egli lavora, in sostanza, all'interno di un quadro in cui le scelte architettoniche fondamentali sono già state fatte; il suo, come ricorda Pisani, è piuttosto un lavoro di chiarificazione che non implica invenzione, se non nella misura del dettaglio. O di correzione, si potrebbe anche dire, per riprendere il termine ossessivamente ripetuto da Thomas Bernhard nel libro liberamente dedicato alla vicenda della casa, immaginata in forma di piramide e collocata all'interno di un bosco. Chiarificazioni o correzioni che, oltrepassate le mura di un involucro in parte scontato – almeno rispetto al tempo cui appartiene –, si trovano a partire da un grado zero dell'esperienza progettuale. Non possono, infatti, contare sull'aiuto di quegli automatismi che, per ogni architetto, provengono dalle opere già edificate o da una specifica conoscenza storica e legano sempre ciò che si realizza a ciò che viene prima e a ciò che segue. Privo di questo bagaglio, se non per quello che riguarda l'esperienza autobiografica dell'abitare, il filosofo è costretto a ripercorrere i passi fondanti di un mestiere che, pur non essendo il suo, gli appare sempre meno estraneo, mano a mano che ne svela logiche e strumenti. Questioni generali come esattezza e precisione assumono, in questa opera di re-invenzione, come ricorda Pisani, un'importanza particolare. Colui che sempre più si trasforma nell'unico autore dell'opera si misura con quella connotazione specifica che esse assumono nel farsi di un prodotto architettonico e, più precisamente, con il carattere assoluto e relativo al contempo che ogni scelta architettonica esprime.



Nella creazione della casa per la sorella ciò che conta, per il progettista-filosofo, è il processo, e il metodo è garanzia del risultato; ma il suo lavoro, seguito nel libro centimetro per centimetro, rivela anche il mondo delle verità parallele in cui i passaggi resi inevitabili dalla logica, dal coincidere esatto dei particolari, non riescono a nascondere la possibilità di altre scelte che in tutte le architetture rimangono latenti, inesprese, invisibili ma pur sempre parte dell'opera. Il progettista-architetto avrebbe saputo che ogni verità generale può, in corso d'opera, essere contraddetta e che ogni edificio di pregio esprime anche le sue contraddizioni, soprattutto, che ogni edificio serve per sperimentare ciò che quello successivo potrà perfezionare, in una relazione che non ha fine. Ma per Wittgenstein questa seconda possibilità non era data.

English abstract

Recently released by Quodlibet publisher, the book *Architecture is a gesture* by Daniele Pisani considers the house that Ludwig Wittgenstein created in Wien during the 20s for his sister Margaret. The book aims to consider the house in the first place in its architectural configuration, though not arbitrarily isolating it from the intellectual journey of its author: in other words, the intent of the book is to 'demystify' Wittgenstein's house, so to attempt to show it at last in all its complexity. As a result the house emerges as the privileged standpoint from which to glance at the architect's profession and on its conventions, on the rigour with which it can (and should) be practiced, and the frictions which it is continuously forced to face.

DANIELA SACCO

Sulla via di quel che ha da venire

Presentazione di C. G. Jung, *Il Libro rosso*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010

And what is the use of a book - thought Alice - without pictures or conversation?
Lewis Carroll



Ci sono libri la cui pubblicazione è resa possibile dalla maturità dei tempi, e ci sono pensatori che nella comprensione dei mutamenti epocali precorrono i tempi. *Das rote Buch* (*Il Libro rosso*) o, come è anche titolato, il *Liber novus* e il suo autore, lo psicoanalista Carl Gustav Jung, ne sono un esempio eclatante.

Il libro viene alla luce, letteralmente e metaforicamente, dal buio del caveau di una banca svizzera in cui era chiuso dall'83, anno in cui gli eredi detentori dei diritti d'autore si resero conto del suo valore, dopo che era stato per più di vent'anni presso lo studio di Jung, dal momento della sua morte, avvenuta oramai mezzo secolo fa. La pubblicazione italiana da parte della casa editrice artefice della fortuna di Jung in Italia, la Bollati Boringhieri, segue di un anno l'edizione inglese del 2009 pubblicata in America dall'editore W. W. Norton & Company e apre al cinquantenario della

morte dello psicoanalista svizzero. Negli States l'edizione è stata accolta con una mostra dal significativo titolo 'The Red Book of C.G. Jung. Creation of a New Cosmology', realizzata al Rubin Museum of Art di New York in cui è stato esposto l'originale (esposto poi anche in California e a Zurigo): si tratta infatti di un libro che non è solo da leggere, ma anche da vedere e da sfogliare.

La recente pubblicazione di Bollati Boringhieri assieme alla traduzione del testo e a un'ampia introduzione e commento comprende la riproduzione in facsimile dell'originale con 212 tavole a colori: un volume *in folio* rilegato in pelle rossa dalle stesse mani dell'autore – da cui il nome – dalla foggia e le dimensioni di un manoscritto miniato medievale: con le pagine vergate in scrittura calligrafica gotica, i capolettera dei paragrafi istoriati, e un corredo di immagini tanto fantastiche quanto complesse e articolate, disegnate e dipinte da Jung. Testi e immagini del *Libro rosso* sono la riproduzione dettagliata di quanto lo psicoanalista svizzero visualizzava nella sua mente, in forma di sogni, fantasie, visioni a cui aveva deciso di abbandonarsi, fiducioso di poterne poi carpire un significato.

Un libro dunque così prezioso da giustificare la sua segreta custodia nel caveau di una banca, e 'prezioso', 'ovvero con un suo prezzo', come ne scrive Jung, perché la sua stesura, durata ben

sedici anni – dal 1913 al 1930 – costò all'autore sforzi mentali e fisici non indifferenti, segnandone profondamente il destino intellettuale e la vita intera. Il libro fino a oggi era stato considerato dagli eredi un documento privato e per questo non destinato alla pubblicazione, poiché le ultime volontà di Jung in merito non erano mai state chiare ed esplicite; risulta infatti che egli non escluse una eventuale pubblicazione del *Libro* ma lasciò aperta la questione. Certo è che, da sempre impegnato a difendere il suo lavoro dalle accuse di non scientificità, è comprensibile una qualche difficoltà sulla destinazione di un 'libro', così difficilmente classificabile anche quanto al genere nel *corpus* delle sue opere.

È soprattutto merito del curatore dell'edizione Sonu Shamdasani, storico di psichiatria e psicologia, averne favorito oggi la pubblicazione, giustificando la collocazione dell'opera in un nuovo orizzonte storico, in cui più che in passato è possibile recepirne e veicolarne il valore scientifico anche in virtù della conoscenza più matura e diffusa delle opere di Jung. È comunque lungo la sottile linea che congiunge il privato con il pubblico, l'individuale e il collettivo, che si può leggere tutto il valore dell'opera. Lungo questo confine *Il Libro rosso* segna il costruirsi dell'identità personale di Jung attraverso la consapevolezza di una nuova visione del mondo; la sua vicenda personale è profondamente iscritta nella temperie dei nuovi mutamenti epocali a cui si affaccia agli albori del XX secolo. La restituzione al collettivo delle fantasie di Jung scritte e rappresentate nell'opera permette di svincolarle dalla prospettiva personale in cui, isolate, correvano il rischio di risultare insignificanti o, nella peggiore delle ipotesi, deliranti.

La pubblicazione, svelando quanto fino ad ora non era mai stato disponibile alla lettura e allo



sguardo, stimola alcune riflessioni oltre che sul contenuto, anche sul possibile significato dell'aspetto formale con cui si presenta l'opera, per lo stile di scrittura oltre che di illustrazione. Del contenuto dell'opera, prima della pubblicazione, si è saputo a sufficienza a partire dall'importante capitolo VI dell'autobiografia *Ricordi sogni riflessioni*, intitolato significativamente 'A confronto con l'inconscio'. Perché di questo essenzialmente *Il Libro rosso* tratta: un drammatico dialogo con l'inconscio avvenuto in un periodo di grande isolamento, anche rispetto a impegni istituzionali, in cui Jung si trova coinvolto dopo la rottura con il suo maestro e predecessore Sigmund Freud, contemporaneamente allo scoppio della prima guerra mondiale. In questi due versanti si gioca il doppio registro personale e collettivo di cui è rivelativo il *Liber novus*: nell'emancipazione da Freud e dalle sue concezioni legate a una visione del mondo passata, da cui prende il via lo sviluppo dell'identità autonoma di Jung, e nella percezione del

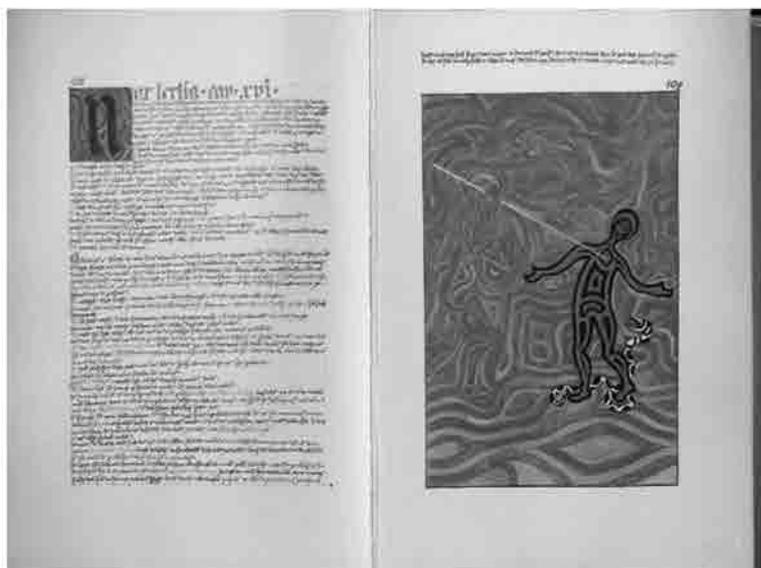
mutamento epocale segnato tragicamente dalla guerra mondiale che annuncia l'incalzare del cambiamento. Il conflitto con Freud sta tutto nella capacità di Jung di vedere, diversamente e oltre rispetto al maestro, il nuovo che avanza. Il *Liber novus* annuncia infatti la "via di quel che ha da venire" come recita il sottotitolo del *Liber primus*, primo capitolo che, assieme al *Liber secundus* e le *Prove*, - che contengono i *Septem Sermones ad mortuos* - unica parte del *Libro* già precedentemente pubblicata - strutturano l'opera. A oggi, nell'interpretazione di questa fase della vita di Jung, è prevalsa una lettura personale delle cause che hanno portato il pensatore al confronto con l'inconscio, ossia la lettura che privilegia l'analisi dello scontro con Freud come volontà di affermazione di un pensiero originale rispetto a quello del maestro, e probabilmente questa diagnosi dipende dal vizio congenito della disciplina psicoanalitica che, a torto o a ragione, si è sempre arrogata l'esclusività dell'interpretazione del pensiero dei suoi padri fondatori.

In realtà, la distanza dal maestro si era già in larga misura consumata nella stesura di *Wandlungen und Symbole der Libido* (*Trasformazioni e simboli della libido*, tradotto in italiano nel 1970 come *Simboli della trasformazione*), la sua prima opera del 1912, e quindi il periodo di 'confronto con l'inconscio' inaugura, a tutti gli effetti, una nuova fase. Nell'interpretazione del distacco è infatti passato probabilmente in secondo piano, o non sufficientemente compreso rispetto alla lettura personale, il significato culturale dell'impatto violento con il mutamento della psiche collettiva che lo psicoanalista svizzero ha introiettato drammaticamente e poi elaborato. A Jung calzerebbe a pennello la bella immagine che Aby Warburg, in un curioso gioco di riflessi speculari, ha attribuito alle figure di Burckhardt e Nietzsche (cfr. A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* [1927], tradotto in italiano a cura di M. Ghelardi in Jacob Burckhardt, Friedrich W. Nietzsche, *Carteggio*, Aragno 2002): quello di 'sismografo sensibilissimo'. Anche Jung, come i due grandi pensatori della generazione precedente, è stato un "sismografo sensibilissimo", "captatore dell'onda mnemica" che, raccolta dalla "regione del passato", dà il dono della "veggenza", e come Burckhardt diversamente da Nietzsche, non ne è stato travolto, perché ha saputo difendersene col dono della sua *sophrosyne*. Tra l'altro anche Jung, come i due predecessori, era figlio di un pastore protestante, su cui incombeva la difficile eredità paterna della questione del "senso di Dio nel mondo" (per un'analisi del rapporto tra il pensiero di Jung e Warburg rimando a *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e C. G. Jung a confronto*, in Engramma n.16 maggio/giugno 2002). Anche per questa sua valenza 'storica', di pensiero 'epocale', la portata culturale delle speculazioni di Jung andrebbe valorizzata più di quanto non sia già stato fatto, corrodendo ulteriormente i limiti degli angusti confini disciplinari entro i quali è stata spesso costretta.

Il terremoto di cui Jung da 'buon sismografo' capta dapprima la minaccia è lo scoppio della prima guerra mondiale. Sonu Shamdasani nel bel saggio che introduce la pubblicazione, giustamente scrive che "non è esagerato affermare che, se la guerra non fosse stata dichiarata, con ogni probabilità il *Liber novus* non avrebbe preso forma" (p. 202). Lo scoppio della guerra mondiale, avvenuto nel giugno del 1914 con l'uccisione dell'arciduca erede al trono d'Austria Francesco Ferdinando, e successivamente nell'agosto con la mobilitazione delle forze tedesche contro la Russia e la Francia, chiarifica improvvisamente sogni e visioni che lo psicoanalista aveva avuto nei mesi immediatamente precedenti e che aveva da principio erroneamente interpretato come una personale minaccia di schizofrenia. Nell'ottobre del 1913 Jung fu colpito dalla prima di una serie di visioni: si trattava di una spaventosa alluvione che dilagava in Europa, da nord a sud, tra il Mare del Nord e le Alpi, provocando migliaia di morti.

Al precipitare degli eventi, Jung comprese che le sue non erano fantasie personali, private, ma espressioni dell'inconscio collettivo che riflettevano e anticipavano lo sviluppo degli eventi reali; questo lo sollevò dal timore di poter sprofondare nel delirio e lo legittimò a prestare seria attenzione e registrare le fantasie che facevano irruzione dall'inconscio, con l'intenzione di capire cosa fosse accaduto e quanto la sua esperienza personale coincidesse con la 'memoria sociale' del suo tempo, e con quella dell'umanità in generale. Ciò che contava non era certo il valore di premonizione che le fantasie potevano avere, quanto l'intima connessione tra psiche individuale e psiche collettiva di cui erano rivelatrici. E proprio lo studio di questa connessione sarà la missione dell'intera vita di Jung. Da questo momento in poi, segnato significativamente dallo scoppiare del conflitto mondiale, Jung si apprestò a dare ascolto alle sue fantasie, e ciò scatenò nel tempo un flusso incessante di irruzioni fantastiche a cui poteva dare contenimento solo mediante una loro riproduzione; e quindi traducendo le emozioni che provava in immagini che realizzava disegnando, dipingendo, scrivendo, insomma 'trascrivendo' in modo più possibile 'fedele' le fantasie in figure e in parole che, nella forma testuale, adottavano, come lo definisce Jung, il "linguaggio elevato" degli archetipi, uno stile "patetico e persino ampolloso". Così, nell'insieme, il *Libro rosso* si presenta come un magma caotico composto di testi per lo più dialogati e immagini tanto suggestive quanto indecifrabili al punto che, come ebbe a dire lo stesso autore, all'osservatore superficiale si presentavano come delle assurdità. Ma quelle che a uno sguardo poco allenato potevano risultare appunto assurdità, si sono rivelate invece i

contenuti *in muce*, i nuclei di senso, le pietre miliari, che segnano la topografia di quella che sarà poi tutta la ricchissima successiva produzione teorica di Jung.



Che la Grande Guerra abbia rappresentato uno spartiacque nel mondo contemporaneo, e che abbia inaugurato il Novecento, provocando una frattura nel corso storico, implicando con questo la profonda trasformazione del paesaggio mentale, è una riflessione oramai matura, soprattutto nel contesto specifico dell'indagine storiografica. Una ricerca interessante a questo proposito è stata condotta da Antonio Gibelli (Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri [1991] 1998) che, anche a partire dalle testimonianze di medici, psichiatri e psicologi, ha studiato la trasformazione delle strutture

mentali lungo il versante delle conseguenze e degli effetti traumatici della devastazione provocata dal fenomeno della guerra nelle esperienze di chi l'ha vissuta. Gibelli osserva come il vissuto della guerra ha l'effetto di provocare, attraverso l'esperienza percettiva disgregata e scomposta, la moltiplicazione e la frammentazione delle immagini visive e sonore del mondo: la guerra "dilata fino alla rottura le possibilità di esperire il mondo, dissocia violentemente gli elementi di una esperienza che costituivano, nella loro combinazione, un universo ordinato e, come tale, percepibile". Ne consegue che l'esperienza della discontinuità, oltre che della dissociazione, sia stato un tratto caratteristico che ha lasciato in questo frangente un segno indelebile nel rapportarsi dell'uomo alla realtà. E questo è avvenuto con il concorso dello sviluppo della tecnologia che ha creato nuove forme di comunicazione e rappresentazione, nuove forme di riproduzione e manipolazione delle immagini, assunte poi dalle correnti artistiche dell'avanguardia, dalla pubblicità e in generale nella comunicazione sociale. Gibelli, da storico, spiega le caratteristiche di questo nuovo paesaggio mentale e le riconduce agli effetti sulla psiche collettiva causati dal conflitto mondiale, direttamente esperito o indirettamente veicolato dai media. Da un punto di vista filosofico e psicologico l'osservazione del fenomeno richiede un cambio di prospettiva, altrettanto legittimo, rispetto allo sguardo storico, e pone una interrogazione che sospende la dinamica causa-effetti, messa in luce dalle più attente indagini storiografiche: se non sia stata l'ineluttabilità del mutamento d'orizzonte mentale a concorrere alla genesi del conflitto, e quindi se la guerra non sia da leggere più come un sintomo, che come la causa delle trasformazioni psico-culturali in corso.

In questa prospettiva si colloca Jung che, agli albori del conflitto, può solo presagire quello che avverrà di lì a poco, ma i segni che capta prefigurano in immagini e visioni la realtà della psiche delle generazioni a venire. In quanto sismografo della psiche collettiva, consapevole dell'imprescindibilità dell'orizzonte mitico entro cui l'umano da sempre vive, riconosce i simboli della sua trasformazione: coglie nel segno l'elemento peculiare del darsi fenomenico del mito, ossia la metamorfosi dei suoi contenuti e delle sue forme, e legge il conflitto mondiale come crisi causata dalla sua mutazione in atto; quindi sperimenta e legge il caos provocato inevitabilmente dal sovvertimento del vecchio ordine di senso – un ordine condiviso e fino ad allora indiscusso, ma oramai non più efficace.

Jung, convinto che la "psicologia del singolo corrisponda alla psicologia delle nazioni", legge nei processi psicologici che accompagnano il conflitto mondiale "il problema dell'inconscio caotico, che sonnecchia inquieto sotto l'ordinato mondo della coscienza" (*Die Psychologie der unbewußten Prozesse*, 1917, traduzione italiana *Psicologia dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, 1973). Ed è proprio una trasformazione della coscienza e dei suoi labili confini con l'inconscio che Jung monitora nel corso di tutta sua produzione scientifica. In *Ricordi, sogni, riflessioni* (l'autobiografia pubblicata postuma) Jung riflette sul traguardo giunto con la pubblicazione di *Trasformazioni e simboli della libido*: il possesso della "chiave per la mitologia" la spiegazione dei "miti dei popoli del passato", del mito dell'eroe nel quale l'uomo è vissuto da tempo memorabile", e dichiara che giunto a quel punto, la domanda che si è posto nel momento in cui sentiva di aver raggiunto il limite, prima di abbandonarsi al confronto con l'inconscio, è stata: "Ma qual è il mito nel quale gli uomini vivono oggi? La risposta poteva essere: 'Nel mito cristiano'. 'Vivi tu in esso?' mi chiedevo. 'Se devo essere sincero, no! Non è il mito in cui vivo'. Allora, non abbiamo più alcun mito? 'No, evidentemente non ne abbiamo più nessuno'. Ma allora qual è il tuo mito? Il mito nel quale vivi?" (*Ricordi Sogni Riflessioni*, p. 213). Quanto realizzerà da questo momento in poi sarà il tentativo di rispondere a questa domanda; la risposta è tutta contenuta in nuce nel *Libro rosso* nella forma peculiare del testo dialogato e dell'immagine, e successivamente è dispiegata in analisi teoretica nella ricerca scientifica che perseguirà fino alla morte.

La capacità di tenere ben saldo l'obiettivo di trovare una risposta a questa domanda gli permetterà di non essere travolto dall'impresa a cui si accinge; il *Doppelgang* da temere è

Nietzsche che, come ben aveva visto anche Warburg, fu travolto dall'"onda mnemica": Quella del filosofo tedesco fu una vera e propria apocalisse psicopatologica, emblematica della fine della modernità: Nietzsche si offrì come capro espiatorio di un passaggio epocale e l'annuncio della morte di Dio si compie al prezzo della sua identificazione con lo stesso Dio detronizzato. Accenti, toni, immagini, figure che appaiono nel *Libro rosso* riecheggiano il *Così parlò Zarathustra*, ma Jung riuscirà a prendere le distanze dal suo doppio grazie a un'analisi rigorosa dell'opera maggiore del filosofo tedesco, di cui riesce a cogliere e a custodire il "tesoro portato dall'onda dell'inconscio": nell'arco di cinque anni, dal 1934 al 1939, a Yale, Jung darà vita al *Seminar on Nietzsche's Zarathustra*, i cui ricchi materiali già pubblicati negli USA (*Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar given in 1934-1939 by C. G. Jung*, ed. by James Larrett, Princeton University Press, 1988) costituiscono un'altra opera che attende oramai da troppo tempo la pubblicazione in Italia.

Jung quindi si confronta con il mondo delle immagini dell'inconscio e affonda nella matrice dell'immaginazione mitopoietica che è stata rimossa dalla civiltà razionalistica, messa al bando perché temuta, e di conseguenza relegata nei patimenti degli inferi della follia – è di Jung la fondamentale affermazione per cui "gli dei sono diventati malattie" (l'espressione si ritrova in *Studi sull'Alchimia*, volume XIII dell'edizione italiana dell'opera di Jung, che raccoglie saggi dal 1929 al 1957) – e infatti quanto sperimenta e testimonia nel *Libro rosso* è la classica *nekylia*, il viaggio nell'Ade, la discesa negli inferi. Questo viaggio è stato associato alla discesa nell'inferno di Virgilio nella Divina Commedia, anche in virtù del dato che attesta la lettura dell'opera di Dante da parte di Jung proprio in questo periodo (*Introduzione, Il Libro rosso*, p. 203) e l'associazione è indubbia, anche se - e non si tratta di un dettaglio secondario - gli inferi in cui Jung compie la sua *katabasis* non sono l'inferno cristiano, pur nella visione dantesca, ma il mondo infero della tradizione classica, che meglio rappresenta la complessità della psiche nella profondità della sua natura mitologica.





Lungo questo viaggio Jung incontra una carrellata di personaggi che entrano in dialogo con lui fungendo, ciascuno in forma diversa, da psicopompo. La matrice dell'immaginazione mitopoietica si presenta dunque, in prima istanza, nella sua essenza drammatica, è nella sua natura teatro, *drama*: i personaggi che le danno forma, i suoi protagonisti sono, come nella tradizione dell'arte della memoria, *imagines agentes* immagini attive e *personae dramatis*, che dialogano e agiscono trovando ciascuna una propria collocazione e un proprio ruolo nel teatro mentale. Una delle principali acquisizioni teoriche che Jung ricaverà da questa esperienza sarà proprio quella dell'"immaginazione attiva", una tecnica volta a utilizzare la potenzialità delle *imagines agentes*: la capacità, in stato di veglia, di intervenire direttamente nelle fantasie inconse, in modo tale che coscienza e inconscio entrino in dialogo relativizzandosi reciprocamente. E Jung qui non *inventa* nulla di nuovo, ma *reinventa* e mette in pratica, ricontestualizzandole storicamente, tecniche già sperimentate con altri fini da tradizioni antiche; un precedente è, certo, l'arte della memoria, così come, nel cuore della religiosità del Medioevo lo è la pratica degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, volti, attraverso la reviviscenza emotiva, a creare una realtà scenica, una vera e propria 'drammaturgia' dei sentimenti e delle passioni, intesa a trasformare l'emozione scaturita dalle immagini in azione, debitamente trattenuta e sublimata nell'interiorità, al fine di raggiungere l'estasi mistica. E non è un caso che tali pratiche siano state in buona parte sfruttate anche dal teatro, sia in contesti religiosi, come ad esempio nelle sacre rappresentazioni o, sempre in epoca medievale, nei *Morality Plays*, che, in epoca più recente nei metodi di recitazione per gli attori, quindi sottratte definitivamente alla dimensione religiosa, basti accennare ad esempio alle tecniche di K. S. Stanislavskij.

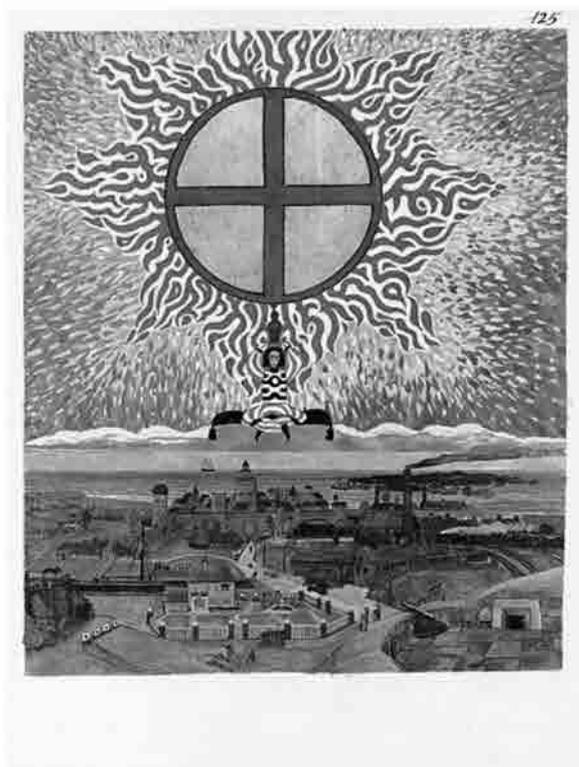
Lungo il percorso di questa discesa agli inferi Jung incontra via via il profeta Elia, Salomè, il Cavaliere Rosso, il Diavolo, l'Anacoreta, la Morte, Ammonio, Izdubar, un Bibliotecario, Ezechiele, un Professore, Filemone, i Cabiri, il Serpente, un Uccello, un Corvo, un Figlio, alcune anime dannate di morti, e assieme a questi torna più volte, anche in diversi sembianti femminili, la figura di Anima che rappresenta il personaggio più importante e la chiave per intendere l'opera. Perché ciò che Jung 'mette in scena' è la crisi dell'idea di Dio della cristianità – corrispondente all'annuncio nietzschiano della morte di Dio – e la trasformazione che avviene con la sua rinascita psicologica nell'anima come *imago Dei in homine*. Nel *Liber primus* si legge:

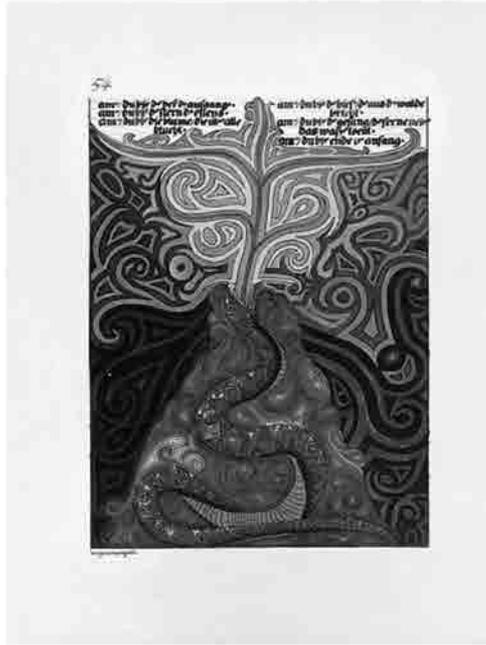
Tutto ciò che troppo invecchia diventa un male, dunque lo diventa anche il vostro Essere supremo. Dalle sofferenze del Dio crocifisso imparate che un Dio si può anche tradire e crocifiggere, in specie il Dio dell'anno vecchio. Allorché un Dio cessa di essere la via della vita, deve segretamente cadere. Il Dio si ammala quando supera il culmine dello zenith. Perciò fui afferrato dallo spirito del profondo dopo che lo spirito di questo tempo mi aveva condotto fino alle vette.

E, di seguito:

Gli antichi ci hanno già descritto ogni cosa. È da loro che possiamo imparare. Aprite i vecchi libri e imparate ciò che verrà a voi nella solitudine. Vi sarà donato tutto, e nulla risparmiato: sia la grazia che il tormento.

La trasformazione dell'idea di Dio passa attraverso la messa in discussione del modello eroico dell'*imitatio Christi*, a cui è profondamente connessa e che costituisce ormai da tempi immemorabili il compito esemplare assunto più o meno inconsapevolmente da ciascun uomo e donna. La messa in crisi del modello dell'*imitatio Christi* è variamente espressa nel dialogo con i personaggi incontrati da Jung, ed è anche simbolicamente letta come uccisione dell'eroe nell'evento scatenante la guerra mondiale: l'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando, l'erede al trono austro-ungarico, avvenuto il 28 giugno 1914 per mano di Gavrilo Princip, diciannovenne studente serbo.





Jung nelle opere successive chiamerà la rinascita di Dio nell'anima, ossia l'*imago Dei in homine*, con il termine di Sé – la totalità della psiche nelle sue componenti conscie e inconscie – che può essere a tutti gli effetti considerata la cifra del mito da lui incarnato e quindi la risposta alla domanda su quale fosse il mito in cui viveva e in cui l'umanità viveva. Il presupposto di fondo, in realtà ancora molto legato a una concezione evolucionistica dello sviluppo dell'umano, è quanto Jung teorizzerà più tardi, ossia che "al posto di una visione religiosa perduta subentra una costruzione simbolica più antica e arcaica, e che questa sostituzione non è soltanto 'meccanica', ma ha un significato anche in riferimento agli eventi dell'epoca" (C. G. Jung, *Psicologia e Religione* [1938/1940], Bollati Boringhieri 1992, p.113); in una fase di crisi epocale vengono accolti contenuti, forme e visioni del mondo appartenuti ad altre culture, o alla memoria remota della propria cultura, per riadattarle al contesto storico contemporaneo. Il Sé quindi rappresenta una trasformazione in seno al vissuto del monoteismo della cristianità; l'eresia che Jung afferma rispetto alla visione cristiana dell'individuo e del mondo, consiste nel riconoscimento, che avviene attraverso la consapevolezza dell'autonomia della psiche, della sua complessità irriducibile, comprensiva delle funzioni conscie e inconscie. E' quella complessità che troverà articolazione nella teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo, rivelativa di un volto più complesso del divino, comprensivo di tutto ciò che il cristianesimo, nella sua riduzione del pantheon antico al monoteismo, aveva rimosso. L'anima, come appare nelle personificazioni raccontate nel *Libro rosso*, è il canale che permette l'accoglimento di questo variegato rimosso, l'organo di ricezione di tutto quanto è andato perduto e che Jung definirà anche come il "quarto mancante" – il tassello che porterebbe al completamento simbolico dell'immagine della trinità cristiana.

La figura di Cristo, considerata da Jung nella prospettiva psicologica manca della "metà oscura della totalità umana", personificata dall'Anticristo, e questo come effetto del dualismo metafisico implicito nella visione cristiana per cui il male non può essere altro che una *privatio boni*, rispetto al *summum bonum*. Si legge nel *Liber primus*:

Ho compreso che il Dio che cerchiamo nell'assoluto, non può trovarsi in ciò che è assolutamente bello, buono, serio, elevato, umano o addirittura divino. Un

tempo lì si trovava il Dio. Ho compreso che il nuovo Dio sta in ciò che è relativo. Se Dio fosse assoluta bellezza e bontà, come potrebbe racchiudere la pienezza della vita che è allo stesso tempo brutta e bella, cattiva e buona, ridicola e seria, umana e non umana? Come può l'essere umano vivere nel grembo della divinità se la divinità si interessa solo a una sua metà?

Il concetto psicologico del Sé invece "non può trascurare l'ombra che appartiene alla figura di luce" (C. G. Jung, *Aion, ricerche sul simbolismo del Sé* [1951], Bollati Boringhieri 1997, p.41), e si prospetta come un completamento psichico della stessa immagine di Cristo, che quindi rispetto al Sé risulta inadeguato. Il Sé potrebbe di conseguenza completarlo implicando inevitabilmente una integrazione del male, e questo è quello che Jung prospetta alle generazioni successive riferendosi al superamento dell'"età dell'Acquario". Se la venuta della figura di Cristo si è accompagnata al segno astrologico dei Pesci, ossia, al "motivo archetipico dei fratelli nemici", - il problema del dualismo -, l'epoca successiva, che per Jung corrisponde alla realizzazione del Sé, ha come simbolo il segno astrologico dell'Acquario, ossia, il "problema dell'unione degli opposti", - la *coincidentia oppositorum* - in cui non sarebbe più "accettabile la vanificazione del male in quanto mera *privatio boni*: la sua reale esistenza deve ben essere riconosciuta" (C. G. Jung, *Aion, ricerche sul simbolismo del Sé* p. 81).

La consapevolezza di questo però non porta Jung al rifiuto assoluto del modello cristiano, ma piuttosto, a una sua 'eresia': all'attesa del compimento ed esaurimento, appunto, della figura del Cristo attraverso il Sé. Anche perché, riferendosi alla società in cui vive Jung ritiene che questa non sia assolutamente pronta a "rinunciare all'imitazione di Cristo" in quanto "non ha addirittura cominciato a guardare l'ombra in faccia" (C. G. Jung, *Sul problema del simbolo di Cristo* [1953], Bollati Boringhieri, 1970, p.483). Il Sé, in questa declinazione, appare decisamente come un simbolo 'eretico' cristiano che completa l'incarnazione di Cristo.





Introducendo per mezzo della psicologia questo concetto, Jung ha avuto l'enorme merito di aver ridefinito, di pari passo alla percezione dei mutamenti culturali in atto nel suo tempo, l'evoluzione dei rapporti tra conscio e inconscio, e di riflesso, anche le relazioni tra umano e divino, che attraverso la scoperta della complessità della psiche si sono sicuramente ravvicinati, ma proprio per questo anche più differenziati. Il Sé infatti riequilibra la distanza che si era creata tra l'Io, – la coscienza razionale occidentale giunta all'apice del suo sviluppo – e Dio, una distanza che nascondeva però, come insegna la vicenda di Nietzsche, il rovescio di una folle identità. Il divino che viene recuperato attraverso la speculazione di Jung, a partire dalla complessità della psiche, ha i molti volti della mitologia e riflette il politeismo della cultura antica. Sarà poi James Hillman, a un'ulteriore distanza epocale dal maestro, ad accogliere l'eredità 'pagana' di Jung e a mettere a frutto ermeneutico il suo lascito, spingendosi oltre il fronte dell'eresia nei confronti del cristianesimo, nella direzione di una rivendicazione piena della tradizione classica. Hillman registrerà un nuovo stadio di trasformazione della coscienza che, sottratta definitivamente alla costellazione dell'Io (con cui l'Occidente l'ha a lungo identificata, avendo come modello il filosofico *ego cogito* cartesiano), è ricondotta infine alla variegata costellazione dell'anima politeista; l'effetto gnoseologico di questa ulteriore riflessione è l'assunzione ancora più forte nel pensiero contemporaneo dell'eredità e del valore della cultura 'pagana', capace di ricomprendere in sé (più ancora di quanto non abbia fatto il Sé junghiano) la pluralità dei volti del divino che il cristianesimo aveva rimosso.

I contenuti del *Libro rosso* possono essere analizzati, dunque, soprattutto alla luce degli sviluppi che le intuizioni di Jung avrebbero avuto nella successiva teorizzazione filosofica e scientifica. Ma merita considerazione anche l'aspetto formale dell'opera, in particolare la sua realizzazione a somiglianza di un manoscritto medievale. Un parallelo, contemporaneo e significativo, conforta l'ipotesi di una precisa scelta di significato della forma che Jung decise di dare al suo *Liber novus*: si tratta di un altro, più celebre, manoscritto che ha avuto un'importanza simbolica determinante nell'opera di un autore contemporaneo di Jung, e come Jung grande 'poeta' del suo tempo. Il manoscritto in questione è il *Libro di Kells* in relazione all'opera di James Joyce.



Lo scrittore irlandese conosceva molto bene il manoscritto redatto in Irlanda tra la fine del VI secolo e l'inizio del IX; secondo Richard Ellmann (R. Ellmann, *James Joyce*, 1959), è lo stesso Joyce a dichiarare l'affinità tra la sua scrittura e le intricate miniature del manoscritto di cui portava spesso con sé una riproduzione per studiarne la tecnica. Come osserva Umberto Eco (U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, 1962) il *Libro di Kells* è probabilmente "l'esempio più sconvolgente dell'arte irlandese medioevale che ancora oggi colpisce per la fantasia distorta e sfrenata, per il gusto labirintico dell'astrazione, per la paradossalità dell'invenzione", reso tutto dalle forme riprodotte nelle sue pagine: un groviglio di figure in cui i confini tra

animale, vegetale, geometrico si perdono in spirali ed *entrelacs*, una indefinitezza proteiforme da cui emergono storie insieme 'vere' e quanto mai irreali ed astratte. Il *Libro di Kells*, assieme ad altri manoscritti dello stesso periodo, rappresenta un'alta prova del genio irlandese che reagisce ai sommovimenti culturali del tempo: i poeti e miniatori, isolati ai confini della civiltà, nella fase critica di passaggio da un'epoca a un'altra, da una cultura a un'altra, componevano la loro opera in piena solitudine e ritiro, in qualche modo rispondendo a "un processo di disgregazione che tutta la cultura occidentale, tra la morte di Boezio (già testimone di un mondo in declino) e la rinascenza carolingia, stava da tempo soffrendo in ogni sua manifestazione" (U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, p. 146). Il rapporto tra caos, reso artisticamente con la scomposizione e riassetto del linguaggio parlato e delle forme figurative – una "composizione erudita e fantastica, folle e lucidissima, civilissima e barbarica insieme" – Medioevo e raccoglimento si dispiega, nelle pagine del manoscritto miniato amato da Joyce, nella fase critica di passaggio da una cultura a un'altra. Il caos è quanto accompagna inevitabilmente la mutazione di un ordine, perché esprime la distruzione di una forma e la sua frammentazione, al fine di ristabilire una nuova forma, un nuovo ordine e una imprevista visione del mondo.

Allo stesso modo, nell'opera di Joyce tanto nella forma quanto nel contenuto, si riverbera la nascita di un nuovo cosmo. Mentre Jung, da una prospettiva psicologica, registrava la trasformazione della psiche individuale e della coscienza collettiva, Joyce, come ha ben visto Edmund Wilson (E. Wilson, *Axel's Castle*, 1931), si imponeva come il poeta di una nuova fase dell'umana coscienza. La distruzione della visione del vecchio mondo che Joyce si lascia alle spalle, va di pari passo con la riproduzione del caos e, insieme, con il tentativo di trovare nel caos un nuovo principio d'ordine; da *Ulysses* al *Finnegans Wake*, seguendo l'indagine condotta da Eco, è possibile registrare nelle metamorfosi del linguaggio le fasi della progressiva presa di distanza del poeta dal vecchio ordine e la volontà di rappresentare il nuovo mondo e l'avvento di un'altra cosmologia. L'immagine che emerge fa piazza pulita della precedente visione del mondo liberandosi del dualismo che la caratterizzava: "scompare l'astratta distinzione di interiorità esteriorità, spirito e materia, bene e male, idea e natura" (U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, p. 109) e appare il molteplice proteiforme, che rispetto alla nettezza dell'ordine dualistico non può che essere percepito come caos. Il molteplice proteiforme è quanto vivono e testimoniano i protagonisti dei romanzi di Joyce, che esperiscono costantemente una messa in crisi delle nozioni di tempo, identità e connessione causale: il nuovo mondo è un orizzonte di eventi insignificanti, collegati tra loro in fragili costellazioni. Ciascuno, indifferentemente centro e periferia, causa prima ed effetto ultimo di una catena di vicende, è un orizzonte di

coscienze multiple celate in un turbinio di metamorfosi continue: e questa visione è resa potentemente da Joyce grazie alla plasticità di una nuova lingua, in cui prevale il flusso delle parole e dei pensieri, e il gioco delle rifrazioni semantiche, acustiche, l'intreccio inaudito dei diversi registri tonali. Se un'intenzione di Jung nel comporre il *Libro rosso* era quella di scoprire 'il mito in cui viviamo', negli stessi anni Joyce riferendosi al metodo di costruzione dell'*Ulysses*, afferma: "nella concezione e nella tecnica ho cercato di raffigurare la terra, che è pre-umana, e presumibilmente post-umana" spiegando poi che l'intenzione di fondo era quella di "trasportare il mito *sub specie temporis nostri*" (*Letters of J. Joyce*, 1957). Il mondo dischiuso dal mito sembra allora essere il modello di riferimento più adatto a puntellare, così come sembra fare la titolazione cifrata dei capitoli dell'*Ulysses* dedicati ciascuno a una tappa, o meglio a un'immagine tratta dall'*Odissea* di Omero, la nuova cosmologia che Joyce intende rappresentare, nella sua dimensione di caos e di nuovo cosmo. Eliot nel 1923 (Thomas Eliot, *Ulysses, ordine e mito*, 1923) definisce l'*Ulysses* "l'espressione più importante della nostra epoca" e rinviene nell'opera dell'amico l'invenzione di un nuovo metodo che definisce 'mitico' distinguendolo, in una riflessione sulla fine del romanzo come genere appartenuto all'epoca passata, da quello 'narrativo': "usando il mito, e operando un continuo parallelo tra contemporaneità e antichità, Joyce instaura un metodo che altri potranno utilizzare dopo di lui", e lo stesso Eliot attribuisce a questo metodo "l'importanza di una scoperta scientifica".

La forma medioevale del manoscritto appare quindi simbolicamente l'oscura fucina creativa in cui si raffigura e mette in opera la distruzione di un mondo, e in cui si manifestano *in nuce* gli elementi costitutivi dell'ordine successivo. Una sorta di alambicco in cui si distillano alchemicamente gli elementi che daranno poi vita a nuovi elementi, a nuove forme. E infatti Jung afferma che sarà l'interesse per l'alchimia a distoglierlo dal lavoro sul *Libro rosso*, a fornirgli nuovo materiale in cui trovare conferme e appigli per le sue ricerche. L'aspetto formale del manoscritto però, nel caso specifico del *Liber*, non risponde ad alcuna velleità 'artistica'; Jung infatti si rifiutò di considerare le immagini che realizzava nel *Libro rosso* alla stregua di prodotti artistici, e ponendo un netto *aut aut* tra arte ed etica, affermò il valore della seconda in riferimento a quello che andava creando, perché il suo fine non era produrre delle forme che avessero una rilevanza e una fruizione estetica, ma comprendere la sua attività, pena il rischio di perdersi nel delirio delle immagini. Significativo è che, nel tentativo di comprendere quello che creava, avendo escluso che si trattasse di scienza, si sia dibattuto nella questione se si trattasse allora di natura o di arte, perché è proprio nell'ampio spettro tra queste due polarità che ha dimora il mito.

English abstract

In 2010, one year after the publication by W. W. Norton & Company, the Italian publisher Bollati Boringhieri released *The Red Book* by C. G. Jung, the manuscript written and illustrated by Swiss psychiatrist between approximately 1914 and 1930. The book represents, both in calligraphic text and many illustrations, Jung's experience of "confrontation with the unconscious", started in a difficult period of his life, after a breaking-off with his Master Sigmund Freud. The publication of *The Red Book* – which existence has been known for more than eighty years, though it spent the last quarter of the last century secreted away in a bank vault in Switzerland because of his preciousness and the prohibition of publication by Jung's heirs – is a full facsimile edition with contextual essay and notes. Its release opens the possibility of a deeper understanding of Jung's theory, thanks to the analysis of both its contents and form. In this work it is possible to recognize the basic elements of Jung's later theory, here expressed in the shape of a text with dialogues and images. *The Red Book* reveals Jung's original thought compared to that of Freud, as a reflection capable to understand the epochal changes significantly studied by the First World War. Jung can be considered a spokesman of the transformation of conscience and of the new boundaries between conscience and unconscious; his book is revealing of the mutated mythical horizon in contemporary Western culture which is no more Christian but – through the acquisition of knowledge of the objective or autonomous psyche and the archetype of 'Selbst' – it is inclusive of pagan and polytheistic elements derived from the classical tradition. We can draw a comparison between *The Red Book* and manuscripts of the Middle Ages, particularly *The Book of Kells*, which had a strong impact in

the creative imagination of James Joyce. The complexity of the patterns in the Book of Kells and in *The Red Book* represent in Joyce's as well as in Jung's thought the expression of chaos, or the destruction of an old world in sight of a new cosmos.

Riferimenti bibliografici

J. Joyce, *Letters*, Faber and Faber, Londra 1957

U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, (1962), Bompiani, Milano 1983

T. Eliot, *Ulysses, ordine e mito*, (1923), Opere 1904-1939, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 2001

R. Ellmann, *James Joyce* (1959), Feltrinelli, Milano 1982

A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991

C. G. Jung, *Simboli della trasformazione* (1912/1952), in Opere, vol.5, Bollati Boringhieri, Torino 1992

C. G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, (1917), in Opere, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1973

C. G. Jung, *Studi sull'Alchimia*, (1929/50), in Opere, vol. 13, Bollati Boringhieri 1989

C. G. Jung, *Psicologia e Religione* (1938/1940), in Opere, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1992

C. G. Jung, *Aion, ricerche sul simbolismo del Sé* (1951), in Opere, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1997

C. G. Jung, *Sul problema del simbolo di Cristo* (1953), in Opere, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1970

C. G. Jung, *Ricordi sogni e riflessioni di C. G. Jung*, (1961), a cura di Aniela Jaffé RCS, Milano 1978

C. G. Jung, *Nietzsche's Zarathustra: notes of the seminar given in 1934-1939 by C. G. Jung*, Princeton University Press 1988

Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* (1927), *Aut Aut*, 199/200, gennaio-aprile, 1984

E. Wilson, *Il castello di Axel: studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930* (1931), Il Saggiatore, Milano 1965



pdf realizzato da Associazione Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • aprile 2011

www.engramma.it

90

maggio/giugno **2011**

ENGRAMMA • 90 • MAGGIO-GIUGNO 2011
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-35-5

Immagini in movimento

a cura di Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-35-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli
7	A testa bassa, tra Grecia e Settecento Claudio Franzoni
14	Dioniso sull'Altare di Pergamo Cornelia Isler-Kerényi
35	Tesori d'Afghanistan in mostra a Londra Claudia Daniotti
41	<i>Andromaca</i> in scena: dinamiche drammaturgiche della rappresentazione tragica Claudia Crocetta
47	Teti pellegrina e salvatrice: note sull' <i>Andromaca</i> di Luca De Fusco Maria Fallica
52	<i>Filottete</i> : un dramma senza padre e senza eroi Biagio Scuderi
56	Dinamiche del subconscio e del sottinteso nella coreografia del <i>Filottete</i> Emanuele Pulvirenti
65	Conversando con Salvo Disca, direttore del coro del <i>Filottete</i> per la regia di Giampiero Borgia Giorgia Capozzi

Immagini in movimento

Editoriale di Engramma n. 90

Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

Dall'iconografia antica delle pitture vascolari e dei fregi dell'Altare di Pergamo, dalle fotografie di scena della stagione 2011 dell'INDA agli oggetti esposti nella splendida mostra londinese sui Tesori d'Afghanistan, il numero 90 di "Engramma" ha il suo centro nell'immagine. Nell'immagine dinamica, colta nel suo divenire, 'in movimento'.

Il contributo di Claudio Franzoni A testa bassa, tra Grecia e Settecento pone l'attenzione su una specifica Pathosformel, quella del capo reclinato, e ne traccia un percorso dall'antico a oggi. L'attenzione sull'iconografia antica, per lo più vascolare, si iscrive nel percorso che la rivista ha inaugurato con il testo di Oliver Taplin, Raffigurazioni vascolari e pitture teatrali (pubblicato nel numero 78, marzo 2010), un percorso di indagine – e prima ancora di inquadramento metodologico – sulla pittura vascolare greca del V-IV secolo a.C. e la sua possibile interazione con le pratiche teatrali contemporanee. In questo numero si apre anche la pagina tematica Pots&Plays che indicizza i contributi pubblicati in sull'iconografia antica e in particolare, sull'iconografia vascolare collegabile a scene teatrali.

Dalla ceramica alla cavea: in continuità con la sezione dedicata allo studio delle scene dipinte sui vasi, ospita in questo numero una sezione di recensioni degli spettacoli in scena quest'anno al Teatro greco di Siracusa – Filottete di Sofocle e Andromaca di Euripide. Gli autori sono cinque giovani studiosi dell'Università di Catania: i contributi di Claudia Crocetta, Andromaca in scena: dinamiche drammaturgiche della rappresentazione tragica e di Maria Fallica, Teti pellegrina e salvatrice: note sull'Andromaca di Luca De Fusco pongono l'attenzione sull'impianto registico e le soluzioni adottate nella messa in scena del testo euripideo; Biagio Scuderi (Filottete: un dramma senza padri e senza eroi) rintraccia nell'opera sofoclea il tema della seconda generazione eroica; Emanuele Pulvirenti (Dinamiche del subconscio e del sottinteso nella coreografia del Filottete) collega le soluzioni coreografiche adottate nella regia di Gianpiero Borgia a indicazioni rilevabili sottotraccia nella tessitura drammaturgica della tragedia; Giorgia Capozzi (Conversando con Salvo Disca, direttore del coro del Filottete per

la regia di Gianpiero Borgia) tratta delle musiche dello spettacolo, intervistando il capocoro della compagnia Salvo Disca.

Dioniso, il dio che ritorna in aspetti sempre diversi, è il protagonista del saggio di Cornelia Isler-Kerényi, *Dioniso sull'altare di Pergamo*: la studiosa analizza ruolo e significato della presenza del dio nei fregi della Gigantomachia e di Telefo dell'Altare di Pergamo.

Ancora 'immagini in movimento', da Oriente a Occidente e attraverso i secoli: Claudia Daniotti, *Tesori d'Afghanistan in mostra a Londra* recensisce la mostra *Afghanistan: Crossroads of the Ancient World*, visibile a Londra fino al 17 luglio.

A testa bassa, tra Grecia e Settecento

Claudio Franzoni

Warburg ci ha insegnato che i Greci coniarono “formule di pathos”, schemi figurativi capaci di trattenere e mostrare il momento più intenso di un determinato stato emotivo, veri e propri “superlativi antichi”. E’ singolare, certo non casuale, che gli storici dell’arte classica – tranne poche, quanto brillanti eccezioni – non abbiano accolto l’implicito invito contenuto nel concetto di *Pathosformel*. Quale fu il processo che portò a queste “formule di pathos”, che ruolo ebbero all’interno del linguaggio artistico antico? Domande che investono il piano antropologico, quanto quello meramente formale; ma è ben noto che, dagli anni ’70 in poi, l’archeologia classica ha derubricato problemi come questo a fatti interni alla storia dell’arte, disciplina considerata sempre più a rischio di un approccio estetizzante. In realtà basterebbe un’analisi della terminologia usata da taluni studiosi, anche negli ultimi anni, per accorgersi che “estetico” ed “estetizzante” vengono usati di fatto come sinonimi, con le conseguenze immaginabili. E il problema della forma, uno dei cardini della costruzione dell’archeologia classica dal Settecento in poi, è stato degradato, in taluni manuali, a uno dei vari mezzi che servono alla datazione di un manufatto, e nemmeno il più importante.

Proprio nel XVIII secolo, e non solo con Winckelmann, esaminare le forme dell’arte antica significò prendere gradualmente in considerazione anche la sfera della gestualità. Winckelmann, naturalmente, sapeva bene che “ai loro muscoli [degli eroi] essi [gli artisti greci] impressero rapidità di scatto e di vibrazione, e nelle pose violente scatenarono tutte le forze intime nella natura”, ma non aveva dubbi sul fatto che in generale essi prediligessero calma e compostezza. Per Winckelmann, le “semplici passioni umane (...) sono sempre moderate nel contegno di un uomo saggio, il quale soffoca il loro agitarsi e lascia intravedere solo le scintille del fuoco”. Per la verità, all’interno del capitolo sull’espressione nella *Storia dell’arte*, spunta l’ipotesi che anche la sfera delle passioni sia determinata dalle condizioni storiche, tema che del resto aveva caratterizzato il pensiero dello studioso tedesco sin dai *Gedanken* del 1755; nello stesso tempo, proprio a proposito della descrizione delle passioni, ritiene che esistano vincoli diversi per il poeta e l’artista:

Alla fantasia dell'artista che dà vita agli eroi è concessa minor libertà che a quella del poeta: egli può plasmarli in relazione al loro tempo; quando le passioni non erano indebolite dalla forma del governo o dalle artificiose convenienze della vita, poiché le caratteristiche attribuite a un uomo sono in rapporto alla sua età e alla sua condizione, ma non necessariamente alla sua figura. Ma il primo, l'artista, dovendo scegliere quanto v'è di bello tra le forme più belle, è costretto a non superare un certo grado di espressione delle passioni, che non devono nuocere alla rappresentazione.

La grazia, il decoro, il contegno, il "giusto mezzo" sono in ogni modo gli elementi ricorrenti e tipici dell'arte greca secondo Winckelmann: "in tutte le statue antiche la posizione e i gesti sono quelli d'un uomo che ispira rispetto e ne può esigere, e che si presenta al cospetto di uomini saggi". Tra i tanti brani che confermano questa visione, il seguente è notevole perché va a recuperare una rara, quanto azzeccata, nota di Demostene – che non sfuggì neanche al Balzac della *Théorie de la démarche* – sul modo (sbagliato) di camminare:

L'azione delle figure greche in particolare corrisponde alle massime del decoro stabilito presso quella nazione, la quale osservava compostezza grande nel volto e nel rimanente dell'operar suo, talmente che il camminar velocemente fu stimato contrario alle idee ch'ell'avea del decoro. Pretendevano i Greci di scoprirvi una specie di ferocia e d'alterizia; quindi è che Demostene riprende Nicobulo di questo modo di camminare, unendo poi insieme il parlare con arroganza e il camminare con velocità.

Emerge qui con chiarezza quella fusione tra piano etico e piano estetico che contrappunta un po' tutto il pensiero di Winckelmann. Dominare le passioni e non esservi soggetti sono i tratti che accomunano le grandi opere della Grecia classica secondo lo studioso tedesco:

Pallade, immagine di verginale castità, che ha vinto tutte le debolezze femminili, persino l'amore, ha gli occhi più moderatamente arcuati e semiaperti; la sua testa non si leva superba e il suo sguardo è lievemente abbassato, come assorto in meditazione.

È interessante notare come la testa abbassata sia un elemento formale che colpisce particolarmente Winckelmann e i suoi contemporanei. Eccone una prova in Diderot:

Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme; l'homme est l'animal réfléchissant.

Naturalmente è tutto da dimostrare che la maggioranza delle immagini dell'arte antica sia caratterizzata da questa leggera inclinazione della testa, ma se Diderot si sentì di formulare questa singolare teoria è perché il suo desiderio (e dei suoi contemporanei) era quello di ritrovare nell'arte degli antichi dei valori etici validi anche per il presente, in questo caso la propensione alla concentrazione e alla riflessione.

Non è allora un caso che, la stessa teoria della testa inclinata compaia – forse indipendentemente da Diderot – in un altro passo del secondo Settecento; ne parla infatti Giuseppe Nicola d'Azara all'interno di una serie di vivaci osservazioni sulle forme del ritratto dei suoi tempi:

Né ritratti regna un altro vizio, che tiene infetta qualche nazione intera. Raro è chi si contenta di ritrattare, o di essere ritrattato come Dio lo ha fatto. Si ha da situare in una positura, che vien detta spiritosa, senza sapersi perché. Gli occhi, la bocca, il gesto si danno da torcere, e ritorcere secondo l'idea, che si è fantasticata di questo benedetto spirito, e scorciando, o divincolando il corpo in senso contrario e buttando indietro e vita, e testa si modellano in attitudine da ballarini. Si fa in somma il possibile per far mentire il ritratto, per non cogliere nel punto propostosi; perché tutto quello, che altera le forme naturali, e le balza dal loro natural riposo, è brutto, e dispiacevole.

Non vi è ritratto buono, né statua antica (eccettuamente quelle che richiedono una posa forzata), che non abbiano il capo alquanto inclinato verso il petto. Pare, che in generale gli Antichi abbiano creduta questa positura la più propria, acciocché le loro immagini si cattivassero l'animo dello spettatore, come se elleno volessero conversare con lui; e così ancora sfuggivano l'odiosità, che produce la superbia, denotata dalla cervice dritta, e dalla testa buttata indietro.

Ecco di nuovo l'ipotesi di Diderot sulla grande estensione nell'arte antica della testa inclinata, mentre è inedita l'idea che la testa piegata delle statue antiche fosse una soluzione adottata per suggerire un miglior contatto con lo spettatore. Ma quello che non viene mai meno è il nesso etica-estetica, riproposto, qualche decennio più tardi, anche in questo brano di Friedrich Creuzer:

Questa inclinazione del capo che le [statua di Nemese a Villa Albani, Winkelmann, *Monumenti inediti*, I, nr. 21] viene inoltre attribuita, ed in cui si vuole ora riconoscere autocontrollo e discrezione, ora lo sguardo nel misterioso e la riflessione seria, fanno riconoscere senza bisogno d'altro le peculiarità essenziali di quella dea, e ci dicono in immagine ciò che il poeta

[Mesomede, *Inno alla Nemese*, in Anth. Graeca, 2.292 (II sec. d. C.)] dice in questi due versi: “In ogni tempo nella misura, stimi la vita dei mortali / e sempre un serio sguardo rivolgi in basso, al seno”.

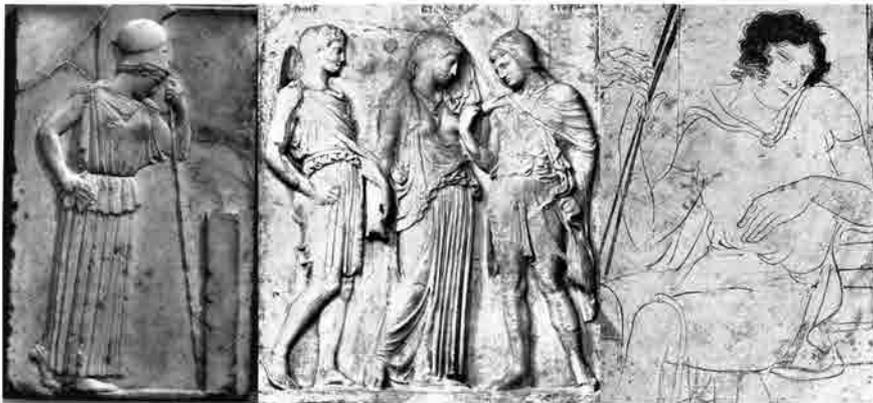
L'età neoclassica, dunque, ha avuto una speciale attenzione per la testa piegata verso terra e varrebbe la pena osservarne le ricadute anche nelle arti figurative. Come è ovvio, non è misurabile la frequenza del motivo nell'arte della Grecia antica, ma è certo che gli studiosi del Settecento ne colsero l'importanza in quanto forma espressiva. È significativo che il motivo compaia anche nel teatro, ad esempio nel celebre passo dell'*Antigone* di Sofocle (441-2), in cui la protagonista viene portata dinanzi a Creonte. Come tutte le forme espressive, anche questa, nonostante la rarefazione dei movimenti, si presta a una lettura tutt'altro che univoca; per G. Paduano “gli occhi bassi di Antigone non significano vergogna o paura, come può pensare Creonte, ma gelida incomunicabilità”; A. Boeghold, basandosi sulla gestualità greca che collegava il ‘si’ a un cenno della testa verso il basso, ritiene che Antigone stia preparando la risposta affermativa del verso seguente.

Nella tragedia si fa ricorso al motivo più di una volta. Nell'*Ifigenia in Aulide* (1122-3) Euripide lo usa almeno in due occasioni: “Figlia mia, perché piangi? Perché il tuo sguardo ha smarrito ogni letizia e tieni gli occhi fissi a terra coprendoti il volto con la veste?”; quindi, al momento del sacrificio di Ifigenia: “gli Atridi e tutto l'esercito rimasero immobili guardando verso terra” (1577). Ancora Euripide, quando Xuto si rivolge a Ione: “Taci? Perché fissi lo sguardo a terra? Sei immerso nei tuoi pensieri, la gioia è scomparsa e di nuovo spaventi tuo padre” (*Ione*, 582-4); situazione analoga a quella che la corifea descrive in Elettra: “O misera fanciulla, o come al suolo coperto il viso avvalli, e taci, come / romper dovessi in lagrime ed in gemiti!” (*Oreste*, 957-9).

A sua volta Senofonte definisce *schema tapeinon* quello della bella Pantea, “seduta velata e con lo sguardo a terra” (*Cyr.*, 5.1.4). Non è questa la sede per seguire la fortuna dello “sguardo a terra” nella letteratura antica, ma si può almeno ricordare che in Virgilio ricorre per due volte per Didone: la prima, quando tiene un breve discorso “*vultum demissa*” (1.561); la seconda, durante la catabasi di Enea, quando “ella, rivolta altrove, teneva gli occhi fissi al suolo, e il volto immobile all'intrapreso discorso” dell'eroe (6.469-470).

Anche nelle arti figurative – in una significativa prossimità cronologica con quanto avviene nei testi dei tragici – il motivo della testa inclinata si manifesta nella sua potenzialità espressiva: il noto rilievo dell'Atena malinconica (Atene, Museo dell'Acropoli) è incentrato proprio su questo gesto, anche se si discute molto sulla sua precisa valenza e sul ruolo che ha, in questo sguardo rivolto verso il basso, il cippo posto dinanzi alla dea. Molto più chiara la situazione emotiva descritta nel celebre rilievo con Hermes, Euridice e Orfeo oggi a Napoli (Mus. Naz., 6727), derivato da un originale del 430 a. C. circa; qui il ricorso alla testa inclinata serve a delineare la tensione e la commozione che accompagna il commiato tra i due protagonisti. Si può ricordare anche una *lekythos* a fondo bianco del Pittore del Canneto (Atene, MAN 1817) in cui il defunto è rappresentato seduto davanti alla tomba, la testa reclinata e – come scriveva Ranuccio Bianchi Bandinelli – gli occhi “assorti nell'infinito”.

Come è chiaro da questi soli esempi letterari e figurativi, la gamma emotiva coperta dal gesto è ampia: dolore spirituale, tristezza, tensione, concentrazione, distacco o addirittura rifiuto del contatto, com'è evidente dalla ripetuta associazione col silenzio. Ma di quale gesto stiamo parlando? Come si è visto, ora lo si indica come “testa inclinata”, ora come “sguardo verso terra”: è chiaro però che si tratta del medesimo atteggiamento, descritto in maniera diversa a seconda della posizione dell'interlocutore o dell'osservatore, a riprova che ciò che chiamiamo “gesto” è sempre l'articolazione di più movimenti simultanei; e se ci fossero ancora dei dubbi sul fatto che anche i modi di guardare rientrano nel campo della gestualità, questo è un esempio risolutivo.



(Da sinistra a destra) *Atena “malinconica”*, Atene, Museo dell'Acropoli; *Hermes, Eurydike, Orpheus*, copia romana da un originale attico della fine del V sec. a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale; Pittore del Canneto, *lekythos* a fondo bianco, Atene, Museo Archeologico Nazionale.

Siamo dunque davanti a un gesto che i Greci sono riusciti a isolare e valorizzare, in piena età classica, tanto nelle manifestazioni artistiche, quanto in quelle letterarie. Ciò è accaduto grazie al combinarsi, nello sguardo verso terra, di componenti “naturalisti” e di componenti culturali, come del resto accade in generale nella sfera del corporale. In altre parole, come l'alzarsi del collo e del capo si caricano di valenze tendenzialmente positive, così il loro abbassarsi viene letto come esito di una situazione problematica per il soggetto. Nello stesso tempo, però, questo flettersi del capo può diventare elemento di un codice comportamentale e assumere valori positivi; come spiega bene Plutarco:

Cosa insegnano i pedagoghi? A camminare per la strada a testa bassa (*kekyphotas*) a toccare con un dito la carne salata, con due il pesce, il pane e la carne, a stare seduti in un certo modo, a sollevare il mantello in quest'altro.

Molto più tardi ci accorgeremo che, secondo Gregorio di Nazianzo, lo sguardo rivolto a terra fa parte dell'atteggiamento dell'asceta cristiano, al punto che addirittura, stando a Teodoreto di Ciro, alcuni eremiti cristiani si imponevano dei collari che li obbligassero a tenere lo sguardo abbassato.

Lo sguardo verso terra e la testa inclinata sono dunque ben altra cosa rispetto ai “superlativi” che tanto colpirono Warburg: se questi ultimi sono movimenti di dissipazione dell'energia, la testa piegata in avanti è, in direzione opposta, un tentativo per trattenerla, di riportarla all'interno del corpo. Occorre puntualizzare: questa dinamica così contrastante tra movimenti volti a oltrepassare il corpo e atteggiamenti diretti a rientrarvi, prima di essere tradotta esteticamente nella letteratura e nelle arti figurative, si realizzava nella esperienza della vita quotidiana. Si tratta di quelle forme espressive corporee che, se non universali, certo hanno goduto (e godono) di vita millenaria. Quando Warburg riteneva che le “formule di pathos” – ad esempio quella di Orfeo che cade sotto i colpi delle donne di Tracia – fossero state coniate, create cioè dagli artisti greci, non sbagliava: un conto infatti è individuare un solo schema artisticamente efficace, valido per tutti i movimenti di dissipazione, per definizione dinamici e multiformi; un altro avere a che fare con una forma corporale – la testa abbassata – che ha nell'attenuazione e nella riduzione al minimo i suoi dati caratteristici.

In altre parole, la “formula di pathos” è prima di tutto l'esito di un'operazione artistica, la testa inclinata (come certo altre posture) nasce invece dal piano corporale stesso (e non è un caso che sia proprio questo piano – che allora

poteva essere letto come semplicemente “naturale” – a colpire gli studiosi del Settecento). Gli artisti e i drammaturghi greci di età classica, non hanno insomma creato una formula “a testa bassa”, ma hanno trasposto sul piano artistico, valorizzandone la forza espressiva, una vera e propria “figura gestuale”, per così dire, già pronta.

ENGLISH ABSTRACT

In the 18th century J. J. Winckelmann started to analyze ancient art and statuary from the standpoint of gestural expressiveness. Among the various postures of ancient art, he and his contemporaries (for example Diderot) were struck by one in particular, the lowered head and the eyes looking down. This essay is meant to discuss some literary and artistic examples of this gesture, mainly through the analysis of its expressive range.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, in *La Comédie humaine*, XII, Paris 1981.
- R. Bianchi Bandinelli, *Parrasio* [1938], in *Storicità dell'arte classica*, Roma 1973.
- A. L. Boegehold, *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton 1999.
- R. Brilliant, *Winckelmann and Warburg. Contrasting attitudes toward the instrumental authority of ancient art*, in A. Payne, A. Kuttner, R. Smick edd., *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000, pp. 269 e sgg.
- G. N. d'Azara, *Osservazioni ... sul Trattato della bellezza di Mengs*, in Antonio Raffaello Mengs, *Opere (...) pubblicate da Giuseppe Nicola d'Azara*, Parma 1780.
- D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, in *Oeuvres complètes*, a cura di J. Assezat, XII, Paris 1876.
- H. Jung, *Die Sinnende Athena. Zur Deutung des Reliefs Athen Akropolismuseum 695*, in *JDAI*, 110, 1995, pp. 95-147.
- F. Muecke, *Turning away and looking down: some gestures in the Aeneid*, in “Bulletin of the Institute of Classical Studies. University of London”, 31, 1984, pp. 105-112.
- V. Neri, *La bellezza del corpo nella società tardoantica. Rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra cultura classica e Cristianesimo*, Bologna 2004.
- J. J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino 2008.

Dioniso sull'altare di Pergamo

Cornelia Isler-Kerényi*

traduzione a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Monica Centanni

Il Grande Altare di Pergamo è fra i monumenti più noti e più ampiamente studiati del mondo classico: perciò sarà necessario richiamare brevemente alla memoria soltanto le informazioni che risultano importanti per l'argomentazione esposta in questo contributo (Kästner 2008). L'Ara di Pergamo si trovava sulla terz'ultima terrazza dell'acropoli, a un livello inferiore, verso sud, rispetto alla terrazza sulla quale si trovavano il Tempio di Atena e la famosa Biblioteca; l'Altare era orientato verso est, come prescriveva l'antica tradizione degli altari greci. All'Altare si accedeva dunque da ovest e il rito dell'offerta veniva officiato in direzione del sole nascente. Il monumento era stato realizzato molto probabilmente sotto il re Eumene II (197-159 a.C.) ed era dedicato ad Atena e a Zeus, o forse anche a tutti gli Dei (Kästner 2007, 271 ss.); aveva la tipica forma a ferro di cavallo, declinata però in forma monumentale, e portava un ornamento plastico sorprendentemente ricco.

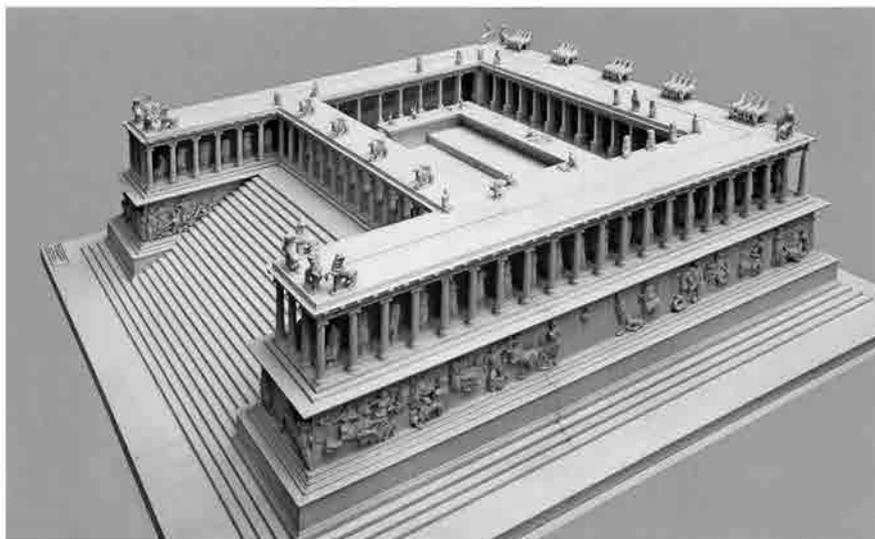


Fig. 1 - Il Grande Altare di Pergamo, Plastico ricostruttivo, Berlino, Pergamonmuseum.

Fra le colonne esterne e sulla copertura erano collocate diverse statue e gruppi scultorei. Ma per questo nostro studio risultano particolarmente rilevanti i due fregi a rilievo: il Grande Fregio che corre intorno all'alto basamento e che raffigura la lotta degli dei dell'Olimpo contro i Giganti; e il Piccolo Fregio, posto sulla parete di fondo del peristilio intorno all'altare vero e proprio, che rappresenta la storia della vita di Telefo, il mitico fondatore della dinastia Attalide¹, che regnava su Pergamo.

Dioniso compare nell'altare di Pergamo sia nel Grande Fregio della Gigantomachia che nel Piccolo Fregio di Telefo: per quanto si può evincere dallo stato di conservazione, si tratta dell'unico dio che interviene nell'azione di persona e attivamente in entrambi i fregi. C'è dunque da domandarsi: in che modo l'artista che progettò l'opera, o il suo committente, ovvero il re di Pergamo, voleva fare comparire Dioniso? Prima di decidere su questo punto bisogna però immaginare esattamente in quale forma e in che punto Dioniso compaia dapprima nella Gigantomachia, e poi nel Fregio di Telefo: il metodo più chiaro per giungere a una spiegazione passa attraverso l'iconografia del personaggio e l'analisi del suo contesto narrativo.

Dioniso nel Fregio della Gigantomachia

Dioniso si trova nei pressi dell'angolo sinistro del fronte dell'avancorpo meridionale, e dunque in un luogo di rilievo, posto sul lato destro del visitatore che si accinga a salire dal lato ovest la grande scalinata del monumento, per arrivare all'altare propriamente detto che si trova sul livello superiore (fig. 2). Dato che in questa sezione del Fregio erano collocate anche tre firme degli scultori, questo lato dell'altare non può essere interpretato come fronte secondario², come pare confermato anche dalle ultime ricognizioni critiche sulla porzione superiore dell'Altare. Come dimostra A. Scholl, la porzione superiore dell'altare vista da ovest attraverso i suoi due avancorpi, evoca la facciata del mitico palazzo di Zeus³. La rivolta dei Giganti sul basamento è dunque da intendersi come una minaccia per l'intero ordine del mondo; la vittoria degli Dei sigla il ristabilimento dell'ordine e annuncia l'inizio di una nuova era.

1 Heres 2007, 290: Eroe fondatore di Pergamo e capostipite della casa regnante. Il problema, se egli fosse entrambi viene chiarito altrove.

2 Scholl 2008, 181-183 cede nei segmenti di fregio triangolari sulla scala anche il punto focale del ramma. Per Massa-Pairault 2007 32 s. il lato occidentale è quello dove "tout commence et tout finit".

3 Scholl 2008, 181. Un sentito ringraziamento all'autore per ciò che ho potuto leggere nel manoscritto di una primissima versione di questo studio.

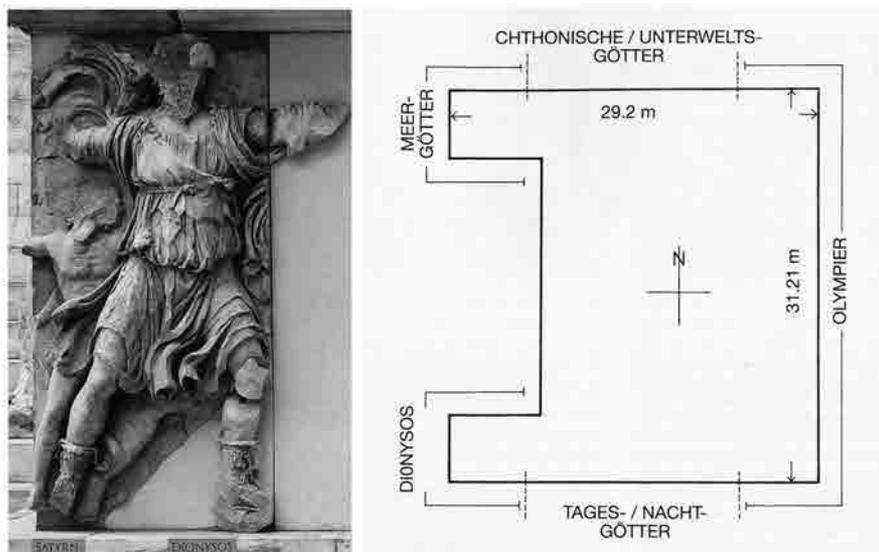


Fig. 2 - Particolare della figura di Dioniso sul fronte occidentale dell'avancorpo meridionale.

Fig. 3 - Tematica del fregio della gigantomachia sull'altare di Pergamo.

Per prima cosa bisogna interrogarsi sul possibile senso di questa collocazione di Dioniso. È chiaro che il Fregio della Gigantomachia risponde a una composizione elaborata, altamente colta e allusiva, in cui l'interpretazione è provocata a spingersi fin quasi alla speculazione. Nell'ambito di questo studio non è necessario prendere in esame tutte le diverse interpretazioni, in parte contraddittorie fra loro⁴; sarà sufficiente basarsi su quanto è evidente ed è certificato dalle iscrizioni riferite a singole figure, che si sono conservate in alcuni punti⁵.

L'Altare, nel suo insieme, già si trova in un sistema di riferimento cosmico in virtù del suo orientamento e della sua posizione così com'è posta sull'acropoli di Pergamo. E altrettanto accade per Fregio della Gigantomachia: il suo fronte orientato a est e al sole nascente mostra infatti i protagonisti dell'azione, gli Dei olimpici, un attimo prima della loro vittoria, mentre sull'altro fronte la lotta è ancora in pieno corso. Sul fronte opposto, rivolto verso ovest, l'avancorpo settentrionale è riservato alle divinità marine: e

4 Selezione della letteratura più importante: Kaestener 2007, 297; da ultimo Massa-Pairault 2007 e 2008 (versione breve del 2007).

5 Una rapida panoramica sulle iscrizioni conservate la offre Queyrel 2005, 38-39, riguardo a diverse identificazioni più datate Vian 1988 204-205.



Fig. 4 - Fregio della gigantomachia: la sezione di Dioniso sull'avancorpo meridionale.

rispetto all'acropoli di Pergamo, il mar Egeo, che era un importante punto di forza della politica di egemonia attalide, si trova proprio a occidente. Detto questo bisogna domandarsi perché Dioniso si trova proprio sull'avancorpo sud⁶. Per interpretare il rilievo dato a Dioniso è importante in primo luogo l'osservazione di M. Pfanner, secondo il quale in entrambi gli avancorpi l'insieme di tutti e tre i lati mostra per ciascun avancorpo un'unità tematica (fig. 3: Pfanner 1979, 51 fig. 2).

Il tema del mare investe quindi sia il fronte rivolto a ovest dell'avancorpo nord, sia il campo triangolare a sinistra della scala, sia anche l'ultima sezione occidentale del Fregio nord. Tra la sfera del mare e quella delle divinità ctonie si delinea in quel punto una cesura, ma anche un momento di transizione molto significativo: per i greci l'Oceano rappresentava il limite tra il mondo superiore e la sfera ctonia.

Analogamente il fronte dell'avancorpo meridionale costituisce il centro tra il campo triangolare a destra della scala e la sezione occidentale del Fregio sud, che comprende tutte le figure da quella della dea che cavalca un enorme leone fino alla figura dell'avversario del Gigante taurocefalo, rappresentato di spalle. I compagni di Dioniso sono quindi a destra e di fronte al dio: una figura femminile con un leone; la dea che cavalca il leone verso destra; una dea che si affretta verso destra con un fluttuante rigonfiamento del mantello; e infine un gruppo di tre figure costituito da un uomo corpulento che agita verosimilmente un martello, dal Gigante taurocefalo e dalla menzionata figura di schiena (fig. 4). A sinistra di Dioniso, dopo una coppia di Satiri (di dimensioni minori) che lo accompagna, si possono forse riconoscere, nel campo triangolare a lato della scala, Ermete e le Ninfe (Kästner 2007, 275; Vian 1988, 202).

Alla sezione dionisiaca del Fregio meridionale si giustappone sulla destra il gruppo degli dei celesti: Eos, Elio e Selene. Chi sale la rampa in certo

⁶ Radt 1999, 176 citate in riferimento al lato occidentale significativamente solo le divinità marine dell'avancorpo settentrionale.



Fig. 5 - Sezione orientale del Fregio dei Giganti: Zeus.

Fig. 6 - Sezione orientale del Fregio dei Giganti: Atena.

qual modo ascende dalla terra al cielo. Mentre l'avancorpo nord evoca l'Egeo, qui viene evocata soprattutto Rhea (Gury 1994, 628), la dea originaria dell'Asia minore che cavalca i leoni, in riferimento al continente anatolico. Il visitatore che avesse messo piede sulla terrazza provenendo da est, dove si trovava l'accesso dalla strada, si sarebbe trovato davanti dapprima la sezione orientale del Fregio dei Giganti, con i protagonisti olimpici Era con Eracle al centro, Zeus e Atena a destra, e Latona con i suoi figli a sinistra (fig. 5-6). Il visitatore per raggiungere l'altare vero e proprio, avrebbe potuto attraversare al sole il lato dell'altare con le divinità celesti e astrali oppure, all'ombra, il lato nord con le divinità ctonie e del destino, per giungere infine sul fronte occidentale nel regno di Pergamo, a ovest del quale si stendeva l'Egeo.

La mancanza di una figura che faccia riferimento alla regione stessa su cui si trova l'Altare potrebbe risultare di difficile spiegazione: probabilmente per questo lo scultore dell'avancorpo meridionale ha voluto intenzionalmente rappresentare il suolo della stessa terra su cui l'Altare poggia⁷.

Ci si può dunque domandare se il messaggio non fosse collegato al fatto che la lotta dei Giganti, che culmina con l'istituzione definitiva del dominio di Zeus, aveva auto luogo nella terra di Pergamo⁸. Il collocamento di Dioniso alla destra della rampa della gradinata evidenzia in primo luogo il suo legame con la terra Misia: mentre il dio sulla parete frontale del Fregio combatte contro i Giganti che assaltano il palazzo di Zeus, contemporaneamente si trova molto vicino agli uomini, ovvero ai visitatori che salgono

7 Cfr. Moreno 1994, 462 (il leone di semele sta sopra a un "suolo roccioso") e Queyrel 2005, 65 fig. 55 (il piede sinistro di Dioniso sta su una "éminence rocheuse").

8 Vedi già Moreno 1994, 434: acropoli di Pergamo come "nuovo Olimpo". Ciò non confuterebbe l'interpretazione della parte superiore dell'Altare come Palazzo di Zeus (Scholl 2008, 181).



Fig. 7 - Il fronte principale dell'avancorpo meridionale.

Fig. 8 - Dettaglio della figura di Artemide.

e scendono sulla scala. Sul fronte dell'avancorpo, Dioniso costituisce un gruppo composto in modo simmetrico con una figura femminile che già in passato fu interpretata come sua madre Semele (fig. 7)⁹: è infatti plausibile come 'Semele', ciò che resta di un'iscrizione riferibile a questa figura¹⁰. La sua partecipazione alla lotta contro i Giganti è un *hapax*¹¹ ma, come vedremo, l'eccezione è a Pergamo particolarmente significativa. Dioniso è rappresentato in forma giovanile, vestito come un cacciatore, con un corto chitone stretto da una cintura, una pelle di cerbiatto e sopra le spalle un himation attorcigliato; porta degli stivali a mezza gamba. Il suo abito corrisponde, con l'eccezione della *nebris*, a quello della cacciatrice Artemide così come compare nel Fregio orientale; l'unica differenza consiste nel fatto che la dea porta l'himation avvolto intorno alla vita (fig. 8). Purtroppo anche nel suo caso, come nel maggior numero delle altre divinità conservatesi, il volto fu sfregiato intenzionalmente, già in antico.

Ma possiamo essere sicuri, grazie all'iconografia corrente di IV secolo, che il dio era rappresentato senza barba, con lunghi riccioli pendenti (Cain 1997, 30-33). Dioniso si muove impetuoso verso destra e compie un ampio movimento del braccio come Apollo, Zeus, Atena e Persefone: nella destra

9 Raccolta di interpretazioni precedenti: Vian 1988, 205; Massa-Pairault 2007, 46-48 (tuttavia fronte dell'avancorpo di nuovo separato per contenuto dal fregio sud).

10 Queyrel 2005, 64 nota 37; Massa-Pairault 2007, 40 nota 266. L'altra possibile interpretazione di ...EL... sarebbe "Kybele", la cui partecipazione alla Gigantomachia sarebbe altrettanto isolata: Simon 1997, 758. Tuttavia Cibele è qui identica alla Rhea che cavalca i leoni del fregio sud, come dimostra il confronto con la corrispondente forma sul meno giocane tempio di Atena a Priene: Vian 1988, 207 s., numero 26 (= BM 1170).

11 Contro l'interpretazione come Semele quindi Vian 1988, 262.

tiene ben saldo il tirso (Moreno 1994, 460 ss.), con la sinistra afferra il suo avversario per i capelli (Mass-Pirault 2007, 47); di quest'ultimo si è conservato soltanto l'iscrizione con il nome – Palamneus che significa 'assassino' (Kastner 2007, 285). Della pantera che sostiene il dio, si può intravedere solo il contorno inferiore della parte posteriore, tra le gambe dello stesso Dioniso.

A quale tipo iconografico si può ascrivere questo Dioniso? Il parallelo iconografico più prossimo si presenta, poco sorprendentemente¹², nelle metope del Partenone che raffigurano Dioniso nella Gigantomachia e che mostrano il dio e la sua pantera in una attitudine simile a questa¹³. A quanto è stato ricostruito da Praschniker l'abbigliamento del dio si ricollega al costume di Dioniso giovane secondo l'iconografia che prevale a partire dal 430 a.C.: nell'iconografia di Dioniso precedente al Partenone si trovano soltanto casi di confronto molto parziali¹⁴. Dopo che fu comprovato che il Dioniso nella metopa del Partenone portava il chitone corto (Praschniker 1928, 149), Praschniker per la sua ricostruzione ricorse da un lato proprio al Dioniso dell'Altare di Pergamo, dall'altro alla raffigurazione del dio nella famosa *hydria* a rilievo 'Kertscher'¹⁵, con la contesa tra Atena e Poseidone per la terra d'Attica, in cui si rileva un'eco evidente del frontone occidentale del Partenone (Praschniker 1928, 192 ss.). Quanto al movimento di Dioniso e al suo presunto atto di afferrare il Gigante per i capelli, un buon precedente si può ricavare dalle rappresentazioni del tema della Gigantomachia sugli specchi corinzi a rilievo (Gasparri 1986, 476 n. 633; Vian 1988, 213 n. 76).

Quanto al movimento di Dioniso e al suo presunto atto di afferrare il Gigante per i capelli, un buon precedente si può ricavare dalle rappresentazioni del tema della Gigantomachia sugli specchi corinzi a rilievo (Gasparri 1986, 476 n. 633; Vian 1988, 213 n. 76). Immagini dello stesso soggetto su un cratere a volute apulo del IV sec. a.C., come vedremo, portano ancora più vicino alla scena rappresentata sull'Altare di Pergamo (Gasparri 1986, 476 n. 641; Giuliani 1995, 37-43. IIII-III8 - Vian 1988, 235 n. 397) (fig. 9).

12 Richiami alle sculture del Partenone sono presenti nel fregio pergameno della Gigantomachia oltre in altri punti: Kästner 2007, 282.

13 Gasparri 1986, 475 n. 623; Praschniker 1928, 192 fig. 119 (questa ricostruzione viene generalmente accettata). Ora inoltre Isler Kerényi 2009a, 113-114.

14 Gasparri 1986, 430 numero 80 (*oinochoe* attica a figure rosse, attorno al 430 a.C.) e 474 numero 611 (*oinochoe* attica a figure rosse, attorno al 460 a.C.).

15 San Pietroburgo, Ermitage P 1872.130 (KAB 6a): Tiverios 1996, 203; 338 s. numero 188.



Fig. 9 - Cratere apulo a volute, Berlino, Antikensammlung.

Dioniso si presenta dunque come cacciatore. E all'oriente rimanda la pantera, l'animale asiatico per eccellenza (Fermum 1977, 15). Essa caratterizza il dio ma non come orientale, bensì come vincitore sull'Oriente e come liberatore del mondo¹⁶. Le considerazioni di Cain rimandano a un Dioniso dello stesso tipo, ma in atteggiamento più composto, che secondo lo studioso è riconducibile a una statua di culto o a un'immagine votiva ateniese del IV secolo a.C. (Cain 1997, 33 ss.; Gasparri 1986, 436 ss. n. 128). Nel II secolo a.C. questa figura di Dioniso – che Cain interpreta come Dioniso Thriambos, il Dioniso trionfante, il dio vittorioso – doveva essere assolutamente la più frequente. Non vi è dunque nessuna obiezione al fatto che anche il Dioniso della Gigantomachia pergamena fosse ritenuto e riconosciuto come il dio vittorioso. Perciò è possibile identificare la figura dell'Altare con il Dioniso Kathegemon venerato a Pergamo, il dio 'condottiero e il dio 'travolgente', una figura molto prossima ai re attalidi¹⁷.

Una statua di Bacco di epoca antonina esattamente dello stesso tipo di quella che fu trovata nel tempio di Diana a Nemi, testimonia la lunga fortuna iconografica, fino all'età imperiale, di questo 'Dioniso condottiero' (Gasparri 1986, 544 n. 32): il Bacco di Nemi, benché rivolto in direzione

16 Isler-Kerényi 2009b. Anche per Euripide Dioniso non era orientale, ma ma tornò dall'oriente nella sua città natale Tebe: Eur. *Bacch.* 13-23.

17 Allen 1983, 148 s.; Moreno 1994, 460; Stewart 1997, 115. Sul tentativo di attalo II, da acquisire per Pergamo una famosa immagine classica di Dioniso da Corinto: Hoelscher 1994, 879. Sul significato della parola: Musti 1986, 111-114; Mueller 1989, 541.

opposta, è colto in un movimento impetuoso esattamente come il Dioniso della Gigantomachia pergamena. La sua prossimità ad Artemide che si esprime, come si è visto, nell'abito da cacciatore è confermata anche dal luogo del ritrovamento del Bacco di Nemi, proprio nel luogo del tempio di Diana. Questo tratto segnala l'appartenenza di entrambe le divinità alla natura selvatica, esterna alla città. La connessione con i dintorni, più o meno selvatici, accomuna Dioniso e Artemide già nella pittura vascolare a partire dal VI secolo a.C.: entrambe le divinità erano evidentemente preposte al passaggio degli adolescenti alla maturità, dalla fase che trascorrevano fuori città, al momento della loro integrazione nella polis (Isler-Kerényi 2002).

Nella Gigantomachia pergamena Dioniso, come si è detto, costituisce un gruppo visivamente compiuto e costruito simmetricamente rispetto alla madre Semele (Moreno 1994, 461 ss.). Ed è indicativo che l'unica testimonianza della partecipazione di Semele alla Gigantomachia (Kossatz-Deissmann 1994, 725 n. 38a) si trovi proprio a Pergamo. Se ne deduce che la madre del dio giocava evidentemente un ruolo importante anche nella vita cultuale della città. A Pergamo il culto di Dioniso *Kathegemon*, che era celebrato anche in forma misterica¹⁸, aveva molto probabilmente come oggetto il suo ritorno, la divinizzazione e la ridenominazione, grazie al figlio divino, come Tione (Müller 1989, 548; Moreno 1994, 461; cfr. anche Massa-Pairault 2007, 132). Alla morte di Semele colpita dalla folgore di Zeus potrebbe far riferimento il fulmine che l'aquila tiene dietro di lei tra gli artigli, nell'angolo superiore del Fregio sud¹⁹. Allusioni al destino di Semele – alla sua morte avvenuta nel momento di passaggio da fanciulla a madre, attraverso cui essa diventò *Protomystes*, ossia modello degli iniziati nei misteri dionisiaci – possono essere riscontrate nella pittura vascolare già intorno al 540 a.C. (Isler-Kerényi 2007, 165-171). Era stata d'altra parte proprio la morte prematura di Semele colpita dal fulmine, che aveva portato alla 'gravidanza' di Zeus e aveva reso Dioniso il più legittimo tra tutti i figli di Zeus: un aspetto non irrilevante per una divinità dinastica. Che Semele/Tione occupi nella Gigantomachia pergamena una posizione di primo piano nel Fronte occidentale dell'avancorpo sud, potrebbe anche avere a che fare con il particolare rapporto degli Attalidi con la figura della

18 Tuttavia su questo Jaccottet 2006, 222: "Les mystères, tels que nous les concevons aujourd'hui, ne sont-ils qu'une catégorie moderne, indépendante de la réalité antique....?". Il tema dei misteri pergameni di Dioniso viene approfondito altrove.

19 Moreno 1994, 463; Queyrel 2005, 63 s. (fig. 53: L'aquila si muove verso sinistra in direzione di Semele, un lembo del vestito della quale si estende sul lato sud del fregio). Diversamente Massa-Pairault 2007, 48; 2008, 100.

Grande Madre (Müller 1989, 548; Moreno 1994, 461; cfr. anche Massa-Pairault 2007, 132), che forse ha un riscontro anche nella posizione centrale di Era nel fronte orientale (Moreno 1994, 444).

La presenza della coppia di Satiri probabilmente ha anche a che fare con il fatto che Dioniso, al più tardi a partire dal III secolo a.C., a Pergamo era un dio misterico²⁰; e proprio in connessione con il culto misterico di Dioniso Kathegemon gli iniziati venivano chiamati Silenoi anche nelle iscrizioni (Jaccottet 2003/I, 109 s.; 2003/II, 176 s.n. 94; 189. Cfr. inoltre Musti 1986, 121 e Bauchhenss-Thüriedl 1971, 64). Ciò non stupisce se si considera che già nella pittura vascolare del VI secolo si riscontrano forti indizi iconografici di una partecipazione di Satiri ai misteri dionisiaci (Isler-Kerényi 2004, 95; Seaford 2006, 24). Che Dioniso sia così strettamente associato ai Satiri (Massa-Pairault 2008, 104), non è certamente attestato altrove [in altre Gigantomachie monumentali], ma è però ben presente nella pittura vascolare del IV secolo a.C.: in almeno un caso compare come compagno di lotta di Dioniso un satiro, le cui armi sono per inciso due torce, attribuiti di culto misterici (Gasparri 1986, 476 n. 641).

Si conferma l'ipotesi che l'intero avancorpo meridionale faccia riferimento non semplicemente a Dioniso, ma precisamente al dio misterico pergameno Dioniso Kathegemon, che a partire da Attalo I era il dio protettore della dinastia attalide regnante (Allen 1983, 148 s.; Musti 1986, 115; Müller 1989, 547. Critico Massa-Pairault 1998, 141). Assolutamente significativa è la sua vicinanza a Rhea/Cibebe, chiamata Meter nell'Asia Minore, che già Euripide ricollegava a Dioniso (Eur. Bacch. 59 e 125-134; cfr. Versnel 1990, 180) e che era anch'essa una divinità misterica²¹. In questa prospettiva viene rafforzata l'identificazione della figura femminile davanti a Rhea Nyx²²: è noto infatti che i misteri bacchici si svolgevano di notte²³. Inoltre è plausibile l'identificazione della figura che brandisce il martello con Efesto, il dio che lavora nell'oscurità e che dal momento del suo ritorno sull'Olimpo fu strettamente collegato a Dioniso: sarebbe dunque il dio del fuoco

20 Müller 1989, 501. 545 s. L'iscrizione del tardo terzo secolo, che cita Dioniso come "figlio di Tione", si trova su una base su cui si trovava la statua di un satiro danzante.

21 Burkert 1990, 13. Culto di Meter a Pergamo: Bauchhenss-Thüriedl 1971, 61 s.; Allen 1983, 15.

22 Queyrel 2005, 63 s. Questa interpretazione è più convincente di quella sulla ninfa Adrastea (Vian 1988, 204 e Moreno 1994, 464).

23 Burkert 1990, 81. In ogni caso l'immediata esperienza della luce era centrale in questo frangente: Seaford 2006, 53.

che aggredisce da dietro il Gigante con la testa taurina²⁴. Potrebbe stupire trovare un riferimento coperto, ma chiarissimo per chi conosceva i misteri di Dioniso, in un punto così in evidenza dell'Altare. Ma sarebbe del tutto coerente con il fatto che sotto Eumene II, il probabile committente dell'Altare, fu introdotto un nuovo conio pergameno, il Cistoforo, il cui emblema è la Cista Mistica (Franke – Hirmer 1972, 149 ss., inoltre fig. 222 in Radt 1999, 288; Allen 1983, 110; Seaford 2006, 58), mediante la quale Pergamo esalta sé stessa come città dei culti misterici. Riassumendo si può dire che Dioniso viene presentato nella Gigantomachia come il vittorioso dio misterico, che riconosce come sua patria la terra di Pergamo.

Dioniso nel fregio di Telefo

Nel caso del Fregio di Telefo i problemi relativi alla corretta integrazione e interpretazione sono ancora più complessi che nella Gigantomachia. Anche qui infatti, con eccezione di pochi pannelli, c'è un accordo generale riguardo alla sequenza degli episodi e alla loro suddivisione sui quattro lati del portico colonnato (Heilmeyer 1997a; Queyrel 2004). Da sinistra verso destra erano rappresentate le origini e la vita dell'eroe Telefo, alle quali si riconducevano gli Attalidi. Questa storia, come anche la Gigantomachia, apparteneva alle conoscenze mitologica di tutti i Greci (Bauchhenss-Thüring edl 1971, 1-12. 70 ss.). A nord erano rappresentati il preludio della storia, ovvero: l'oracolo al re Aleo nell'arcadica Tegea, quindi la storia d'amore proibita di sua figlia, la sacerdotessa di Atena, Auge, con Eracle; l'abbandono di Auge in mare da parte del padre; e il riconoscimento del piccolo Telefo, da parte di Eracle, sullo sfondo della selva Arcadia. Il lato est era occupato dalla traversata di Telefo verso la Misia; dal matrimonio con la madre impedito da un prodigio; dalle lotte di Telefo e la sua sposa, l'amazzone Hiera, contro gli invasori greci; dal ferimento di Telefo per mano di Achille; dall'oracolo e il viaggio per mare verso la Grecia. Sul lato sud ad Argo in circostanze drammatiche, aveva luogo la guarigione di Telefo, il suo ritorno in Misia, la fondazione dei culti – forse di Dioniso, di Atena o della Grande Madre (*Meter*) – e l'erezione di un altare (Heres 2007, 295).

Non si può dire se la scena del Fregio riguardi veramente Pergamo: la città infatti trae il suo nome da Pergamos, un eroe della generazione successiva a Telefo²⁵. Il senso della rappresentazione di questa storia sull'Altare di Pergamo era, in ogni caso, collegare la famiglia degli Attalidi con il Pelopon-

24 Diversamente Kastner 2007, 283, che lo considera, come quello dalla testa taurina, invece, un gigante.

25 Vollkommer 1994, 320; Massa Pairault 1998, 124. Questo problema dev'essere affrontato altrove.

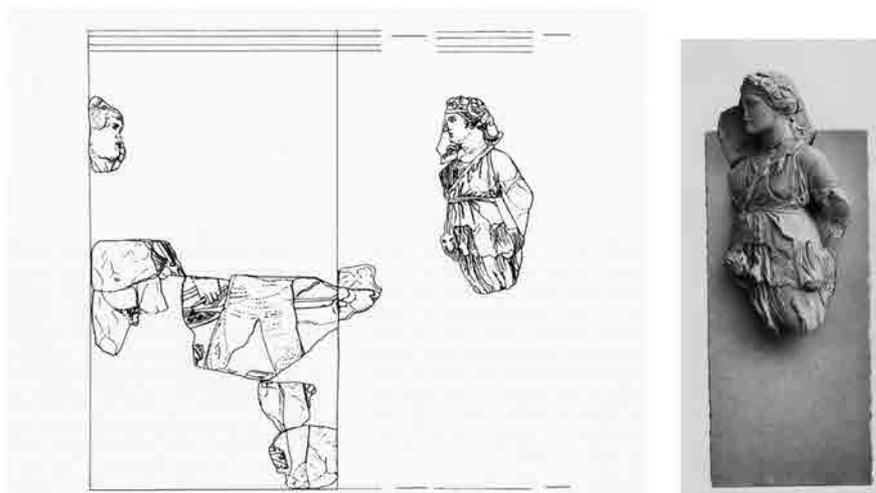


Fig. 10 - Fregio di Telefo, lastre 30-31: a sinistra Telefo incalzato da Achille, a destra Dioniso.

Fig. 11 - Fregio di Telefo, lastra 31: Dioniso

neso e con Eracle, il figlio di Zeus, lo stesso eroe la cui partecipazione aveva reso possibile la vittoria degli Dei nella lotta contro i Giganti (Kerényi 1997/I, 32).

Nel Fregio l'azione si colloca cronologicamente tra la lotta degli Dei contro i Giganti e la guerra di Troia. I suoi protagonisti sono eroi: esseri, che benché mortali, erano certo più vicini agli dei degli uomini del tempo attuale. Pertanto anche nel Fregio di Telefo la presenza degli dei è ben percettibile. Atena è oresente almeno mediante il suo santuario a Tegea, dove Auge la serviva come sacerdotessa²⁶. Più fortemente presente, anche se in modo non attivo, è la Grande Madre (*Meter*), che potrebbe aver giocato un ruolo di collegamento tra l'Arcadia e la Misia (Queyrel 2004, 96-98): alla dea sembra essere pertinente la leonessa, che al posto della consueta cerva presente in tutta l'iconografia del mito, nutre il neonato Telefo dopo il suo rinvenimento da parte di Eracle²⁷. Accanto ad Eracle la leonessa, animale regale per eccellenza, produce un'ulteriore significativa associazione visiva con la Gigantomachia, in particolare con le madri divine Semele e Rhea/Cibeles nella sezione di Dioniso del Fregio dei Giganti. Telefo non viene dunque rappresentato solamente come figlio di Eracle e nipote di Zeus, ma come

²⁶ Vedi inoltre la statua di culto di Atena sulla lastra 68 e 20: Heres 1994, 858.

²⁷ Heres 2007, 293. Sull'intenzione forse antiromana di questa modifica: Heres 1994, 861.

protetto dalla Grande Madre. Attraverso il suo animale totemico, egli è stato dotato delle doti straordinarie del leone, che predestinano lui e i suoi discendenti, gli Attalidi, alla regalità.

La più forte presenza divina in tutte le sezioni del Fregio di Telefo, anche se non ovunque esplicita, è quella di Dioniso: nella scena del bagno del neonato Telefo, mediante le Ninfe nell'arcadico luogo selvaggio sacro alla Grande Madre alla fine del fregio Nord²⁸; mediante i Satiri nel Fregio sud, che alludono probabilmente alla fondazione di un culto bacchico su suolo asiatico²⁹; e, alla fine del fregio, come epifania della divinità riconciliata davanti a Telefo morente³⁰.

In realtà si può parlare di Dioniso solo laddove lo si può vedere, come sulla lastra 31 del Fregio est (figg. 10-11): questo è il luogo in cui Dioniso, unico fra gli dei, interviene personalmente e attivamente nell'azione e conseguentemente provoca un dramma. Nel duello dell'invasore Achille con Telefo, difensore della terra Misia per conto di Teuthras suo re, il dio, come vuole la sua antica tradizione³¹, fa improvvisamente nascere tra loro una vite. A causa di essa Telefo inciampa e viene ferito da Achille. Dioniso dunque non ferisce direttamente, ma provoca il ferimento grazie a un suo tipico prodigio³². Un oracolo predice che solo colui che ha provocato la ferita, possa curarla. Perciò Telefo è costretto a tornare in Grecia, farsi riconoscere là come figlio di Eracle e mettersi in contatto con gli eroi greci che si stanno preparando per la guerra di Troia. L'azione di Dioniso è dunque solo in apparenza una punizione del dio adirato³³. Il suo senso più profon-

28 Heres 1994, 857 sulla lastra 8; Massa-Peirault 1998, 107; Queyrel 2004, 95 s. Deversamente Bauchhenss-Thüriedl 1971, 64, che colloca questa scena nel fregio sud.

29 Bauchhenss-Thüriedl 1971, 64; Heres 1996, 93 fig. 16. Questa identificazione è tuttavia messa in dubbio: Massa-Pairault 1998, 133-136, in particolare fig. 35; Queyrel 2004, 102. La testa di Pan (Berlino T.I. 119, Bauchhenss-Thüriedl 1971 tav. 7) appartiene certamente anche a una delle scene dionisiache, ma l'esatta collocazione è sconosciuta; cordiale informazione di V. Kastner. Una proposta in tal senso: Queyrel 2004, 98 s. fig. 6.

30 Massa-Pairault 1998, 106-110. 156-157 (Raccolta in forma di tabella); Queyrel 2004, 106-113 (raccolta e paragone con altre interpretazioni in forma di tabella); Heres 2007, 295.

31 Di ciò è a conoscenza già Pindaro: Bauchhenss-Thüriedl 1971, 3; Kerényi 1997/II, 263 con nota 374.

32 Si pensi p. es. alla vite cresciuta improvvisamente sulla nave dei pirati nel settimo inno omerico o alla vite sulla tomba di Semele: Eur. *Bacch.* 11.

33 Bauchhenss-Thüriedl 1971, 64; Heres 1996, 93 fig. 16. Questa identificazione è tuttavia messa in dubbio: Massa-Pairault 1998, 133-136, in particolare fig. 35; Queyrel 2004, 102. La testa di Pan (Berlino T.I. 119, Bauchhenss-Thüriedl 1971 tav. 7) appartiene certamente anche a una delle scene dionisiache, ma l'esatta collocazione è sconosciuta; cordiale informazione di V. Kastner. Una proposta in tal senso: Queyrel 2004, 98 s. fig. 6.

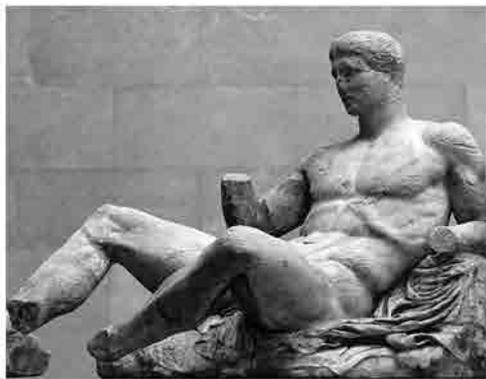


Fig. 12 - Fregio di Telefo, lastra 31: testa di Dioniso.

Fig. 13 - Frontone orientale del Partenone: Dioniso.

do è, come in un dramma, sovvertire in certo qual modo la direzione degli eventi. Infatti ha conseguenze complesse: essa interrompe inizialmente una battaglia disastrosa tra i Greci³⁴, costringe quindi Telefo al ritorno in Grecia e obbliga i principi achei al riconoscimento della sua identità greca, con cui egli pone le basi per la spedizione comune vittoriosa contro Troia³⁵. È dunque in ultima analisi Dioniso che rende possibile l'instaurazione di un regno greco sul suolo d'Asia³⁶, dove egli sarà venerato infine insieme con la madre di Zeus, Rhea/Cibeles e la figlia di Zeus, Atena³⁷.

Ma come è rappresentato Dioniso? Il dio viene da lontano³⁸ con un movimento impetuoso – come dimostrano le pieghe mosse della sua veste – e punta lo sguardo a sinistra verso Telefo che combatte: il dio viene come punitore. È vestito esattamente come nella Gigantomachia, con un chitone molto corto stretto da una cintura e sopra ad esso una *nebris* molto chiaramente riconoscibile, a segnalare l'appartenenza al mondo esterno alla città.

34 Così anche Massa-Pairault 1998, 124 s.: "Dionysos met fin à un malentendu et restaure les conditions de l'alliance de tous les Grecs".

35 Massa Pairault 1998, 124 s. Senza Telefo Troia non avrebbe potuto essere vinta: Bauchhenss-Thüridl 1971, 9. Telefo ha quindi là lo stesso ruolo che fu assegnato ad Eracle nella lotta contro i Giganti; Kerényi 1997/I, 32. A proposito della relazione Pergamo-Troia, che dev'essere approfondito altrove: Pellizer 1998.

36 Per Stewart 1997, 111 è invece "the center of the entire myth: the hero's disastrous duel with Achilles".

37 Radt 1999, 159. 244: sulla fondazione del culto di Atena nella città ovvero sui luoghi di culto di Cibeles nelle zone limitrofe; Queyrel 2004, 99-103: Istituzione di diversi culti grazie Telefo nella parte sud del fregio.

38 Egli è infatti rappresentato più piccolo rispetto alle altre figure della scena: Robert 1887, 249 s.

Dioniso porta sopra la fascia una corona di edera ed è rappresentato con i capelli ricci, con l'acconciatura tipica per il dio, a partire dalla realizzazione del già citato frontone est del Partenone (figg. 12-13)³⁹. La bellezza, a partire dal Partenone, è tra le qualità più importanti di Dioniso, come ha già giustamente rilevato Versnel a proposito del Dioniso delle Baccanti: "Dionysos is a god of beauty as he is a beautiful god. But this is not all: knowledge of this kalà gives eudaimonia: happiness" (Versnel 1990, 152).

Egli veniva visto dunque non come una divinità effeminato ma come un dio energetico, marziale e soprattutto vittorioso (Cain 1997, 34). Per cogliere Telefo in fallo, il dio fa in modo di far crescere non un'edera, bensì una vite: le sue foglie si possono vedere sulla lastra 30 vicino alla gamba di Achille. La vite infatti rappresenta la dimensione esterna alla città, e pur tuttavia una dimensione coltivata. Dalla vite deriva il vino e con il vino una forma di cultura (Versnel 1990, 132 ss.). La mitica terra dove era arrivato Telefo, che egli difenderà e dominerà, non è una terra selvaggia, non una terra di barbari⁴⁰: essa si trova infatti in Asia, ma viene contraddistinta come greca grazie al miracolo dionisiaco. Analogamente alla lotta dei Giganti, Dioniso, appare nel Fregio di Telefo come signore della terra di Pergamo particolarmente legato alle cose dei Greci.

Dioniso a Pergamo

Il senso del Fregio di Telefo era, come è noto, legittimare la rivendicazione del potere da parte degli Attalidi. Non stupisce che Dioniso in ciò giochi un ruolo preminente. Ciò si adatta infatti perfettamente allo spirito del tempo, alle cui tendenze 'henoteistiche', che Versnel riconosce anche nell'immagine ellenistica di Dioniso⁴¹, corrispondono nel panorama politico le tendenze autocratiche (Versnel 1990, 37). Specialmente nel caso di Dioniso è evidente il parallelo tra il conquistatore dell'Asia, come egli si presenta già nelle Baccanti e poi nell'arte del IV secolo, e l'auto-rappresentazione di Alessandro Magno.

L'iconografia di Dioniso pone tuttavia qui un problema. L'evoluzione della storia di un'immagine non è da ricavare solo dal contesto storico, ma segue

39 Isler-Kerényi 2009a, 123, 125. Dettaglio della testa in Heilmeyer 1997b, 117 fig. 29.

40 Già Pindaro aveva indicato questa fertile pianura ricca di viti quale luogo del duello tra Telefo e Achille: Bauchhenss-Thüriedl 1971, 3.

41 Versnel 1990, 35: "The term 'henotheism'... denotes a personal devotion to one god... without involving rejection or neglect of other gods".

anche una coerenza interna: ciascuno degli artisti antichi, per creare una nuova immagine degli dei risponde ai suoi predecessori e ai propri modelli. Come si può dunque spiegare il salto dal Dioniso di Atene, la polis democratica, al Dioniso dei re di Pergamo? Gli artisti compiono questo salto sia sulla già citata *hydria* attica a rilievo del 350 a.C. sia sull'*hydria* attica a figure rosse, di circa due generazioni più antica e ancora più magnifica, ritrovata a Pella pochi anni or sono: Dioniso appare in veste di energico alleato di Atena, la patrocinatorice del Demos ateniese nel suo contrasto con l'aristocratico Poseidone (Tiverios 2005, 314). Collegato alla polis è anche il tipo, che abbiamo annoverato fra i precedenti del Dioniso dell'Altare di Pergamo, che deriva il suo modello probabilmente da un'immagine di culto di Dioniso dell'Atene del IV secolo.

A questo punto va ricordata una particolarità di Pergamo: essa era allo stesso tempo una polis retta dal popolo – un'Atene d'Asia – e una monarchia⁴². Nella concreta vita istituzionale della città è evidente che le istituzioni tradizionali preattaliche della polis funzionavano come in precedenza, ma la nomina delle magistrature più importanti, in particolare quelle finanziariamente rilevanti, nel corso del regno, divenne sempre più prerogativa del re (si veda il fondamentale studio di Allen 1983, part. 159-174). Ciò avvenne anche nell'ambito religioso. Così Eumene II poté unire le attività della corporazione dei *technitai* (artisti dionisiaci di Teos, città obbligata dal 188 a.C. a pagare tributi) che erano responsabili degli eventi teatrali, con il culto di Dioniso Kathegemon, culto regale *par excellence* (Allen 1983, 148-152).

Come è noto il Dioniso del teatro almeno dal V secolo, e sicuramente anche a Pergamo, è identico a quello del Demos (Kolb 1981, 1). Anche la posizione urbanistica emergente del teatro di Pergamo veicola l'impressione che la città si volesse presentare già da lontano come polis. L'identità del dio misterico e regale Dioniso Kathegemon con il dio del teatro, si riscontra nella Pergamo dal III secolo a.C. anche nelle fonti epigrafiche⁴³: Dioniso dunque è a Pergamo allo stesso tempo dio della città e dio del re⁴⁴.

⁴² Allen 1983, 159; Massa-Pairault 2007, 1 su Pergamo: "c'est une polis, c'est un royaume, c'est une utopie..."

⁴³ Müller 1989, 552 s. Certo non per caso sono state trovate due delle iscrizioni imperiali riguardo a Dioniso Kathegemon nelle area del teatro: Jaccottet 2003/II, 176 s. Nr. 94; 181-189 Nr. 99.

⁴⁴ Cfr. Musti 1986, 115: "Ma a Pergamo il culto è non solo cittadino e non tanto cittadino, quanto (o piuttosto) dinastico."

La presenza prominente e attiva di Dioniso nella Gigantomachia, così come nel Fregio di Telefo, è una buona fonte di informazioni per le intenzioni e per il messaggio del committente dell'Altare, che fu certamente Eumene II. Il dominio di Zeus, rafforzato attraverso la proficua ed efficace lotta contro i Giganti, che si basa sulla cooperazione armoniosa di tutte le forze del mondo civile, quella del re e quella della polis, aveva potuto fare affidamento su questa regione. Ma dal Fregio di Telefo emerge che questa terra apparteneva a Dioniso, prima ancora che fosse fondata una nuova città. Pertanto, la civilizzazione identificata con la civiltà greca ha qui quelle profonde radici che – come accade agli dei nella lotta contro i Giganti e già al tempo della guerra di Troia – le garantiscono la vittoria anche in futuro.

* Riedizione del saggio già pubblicato in: "Antike Kunst", vol. 53, 2010, pp. 62-73.

ENGLISH ABSTRACT

Dionysos is represented in both friezes of the Pergamon altar, in a central position in the Telephos frieze as well as among the gods battling in the great frieze. Here, his appearance, the figures accompanying him and the visibility he is given on the southern risalit on the west side of the altar all serve to demonstrate his special bond with the soil of Anatolia - a fitting counterpart to the evocation of the Aegean on the northern risalit. Just as important is the reference to his role in the Pergamene mysteries. In the second frieze Dionysos is the God who determines the fate of the Pergamene dynasty's founding hero Telephos, underscoring Telephos' relation with the Pergamene land and the Greek world. Thus, Dionysos is presented as the divinity - known from historical sources as well - who enjoyed special veneration in the polis of Pergamon and from its kings.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Allen 1983

R. E. Allen, *The Attalid Kingdom. A Constitutional History*, Oxford 1983.

Bauchhenss-Thüriedl 1971

C. Bauchhenss-Thüriedl, *Der Mythos von Telephos in der antiken Kunst*, Würzburg 1971.

Burkert 1990

W. Burkert, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München 1990.

Cain 1997

H.-U. Cain, Dionysos. "Die Locken lang, ein halbes Weib?...", catalogo della mostra, München 1997.

Fermum 1977

A. Fermum, *Der Panther in der frühen griechischen Vasenmalerei, seine Herkunft und Entwicklung*. Diss. Freiburg i. Br. 1974, Freiburg 1977.

Franke-Hirmer 1972

P.R. Francke - M. Hirmer, *Die griechische Münze*, München 1972.

Gasparri 1986

C. Gasparri in: LIMC III (1986) 420-514 s.v. Dionysos; 540-566 s.v. Dionysos/Bacchus.

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

Gury 1994

F. Gury in: LIMC VII 628-632 s.v. Rhea, 1994.

Heilmeyer 1997a

W.-D. Heilmeyer, *New Arrangement and Interpretation of the Telephos Frieze from the Pergamon Altar*, in: R. Dreyfus - E. Schraudolph (a cura di), *Pergamon. The Telephos Frieze from the Great Altar*. Catalogo della mostra. New York - San Francisco 1996, Vol. 2, 127-128, San Francisco 1997.

Heilmeyer 1997b

W.-D. Heilmeyer (a cura di), *Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfries*, Berlin 1997.

Heres 1994

H. Heres in: LIMC VII (1994) 856-870 s.v. Telephos.

Heres 1996

H. Heres, *The Myth of Telephos in Pergamon*, in R. Dreyfus - E. Schraudolph (a cura di), *Pergamon. The Telephos Frieze from the Great Altar*. Catalogo della mostra New York - San Francisco 1996, vol. 2, 83-108, San Francisco 1997.

Heres 2007

H. Heres, *Der Telephosfries*, in: A. Scholl - G. Platz-Horster, *Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum*, Berlin 2007, 290-295.

Hölscher 1994

T. Hölscher, *Hellenistische Kunst und römische Aristokratie*, in: G. Hellenkemper Salies et al. (a cura di), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*. Catalogo del Rheinisches Landesmuseum Bonn I, 2, Colonia 1994, 875-888.

Isler-Kerényi 2002

C. Isler-Kerényi, *Dioniso e Artemide: Korai e Parthenoi nella città delle immagini*, in: B. Gentili - F. Perusino (a cura di), *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa 2002, 117-138.

Isler-Kerényi 2004

C. Isler-Kerényi, *Civilizing Violence. Satyrs on 5th Century Greek Vases*, Fribourg 2004.

Isler-Kerényi 2007

C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden 2007.

Isler-Kerényi 2009a

C. Isler-Kerényi, *Dionysos am Parthenon*, in: Fischer-Lichte - M. Warstat (a cura di), *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen 2009, 112-126.

Isler-Kerényi 2009b

C. Isler-Kerényi, *Dionysos parduca* (= La pantera di Dioniso), Ókor (Budapest) 8.1, 2009, 33-39.

Jaccottet 2003

A.-F. Jaccottet, *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*. 2 volumi, Kilchberg 2003.

Jaccottet 2006

A.-F. Jaccottet, *Un dieu, plusieurs mystères? Les différents visages des mystères dionysiaques*, in: C. Bonnet et al. (a cura di), *Religions orientales - culti misterici. Neue Perspektiven - nouvelles perspectives - prospettive nuove*, Stuttgart 2006, 219-230.

Kästner 2007

V. Kästner, *Der Grosse Altar von Pergamon*, in: A. Scholl - G. Platz-Horster, *Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum*, Berlin 2007, 262-289.

Kästner 2008

V. Kästner, *Pergamon - Der antike Ort und sein Altar*, in: D. Grassinger et al. (a cura di), *Die Rückkehr der Götter. Berlin verbogene Olymp. Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin*. Catalogo della mostra. Berlin 2008, 363-381.

Kerényi 1997/I

K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Parte I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, Stuttgart 1997 [Zurich 1951].

Kerényi 1997/II

K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Parte II: Die Heroengeschichten, Stuttgart 1997 [Zurich 1958].

Kolb 1981

F. Kolb, *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, Berlin 1981.

Kossatz-Deissmann 1994

A. Kossatz-Deissmann in: LIMC VII (1994), 718-726 s.v. Semele.

Massa-Pairault 1998

F.-H. Massa-Pairault, *Examen de la frise de Téléphe*, Ostraka 7, 1998, 93-157.

Massa-Pairault 2007

F.-H. Massa-Pairault, *La gigantomachie de Pergame ou l'image du monde*. BCH Suppl. 50, Athen 2007.

Massa-Pairault 2008

F.-H. Massa-Pairault, *Sur quelques motifs de la frise de la gigantomachie. Définition et interprétation*, in: M. Kohl (a cura di), *Pergame. Histoire et archéologie d'un centre urbain depuis ses origines jusqu'à la fin de l'antiquité. Actes du colloque du 8-9 décembre 2000*, Lille 2008, 93-120.

Moreno 1994

P. Moreno, *Scultura ellenistica I*, Roma 1994.

Müller 1989

H. Müller, *Ein neues hellenistisches Weibepigramm aus Pergamon*, "Chiron" 19, 1989, 499-553.

Musti 1986

D. Musti, *Il dionisismo degli Attalidi: antecedenti, modelli, sviluppi*, in: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, 24-25 mai 1984*. "Collection de l'Ecole française de Rome" 89, Roma 1986, 105-128.

Pellizer 1998

E. Pellizer, *Le petit-fils de Zeus: la légende de Téléphe entre mythe et histoire*, "Études de Lettres" 1998/2, 43-55.

Pfanner 1979

M. Pfanner, *Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des Grossen Frieses von Pergamon*, AA 1979, 46-57.

Praschniker 1928

C. Praschniker, *Parthenonstudien*, Wien 1928.

Radt 1999

W. Radt, *Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*, Darmstadt 1999.

Robert 1887

C. Robert, *Beitraege zur Erklarung des pergamenischen Telephos-Frieses*, JdI 2, 1887, 244-259.

Queyrel 2005

F. Queyrel, *Une nouvelle lecture de la frise de la Téléphie du Grand Autel de Pergame*, Edicola I, 2004, 91-115.

Scholl 2005

A. Scholl, *Der Pergamonaltar als Palast des Zeus. Von der dichterischen Imagination zum gebauten Bild*, in: G. Schauerte - M. Wullen (a cura di), *Denken in Bildern. 31 Positionen zu Kunst, Museum und Wissenschaft (Ostfildern 2008)* 176-183.

Seaford 2006

R. Seaford, *Dionysos*, London 2006.

Simon 1997

E. Simon in: LIMC VIII (1997), 744-766 s.v. Kybele.

Stewart 1997

A. Stewart, *Telephos/Telepinu e Dionysos: A Distant Light on an Ancient Myth*, in: R. Dreyfus - E. Schraudolph (a cura di), *Pergamon. The Telephos Frieze from the Great Altar*. Ausstellungskat. New York - San Francisco 1996, Bd. 2, San Francisco 1997, 109-119.

Tassignon 2000

I. Tassignon, *Le héros face à Dionysos: étude des modalités du conflit*, in: V. Pirenne-Delforge - E. Suárez de la Torre (a cura di), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999*. Kernos. Suppl. 10, Liège 2000, 125-136.

Tiverios 1996

M. Tiverios, *Elleniké Téchne. Archaia Angeia*, Athen 1996.

Tiverios 2005

M. Tiverios, *Der Streit um das attische Land. Goetter, Heroen und die historische Wirklichkeit*, in: V.M. Strocka (a cura di), *Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwaengler*, München 2005, 299-319.

Versnel 1990

H. S. Versnel, *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Leiden 1990.

Vian 1988

F. Vian in: LIMC IV (1988) 191-270 s.v. Gigantes.

Vollkommer 1994

R. Vollkommer in: LIMC VII (1994) 320-321 s.v. Pergamos.

Tesori d'Afghanistan in mostra a Londra

Claudia Daniotti

Tra i primi occidentali a penetrare, nel 1968, nella valle remota e isolata non lontana da Herat in cui, come dal nulla, sorge il Minareto di Jam, Freya Stark tracciò un lungo, memorabile ritratto di quella che resta una delle meraviglie architettoniche più sorprendenti ed enigmatiche dell'intero Afghanistan:

The whole slender structure stands as its builders saw it, eight centuries passing over it as over the Sleeping Beauty, with little except the rustle of the poplars and the voice of birds and water to disturb its sleep.

Appena due generazioni più tardi, nessuna immagine come questa – una torre solitaria che sembra emergere da secoli di storia come intatta, circondata da un silenzio appena scalfito dai rumori della natura – potrebbe essere più lontana dalle immagini che oggi associamo automaticamente al nome 'Afghanistan'. Dopo l'occupazione sovietica, la lunga e sanguinosa guerra civile, l'ascesa al potere del regime talebano e, soprattutto, dopo l'11 settembre, l'Afghanistan è diventato, agli occhi degli occidentali, il teatro di guerra e lo scenario della barbarie fondamentalista per eccellenza. Eppure, senza che l'interesse per il passato faccia chiudere gli occhi sul presente, andrebbe forse ricordato, come di recente a Londra è stato fatto, che questi ultimi, tormentati decenni sono “*a blip in time*” nella millenaria storia di questo paese – seppure si tratta di un “*blip*” particolarmente funesto, che ha segnato una cesura difficilmente sanabile nell'immagine dell'Afghanistan. Certo all'Afghanistan come a tutte le terre di frontiera non si è mai atteggiata la qualifica di terra pacifica, ma è proprio qui, sul punto di snodo e raccordo tra l'Asia e il sub-continente indiano, che è fiorita una straordinaria civiltà artistica e culturale, nata all'incrocio tra il mondo persiano, quello centro-asiatico e quello indiano, di cui l'eclatante distruzione dei Buddha di Bamiyan ha provocato il mondo non solo occidentale a ricordare, traumaticamente, l'esistenza. E proprio a questa ricchissima, e ancora in gran parte misconosciuta, eredità culturale è dedicata la mostra *Afghanistan: Crossroads of the Ancient World*, al British Museum fino al 17 luglio, tappa londinese della mostra itinerante che a partire dal 2006 ha portato in diverse città d'Europa e degli Stati Uniti una selezione di opere tra le più preziose del Museo Nazionale di Kabul.

Quando, tra l'estate e l'autunno 2007, questa stessa mostra fu allestita negli spazi del Museo di Antichità di Torino, con un'attenzione e una cura di rara suggestione che resta ineguagliata, il titolo scelto fu *Afghanistan. I tesori ritrovati*. Quanto esposto a Torino, e ora a Londra, è stato per anni, infatti, ritenuto perduto: considerato disperso, fuso o distrutto nel corso di uno dei numerosi episodi di saccheggio e devastazione del Museo di Kabul che si sono susseguiti nell'arco di questi ultimi drammatici trent'anni di "blip in time" e che hanno risparmiato ben poco delle ricchissime collezioni del paese. Ma nel 2004 è stato il presidente Karzai ad annunciare pubblicamente un ritrovamento inatteso che ha quasi del miracoloso: segretamente nascosti anni prima dai dipendenti del Museo per sottrarli alla distruzione, dalle casse sigillate nei sotterranei del palazzo presidenziale sono riemersi intatti gioielli d'oro e coppe d'argento, statuette di bronzo ed elementi decorativi in avorio, vasi di vetro dipinti e iscrizioni funerarie in greco. Una selezione ampia e significativa di questi tesori ritrovati è ora in mostra al British Museum e proseguirà poi per altre mete, fino al ritorno al Museo, ora restaurato, di Kabul.



Minareto di Jam, XII secolo.

Permeabile alle diverse culture con cui si è trovato a essere via via in contatto, privilegiato bacino di raccolta e trasmissione, e insieme fucina di invenzione e rielaborazione, nell'esposizione ora a Londra, per casi esemplari, l'Afghanistan si rivela quale portatore di una complessità culturale e di una preziosità stilistica ed espressiva insospettabile. Gli oggetti esposti, che spaziano lungo un arco cronologico che va dal II millennio a.C. al I secolo d.C., provengono da quattro diversi siti archeologici posti a nord e nord-est del paese: Tepe Fullol, che ha restituito reperti d'oro e argento tra i più antichi mai ritrovati in Afghanistan e accostabili a stilemi chiaramente mesopotamici; Ai-Khanum, città schiettamente greco-ellenistica nel cuore dell'Asia, l'unica di quelle fondate da Alessandro o dai suoi immediati successori ad essere stata oggetto di scavi; Begram, in cui uno accanto all'altro sono stati ritrovati vetri romani, avori di fattura indiana e lacche cinesi; e infine Tillia Tepe, la "collina d'oro" da cui l'archeologo Viktor Sarianidi ha riportato alla luce oltre 20.000 pezzi, in oro e pietre semi-preziose, parte di corredi funerari di nobili kushana che restano il più stupefacente esempio di quell'arte dei popoli nomadi, sorta lungo la Via della Seta, di cui possediamo così poche e frammentarie testimonianze. Ognuna di queste località, e delle corrispondenti sezioni della mostra, contribuisce con la sua propria voce a delineare il profilo di quel "crocevia del mondo antico" che è stato per secoli l'Afghanistan. Se a Tepe Fullol motivi decorativi dell'antica Mesopotamia vengono riplasmati da artigiani locali nella materia con tutta probabilità ricavata dalle sabbie aurifere del vicino Amu-Darja, quanto ritrovato a Begram tra 1937 e 1939 è un tesoro costituito da generi di lusso giunti da ogni dove fin qui, alle pendici dell'Hindu Kush, e che ben illustra quella compresenza di linguaggi e tradizioni diverse che portarono alla nascita dell'arte del Gandhara. Ai ritrovamenti di Begram



Corona d'oro, da Tillia Tepe, I secolo d.C., Kabul, Museo Nazionale dell'Afghanistan.

Vaso di vetro dipinto, da Begram, I secolo d.C., Kabul, Museo Nazionale dell'Afghanistan.

dobbiamo quindi i manufatti di vetro decorato provenienti dall'Egitto romano e gli oggetti di lacca realizzati in Cina, i piccoli bronzi raffiguranti divinità del Pantheon ellenistico e gli elementi di arredo in avorio importati dall'India (i più antichi, peraltro, ad essere giunti fino a noi).

Fondata probabilmente da Seleuco generale di Alessandro, scoperta casualmente nel 1961 e scavata a partire dal 1964, Ai-Khanum ha permesso di aprire la prima, e almeno fino ad ora la più importante, finestra sulla storia della conquista greca dell'Afghanistan. Se è difficile guardare ai capitelli corinzi, alle antefisse di terracotta, alle erme, alle meridiane, alle maschere teatrali lì ritrovate senza dimenticare, almeno per un attimo, che siamo nel cuore dell'Asia e non in Grecia, da Ai-Khanum proviene anche un piatto d'argento raffigurante Cibele su un carro trainato da leoni: esempio particolarmente eloquente di quella commistione sincretica di elementi orientali e occidentali tipica dei regni indo-greci nati sulle rovine dell'impero di Alessandro e che presto contagerà anche l'impero romano.

Ma sono senza dubbio gli ori di Tilia Tepe che a Londra esercitano sul visitatore il fascino maggiore, non solo per l'effettiva preziosità del materiale (in un caso, come pochissime altre volte avviene nell'antichità, si tratta di oro puro), ma anche per l'oggettiva, incomparabile bellezza, quando non assoluta unicità, dei pezzi esposti. Proveniente da un gruppo di sei tombe del I secolo d.C. appartenenti a una famiglia nobile, se non principesca, di nomadi kushana, questo straordinario insieme noto come "oro della Battriana" costituisce senza dubbio una delle scoperte archeologiche più importanti mai compiute. Tra gli esempi più sorprendenti vale almeno la pena ricordare una statuetta



Piatto d'argento e d'oro, da Ai-Khanum, II secolo a.C., Kabul, Museo Nazionale dell'Afghanistan.
Pendente d'oro e turchesi raffigurante il cosiddetto 'Signore dei Dragoni', da Tilia Tepe, I secolo d.C., Kabul, Museo Nazionale dell'Afghanistan.

di Afrodite alata modellata secondo le forme sinuose di una divinità indiana, due fermagli decorati da figure di soldati macedoni, una corona completamente smontabile e trasportabile come si conviene a un popolo nomade e due fibbie da calzatura che raffigurano un uomo su un carro forse volante che nelle forme, come pure per i dragoni che lo guidano, rivela un'ispirazione chiaramente cinese.

Andrà sottolineato come buona parte di questi oggetti – e i molti altri che la selezione in mostra rappresenta *per exempla* – abbiano assunto, per le condizioni drammatiche in cui sono state recuperati, il carattere di vere e proprie reliquie. Alle campagne archeologiche bruscamente interrotte e mai più riprese – come a Tilia Tepe, scoperta nel 1978 alla vigilia dell'occupazione sovietica e solo parzialmente scavata prima di essere frettolosamente abbandonata – vanno aggiunti i casi in cui il contesto di origine è oggi totalmente perduto o gravemente compromesso. È questo il caso della parte bassa di Ai-Khanum, lungo il corso dell'Amu-Darja che fu l'*Oxus* dei greci di Alessandro, esposta ai colpi di mortaio e artiglieria e alla devastazione degli scavi clandestini e oggi ridotta a una desolata distesa costellata di piccoli e grandi crateri, che molti testimoni descrivono come “lunare”. Di fronte all'insufficienza o alla parzialità del contesto di provenienza, la maggior parte di questi manufatti sono tutt'ora enigmi da risolvere, *disiecta membra* di un insieme perduto che non sappiamo ricomporre; per molti di questi pezzi è difficile stabilire dei confronti convincenti con reperti già noti e resta sfuggente e del tutto ipotetica la ricostruzione del contesto. È anche in questo senso che, laddove possibile, gli interventi di studio, indagine tecnica e restauro su alcuni dei pezzi in vista dell'esposizione internazionale si sono rivelati particolarmente importanti.

A chiusura della mostra, un pannello conclusivo getta uno sguardo su “Afghanistan Today”, illustrando le attività di salvaguardia, recupero e protezione attualmente in corso in cinque luoghi simbolo del paese. Sono presenti il Giardino di Babur a Kabul e la cittadella di Herat, i Buddha di Bamiyan (per i quali è in corso un'operazione di scavo ai piedi e intorno alle statue perdute) e il Minareto di Jam descritto da Freya Stark. E, anche, il più recente allarme per Mes Ainak, monastero buddista da cui, in una corsa contro il tempo, si cerca di recuperare il salvabile prima dell'apertura, sul sito stesso, di una miniera di rame. A ricordarci che i tesori dell'Afghanistan sono oltremodo fragili ed esposti alla violenza degli uomini (vedi in engramma nr. 8, maggio 2001, il racconto della distruzione dei Buddha di Bamiyan da parte dei Taliban): più ancora dei tesori della memoria di altre civiltà oggi, ancora e sempre, in pericolo.

ENGLISH ABSTRACT

One of the most fascinating London exhibitions of the year, *Afghanistan: Crossroads of the Ancient World* (British Museum, 3 March-17 July 2011) explores the extraordinarily rich cultural heritage of a country which is nowadays unjustly considered as “a barbarous backwater”. A selection of the surviving treasures from the National Museum in Kabul explores over 2000 years of Afghan history, presenting four sites which are among the most important and exciting archeological discoveries in Central Asia. From the gold and silver hoard found in 1966 at Tepe Fullol to the Greek city of Ai-Khanum built at the very edge of the Empire of Alexander the Great, from the royal treasury of Begram to the breathtaking gold jewellery discovered in the nomad cemetery at Tilia Tepe, this exhibition casts a new light on the history of Afghanistan. Here, in the very heart of Asia, was the crossroads of cultures where Greece and Persia, India and China once met.

Andromaca in scena

Dinamiche drammaturgiche della rappresentazione tragica

Claudia Crocetta

La maternità è uno dei temi guida, un filo rosso della logica drammaturgica sottesa alla tragedia euripidea, quest'anno rappresentata a Siracusa per la regia di Luca De Fusco. Una maternità dolorosa, o negata, o di cui la donna è privata con parossistica sofferenza, ovvero una maternità consapevole di un lutto annientante e irreparabile.

La scelta registica della messa in scena INDA 2011 tradisce in molti tratti l'intento di focalizzare il dramma intorno a una dialettica femminile, che risponde a un sistema di valori in sé coerente, ma altro rispetto a quello maschile, complementare ma distante, e che resta perciò, in fin dei conti, del tutto impenetrabile per le figure maschili. I dialoghi tra le donne costituiscono la struttura portante di buona parte del dramma, ne rivelano le strutture concettuali fondamentali, e afferiscono a un sottotesto invisibile, mai dichiarato, e, tuttavia, immanente, tutto femminile.

Nell'intrico drammaturgico emergono figure tipizzate, ciascuna fissata nell'iterato atto di autorappresentazione di proprie istanze e valori. Ciascuna disperatamente avvinghiata a ciò che costituisce la propria, singolare, garanzia di sopravvivenza. Così Andromaca (Laura Marinoni), già nella scena iniziale è l'iconostasi materna: annientata dalla morte di Astianatte ma rinata all'atto di nascita del nuovo bambino avuto dal padrone Neotolemo. Così Ermione (Roberta Caronia), controcanto dialettico di Andromaca, è l'immagine della maternità negata, esacerbazione isterica, fino al parossismo, di una feroce rivendicazione della pienezza delle facoltà di genere. E così, infine, Teti (Gaia Aprea), presente per chiara volontà del regista già dalle prime scene, ora in veste di corifea, distinta per la diversità del costume che ne cela e insieme rivela la sua natura divina, e via via, sempre più *compos sui*, in figura di se stessa, fino alla rivelazione della sua natura di splendida dea.

La scenografia di Maurizio Balò dimostra una discreta efficacia nel tentativo di sintetizzare attraverso un'immagine fissa e onnicomprensiva l'intera vicenda biografica ed esistenziale del personaggio eponimo, Andromaca.

Agli antipodi della scena, in prossimità di *pàrodoi* piuttosto atrofiche, sono poste le due metà di una nave nero antracite. La nave è l'accumulo metaforico costituito dall'esito della vita della protagonista, una vita spezzata, interrotta, naufragata, insieme al destino di Troia, e poi reiniziata a Ftia, da schiava, con un nuovo figlio. Andromaca è presentata nella prima scena prostrata nella metà di nave semantizzata come altare della divinità Teti, connotato da un grande medaglione bianco con l'effigie della dea (ma l'espedito, di non immediata comprensione, vede smorzata la propria funzione evocativa e risulta un po' didascalico). Più chiara e diretta l'evocazione delle colonne spezzate e sparse in rocchi ai piedi dell'altra metà di nave, spazio connotato come palazzo di Neottolemo, ma anche immagine denotativa di una Troia distrutta e metaforica dell'annientamento collettivo dei vinti e dei morti in guerra, e personale: la perdita di Andromaca del proprio status sociale, di ogni affetto e di ogni bene, e soprattutto dell'identità totalizzante del ruolo fisso troiano, che la voleva sposa di Ettore e poi madre di Astianatte.

Gli antagonisti di Andromaca si collocano, nello spazio, agli antipodi rispetto alla sede della protagonista, in prossimità della metà di nave ai cui piedi sono le rovine che segnalano il palazzo e, insieme, la distruzione di Troia. Una simile interpretazione dello spazio evoca continuamente la paventata, nuova, distruzione della persona di Andromaca da parte dei suoi nemici (Ermione, Menelao), come pure la rovina che incombe sulla casata di Peleo.

L'altare non è muto: l'*àgalma* della dea prende vita e voce e assume un corpo scenico che comunque appare da subito come un corpo di dea. Teti compare in scena rotolando, come una pietra, avvolta nel proprio mantello scuro. Immagine evocativa e riuscita della "pietra che gronda lacrime" (v.1116), frutto di un efficacissimo cortocircuito tra testo euripideo, tradizione mitica preesistente (il mito di Niobe) e trasposizione icastica della sorte del dolore della maternità che il dramma mette in scena. Il rotolamento della pietra-dea-madre si configura, così, quasi come una drammatizzazione sulla scena delle parole di Andromaca. Un gioco triangolare di richiami al comune dolore di madre a cui sono stati uccisi i figli, che ha come vertici Andromaca, Teti e Niobe.

E se proprio in nome del "comune dolore" della madre che piange o paventa la morte del figlio Andromaca cerca rifugio e protezione nella madre dell'assassino del proprio sposo, diversa è la dinamica di elaborazione del dolore.

La scelta registica in questo senso è giustamente rispettosa del testo e si limita a far emergere l'alterità di Andromaca e Teti in una corresponsione

a distanza: nel prologo, dove la corresponsione ha inizio, Andromaca menziona una sola volta il figlio morto, tutta protesa, ormai, alla salvaguardia della salvezza del nuovo figlio, sua unica ragione di vita. Nell'ultima scena della tragedia, invece, specularmente rispetto alla prima memoria di Andromaca, tra le ultime parole che Teti rivolge a Peleo, è posta l'accorata rievocazione della memoria di Achille. Andromaca, mortale, soggetta alle bizze crudeli di un tempo lineare, può volgere in altra direzione la propria ragione di vita, Teti, immortale, subisce il medesimo dolore in eterno, nella dimensione circolare, aoristica, del 'non-tempo' divino (sarà forse questa, la diversa e imm modificabile percezione del piacere e del dolore, una delle ragioni dell'invidia degli dei per i mortali?).

I costumi semantizzano con inequivocabile chiarezza i ruoli, conseguendo quasi l'effetto di maschere tipizzate e, in particolare, emerge ancora una volta la gerarchia di status fra le figure femminili: Andromaca è in abito servile e dimesso, indistinguibile dalla propria serva; Ermione è, invece, riccamente adornata, frivola e con una vezzosa acconciatura di biondi riccioli cinti da un diadema. La deissi, nesso tra la parola e la sua drammatizzazione scenica, si compie senza scarti, con precisione filologica. Teti è fluida, acquatica nelle sue vesti, veramente 'altra' con il suo cranio calvo e, infine, splendida divinità del mare, eterea, argentea, cangiante, nella scena finale di redenzione dal dolore di Peleo che pareva senza scampo. Avanza al placido suono della risacca con l'immenso strascico azzurro e rilucente da dea marina, personificazione essa stessa della distesa acquatica rigenerante e pacificatrice.

Anche il coro delle donne di Ftia, i cui ingressi in scena non avvengono attraverso le *pàrodoi*, bensì dall'accesso centrale, privo di una semantizzazione certa, indossa abiti dimessi, un semplice lungo peplo dai colori scuri, terrei, poco vistosi, i capelli raccolti a conocchia dietro la nuca. Alle suggestioni del repertorio iconografico della danza greca attinge la coreografia di Alessandra Panzavolta, essenziale, composta, media, uniforme, che in un solo punto del dramma (in prossimità della fine del secondo stasimo) trova un accento lirico più forte e originale nell'uso del fondale scenico, per il resto del tutto inutilizzato, come muro del pianto: si realizza così l'immagine di un pianto collettivo ritmato dall'enfatico gesto delle mani che all'unisono percuotono il fondale. Il coro recita, mima e canta. Spezza talvolta l'unisono in un inseguimento di voci che reitera brevi refrain. Talvolta assolo lirici interrompono la coralità conferendo, tuttavia, suggestioni più consone al melodramma.

Rispetto alla scelte linguistiche della traduzione di Davide Susanetti, si osserva una generale tendenza all'attualizzazione terminologica e, per certi versi, concettuale e a un generale abbassamento dei toni con ricorso voluto a un certo espressionismo linguistico. Non sempre, tuttavia, la resa è efficace, e in alcuni casi si risolve in uno svilimento del testo non giustificato dalla lingua dell'originale.

All'interno delle articolazioni relazionali, ordite nel corso della tragedia, afferenti alla sfera femminile, si introduce quale interlocutore maschile Peleo. In coerenza con il ruolo del personaggio e grazie all'intensa interpretazione di Mariano Rigillo, Peleo rappresenta il custode di un ordine valoriale che viene quasi a coincidere con l'ordine matrilineare: un'efficace commistione di fragilità e grandezza, e un'etica, quella del vecchio eroe, ben superiore alla mediocrità degli altri personaggi maschili del dramma. Sulla scena, evocato già nelle prime parole di Andromaca, Peleo compare regale, vecchio sublime e dolente per la morte di Achille, ma proteso anch'egli nella speranza di una continuità di vita costituita dal piccolo figlio di Andromaca e di Neotolemo, Molosso (il cui nome non è mai pronunciato nel testo).

Anche nella contesa con Menelao, Peleo occupa la scena, se ne appropria *naturaliter*, senza forzatura, nella rabbia di vecchio a cui è odiosa la guerra e nel dolore rinnovato dalle notizie dei lutti per il figlio a Troia e per il nipote Neottolemo a Delfi.

Riuscita e filologicamente rispettosa dell'invenzione euripidea è la resa del personaggio di Neottolemo, il grande assente della tragedia, fulcro drammaturgico essenziale dell'intera dinamica relazionale tra i personaggi, tutti accomunati da legami diversi con il figlio di Achille. Auspicio di protezione, evocato per un desiderio disperato di un ristabilimento dell'ordine, e poi, ancora, con smisurato timore di un ritorno funesto per Ermione, Neottolemo, distinto e *contrario* nei suoi tratti essenziali dalle altre figure in scena, è l'ombra, il profilo di figura rossa risparmiato, come nella pittura vascolare, dal fondo nero e da esso emergente. Un personaggio drammaturgicamente essenziale, ma definito dall'assenza, delineato nella bidimensionalità dell'evocazione e non plasmato come massa materica, in qualità di persona scenica.

Lo spettatore è consapevole della irreparabile assenza di Neottolemo, eppure ora, ne desidera con Andromaca e Peleo, ora ne teme, insieme a Ermione, il ritorno e il suo trasporto emotivo è eccitato in modo contrastante nei diversi episodi della tragedia. La notizia della morte di Neottolemo rimbalza

da un personaggio all'altro, prima nelle parole di Oreste, poi nel canto che il coro rivolge a Peleo. La tensione culmina e si sfoga nell'annuncio della morte di Neottolema da parte del messaggero da Delfi (Massimo Nicolini) che entra in scena dalla cavea, semantizzata come luogo dell'alterità e della distanza rispetto ai luoghi della scena.

Costante tematica della tragedia è la morte della discendenza che conduce in modi diversi e complementari all'annientamento. Da una parte vi è Andromaca, la cui esistenza è subordinata alla esistenza in vita del figlio, sia per ragioni affettive, sia per ragioni di dinamica drammaturgica; dall'altra Peleo, che subisce il rinnovarsi di una sofferenza che include nella morte della discendenza anche la fine dell'unica possibilità di continuità esistenziale per un mortale ("Apollo mi ha portato via due figli", v. 1212). Peleo, sopraffatto dal dolore, dopo aver ricevuto la notizia dell'uccisione di Neottolema e dopo che il corpo del secondo 'figlio' uccisogli dal dio, è stato pietosamente trascinato nella scena divenendone un punto focale, rimane solo al centro dello spazio scenico. Schiantato in terra, come agonizzante ("io non sono più", vv. 1077-1078), iconema tragico dell'uomo ormai affranto, beffato dal capriccio perverso della *tyche*, inutilmente grande, indifeso, inerme, spaurito. La solennità della vecchiaia trova i toni austeri e dignitosi seppur nella miseria della pietà per il vecchio re rimasto solo nella reggia vuota: è una delle immagini che provoca più intensa *sympatheia* della rappresentazione, perché infine la recitazione risulta snellita da ogni residuo di orpello patetico e si consegna allo spettatore nella sua essenzialità scarna e assoluta.

Forte è dunque il contrasto con la comparsa di Teti, non *ex machina*, come suggerirebbero le indicazioni testuali, ma con una soluzione di efficace impatto scenico ed emotivo. La dea, riacquisite pienamente le sue fattezze e le sue caratteristiche di divinità acquatica, avanza lentamente sulla scena avvolgendola tutta con il lungo strascico fruscante. L'impressione è che il suono monotono e disteso dei flutti su un mare finalmente placato sia prodotto effettivamente dal fruscio dell' 'abito-mare'.

Le parole ristoratrici di pacificazione rivolte a Peleo sono sussurrate con voce trasfigurata, non umana, che siglano la notevole prova attoriale di Gaia Aprea. Il discorso della dea fluisce dalle sue labbra in modo continuo, rassicurante, inesorabile e nel contempo lieve. La traduzione di Susanetti, in questo caso asservita utilmente alla suggestione visivo-uditiva della scena finale, nella sua resa linguistica e concettuale tesa all'attualizzazione, restituisce un buon contrappunto di essenzialità quasi minimalista rispetto alla magniloquenza scenografica.

La lingua, spogliatasi da ogni accento enfatico, restituisce la sintesi sublime della dinamica sottesa alla dimensione tragica, e si chiude bene nella pronuncia della gnomo: “mille forme ha il destino... e il dio trova una via oltre ogni speranza”.

ENGLISH ABSTRACT

Analysis of the dramaturgic structures of Euripides' tragedy *Andromache*, performed in Syracuse's Greek Theatre during the 47th cycle of classical plays and directed by Luca De Fusco. The set consists of a boat divided in two parts placed on the antipodes of the stage. One half of the boat represents the Neoptolemus' palace and the other half Thetis' altar, but the set can be interpreted also as a metaphorical image of the bipartition of Andromache's life. It is interesting to point out the almost total lack of the parodoi and the emphatic use of the background by the chorus like a 'wailing-wall'. De Fusco emphasizes the feminine instances, the dynamics, and the dialectical contrasts and creates a network of relations among the female characters, a world where men are kept out. Among the male characters, Peleus is surely considered the most imposing one. Particularly, maternity is the main theme represented in different ways by each female character. Maternity, or denied maternity, is like a *fil rouge* that connects the protagonists on the stage. The choice of costumes reflects the iconographic tradition of the Ancient Greece. The use of Thetis's costumes, described like a wonderful sea-goddess, is very evocative and striking.

Teti pellegrina e salvatrice

Note sull'*Andromaca* di Luca De Fusco

Maria Fallica

Le liti, gelosie e sospetti delle donne, già stigmatizzate nel passo dell'antico scoliasta, la composizione spezzata del dramma, l'infelice uscita di scena della protagonista a due terzi dell'opera, personaggi che entrano ed escono in scena senza evidenti motivi: questi e altri i punti critici segnalati sin dall'antichità a proposito dell'*Andromaca* euripidea. Una problematicità, di recente riconsiderata positivamente dagli studiosi e smentita da una ampia diffusione del testo sin dall'antichità, che rende quest'opera una sfida drammaturgica che diventa anzitutto una sfida registica, brillantemente risolta quest'anno in occasione del XLVII Ciclo di Spettacoli Classici a Siracusa.

L'*Andromaca* di Luca De Fusco, il regista napoletano alla sua seconda esperienza al teatro greco dopo l'*Eracle* nel 2007, convince per un rapporto fedele e rispettoso con il testo, senza forzature modernizzanti, in un'interpretazione che cerca una visione unitaria del testo drammatico.

Una possibilità interpretativa unitaria era stata già data dalla critica euripidea: ad esempio ricordiamo Hartung (in G. Norwood 1906) che vedeva il centro dell'opera non nelle sorti di Andromaca, ma in quelle della famiglia di Peleo, che si connette tragicamente con la fatale famiglia di Atreo: tale relazione porta alla morte Achille, Neottolemo e senza l'intervento di Peleo avrebbe distrutto anche il figlio di Andromaca e Neottolemo che avrà il nome (ma non nella tragedia euripidea) di Molosso.

La famiglia di Peleo: è attorno a questo fulcro che De Fusco costruisce un'immanenza scenica, la presenza di Teti, che attraversa e ricompona in unità tutto il dramma. È intorno a questa idea registica, una dea peregrinante e misteriosa che vaga inquieta per la scena, che De Fusco costruisce una identità corposa a quella che nella tragedia di Euripide era l'epifania finale della dea *ex machina*. In un rotolio di vesti azzurre, sul pavimento che è come un lago specchiato, Gaia Aprea entra in scena all'inizio e non lascia più la scena, figura enigmatica per lo spettatore, osservatrice silenziosa e insieme corifea. È lei a raccontare nel primo stasimo l'origine prima della tragedia (e della stessa guerra di Troia), la nascita funesta di Paride;

le vicende del mondo lontano degli dei vengono dalla dea rievocate. La sua presenza è quella di una custode partecipe e dolorosa, ma immobile, estranea alla contesa scenica, vicina alla pietà compassionevole delle donne della terra di Ftia.

Da questo centro concettuale e scenico si dipartono linee di tensione e stasi, rese tramite una convincente fisicità e gestualità attoriale. L'impossibilità all'azione di Andromaca, la regina schiava venuta da Oriente, vestita di un rosso barbarico che la distingue dalle donne di Ftia e la accomuna all'ancella troiana, è resa da una ridotta mobilità scenica dell'attrice, da un impaccio fisico.

'Andromaca di Laura Marinoni entra in scena e si inginocchia sulla prua di una nave spezzata, un relitto come la sua vita. Di qui non si muove se non costretta; e ciò che la potrà smuovere sarà soltanto il vero e concreto motore della storia: colui che è insieme il discendente di Teti, il sangue di Peleo, il sangue di Achille, il bambino che ha generato con Neottolema. E anche quando si muove Andromaca è come in ostaggio, fra ali di soldati. La postura scenica che la caratterizza in questa regia è quella della donna aggrappata: alla prua-relitto, semantizzata come altare, o ai piedi del nemico Menelao, come suppllice, o alle ginocchia del re di Ftia, Peleo. Andromaca è fissa, è come pietra stillante dolore (τάκομαι ὡς πετρὶνα πιδακόεσσα λιβάς, "mi struggo come goccia che stilla da sorgente rocciosa", στάζω λισσάδος ὡς πέτρας λιβάς ἀνήλιος, ἀ τάλαινα "stillo come cura goccia di nuda pietra, infelice me", cfr. traduzione a cura di Caterina Barone, Milano 1997).



Andromache ed Ettore, vaso attico a figure nere, Würzburg, Martin von Wagner Museum, 540 a.C. ca.



Andromaca (*Laura Marinoni*).



Oreste ed Ermione (*Roberta Caronia e Giacinto Palmarini*).



Teti e Peleo (*Gaia Aprea e Mariano Rigillo*).

All'immobilità di Andromaca, carica di parole, corrispondono gli sfrenati movimenti della rivale Ermione, lo spadroneggiare tronfio di Menelao, il folle incedere di Oreste. Ermione e Menelao, che avanzano sicuri e padroni, sono però costretti, in certo qual modo, a salire all'altezza della rivale che vogliono umiliare e distruggere: le prue opposte della nave che dominano la scena assurgono così quasi a scranni di tribunale, dai quali si inscena una lotta di parole, con il coro delle donne di Ftia che tenta, per lo più

vanamente, una mediazione. Ma, scesi dall'alta prua, Ermione e Menelao tentano entrambi l'azione, manipolatoria e ingannevole; la violenza della guerra, empia e proterva, di cui Menelao è campione, è ben raffigurata dai movimenti spezzati delle donne del coro che nella loro danza dolente mimano in figure orchestriche il parallelo: due letti, due sovrani, due piloti (e quindi due navi, le due prue della scena, che qui sembrano risemantizzarsi come luogo simbolico del dissidio). La dualità crea il conflitto. Il dissidio viene colmato dall'entrata in scena di Peleo: è di nuovo un movimento centripeto che riporta l'attenzione sul nucleo vivo del dramma. Mariano Regillo domina la scena con il corpo e con la voce, ed è la sua persona il nuovo altare a cui si aggrappa la schiava che gli si affida, ed è lui in grado con le parole e la presenza di mettere in fuga lo spartano, dipinto per ciò che è: una nullità, un vigliacco.

Allontanato un elemento di tensione, la tragedia mette a fuoco il motore scatenante della conflittualità: Ermione, il cui carattere Roberta Caronia assolutizza nella mancanza di equilibrio; la scompostezza del suo agire, che la induce dapprima al tentato omicidio della rivale, ora la porta in moti convulsi al tentativo di suicidio. La ferma però l'arrivo improvviso e inaspettato di Oreste, che di nuovo infrange il codice della giustizia e delle relazioni umane, dirigendo l'azione verso progetti violenti e adulteri. L'incontro tra i due cugini, promessi sposi, divisi dalle vicende famigliari e ora ricongiunti, è uno dei punti di maggiore tensione scenica, in un intervento registico che accentua la comunione fra i due tramite un amplesso angosciato e inframmezzato di parole e propositi vendicativi, tutto giocato in una dimensione di violenza endogamica e di autoesclusione dalla comunità civile. Oreste assimila a sé la cugina e la conduce via.



Peithinos, Peleo e Teti, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inizi V sec. a.C. ca.

I fili vanno a ricomporsi; il male, cacciato dalla scena, porta i suoi frutti. Arriva, annunciato da un messaggero che ne narra la morte, pia morte di un *iustus patiens*, il corpo morto di Neottolemo, che nella sua nudità accentua quel richiamo cristico che Luca De Fusco dichiara di aver voluto delineare nella sua resa drammaturgica (cfr. *Conversazione con Luca De Fusco, regista di Andromaca*, a cura di Lucia Degiovanni).

Il vecchio Peleo, come in una figura di Pietà al maschile, prende sul grembo il capo del nipote morto e comincia il lamento sulla propria sorte, sulla fine del proprio sangue.

La morte resta: πᾶσιν γὰρ ἀνθρώποισιν ἤδε πρὸς θεῶν ψῆφος κέκρανται καθανεῖν τ' ὀφείλεται. Ma il dio trova una soluzione inaspettata: ἀδοκίτων πόρον; una garanzia celeste assicura la pace e la prosperità alla stirpe dei Molossi, sangue di Eacidi e di Troiani.

ENGLISH ABSTRACT

This year in Syracuse on the occasion of the XLVII Ciclo di Spettacoli Classici stage-manager Luca De Fusco with his *Andromaca* has brilliantly won a dramaturgic challenge, the performance of a play often taxed with being disjointed and broken, which is still very much loved and widely-circulated among the public. The stage-manager creates a unitary interpretation of the drama by the characterization of its essence: the story of Peleus' family and the survival of Achilles' issue. This essence is scenically represented by the immanence of Thetis. The goddess becomes, from Euripides' dea *ex machina*, who appears as an epiphany at the end of the drama, a constant presence on the scene, a silent observer and at the same time a coryphaeus. She observes and comments on the situation, and is sympathetic with Andromache's pains. She wears poor clothes, like a "tramp", and is a strange and enigmatic figure for the audience. Around this scenic centre we find the lines of the conflict: on the one hand Andromache's physical awkwardness, which represents her impotence in action; on the other hand Hermione and Menelaus' violent, impious and arrogant movements, with their homicidal purposes. The conflict (two beds, two women for one man) is solved by the entrance of the vigorous Peleus, whose role Mariano Regillo performs in a masterly manner: he dominates the scene and the enemies with his voice and his body, and is a safe refuge for Andromache. The action evolves swiftly and frantically; after escapes and plots, it converges on Neoptolemus' dead body, into Peleus' arms. The solution is entrusted to Thetis, who makes a marvellous appearance, at last in her divine look, in long, blue clothes: she promises Peleus immortality, the continuation of his stock and the final enjoyment of the goddess' love. The drama ends in this transcendental embrace: the god always finds an unexpected solution, as Euripides reminds us.

Filottete: un dramma senza padri e senza eroi

Biagio Scuderi

Sono dovuti passare ventisette anni per rivedere finalmente sulla scena del teatro di Siracusa *Filottete* di Sofocle, un testo che offre allo spettatore di oggi (come allo spettatore ateniese del V secolo a.C.) più dubbi che certezze. La regia è di Gianpiero Borgia, direttore artistico dell'Accademia Teatrale ITACA. Al suo fianco Maurizio Balò per le scene e i costumi; Papaceccio e Francesco Santalucia per le musiche; Vasiliy Lukianenko per le coreografie. La traduzione è di Giovanni Cerri.

Ciò che colpisce immediatamente lo spettatore è una dimensione interamente maschile (è l'unica tra le tragedie conservate in cui non ci sono personaggi femminili) e questo elemento sollecita una riflessione sulla virilità e l'individualità eroica. La critica parla di dramma della crisi e del dolore, di emarginazione e diversità, ma questo è innanzitutto un dramma senza padri, un dramma di soli figli: il figlio di Peante (Sebastiano Lo Monaco), il figlio di Laerte (Antonio Zanoletti) e il figlio di Achille (Massimo Nicolini). La paternità – e la paternità assente – si manifesta subito come uno dei temi fondamentali della tragedia che riprende un filo presente nell'intera mitologia greca. Nella *Teogonia* di Esiodo l'immortale Gea – la terra – sorge dal Chaos primordiale e senza l'intervento fecondante di un principio maschile genera Urano, il cielo. E appena si presenta sulla scena del mito, la virilità è già tormentata e l'asperata affermazione soggettiva del figlio nega ogni possibile relazione con il padre: Urano – divoratore della sua prole – verrà evirato da Crono, che sarà a sua volta detronizzato da Zeus. Già nella prima mitologia il figlio per affermarsi ha la necessità di negare il padre. Nel dramma di Sofocle uno spregiudicato principio di auto-affermazione spinge Odisseo ad architettare una finzione nella finzione che vedrà come protagonista un giovane e inesperto Neottolemo, il figlio che non ha conosciuto il padre Achille e che si presenta quindi come materia vergine, con un'identità tutta da costruire e plasmare. La dimensione metateatrale che informa il testo è suggerita dall'impianto scenografico di Balò: la pavimentazione in materiale riflettente (ideata per evocare lo specchio marino) offre inevitabilmente a ogni personaggio il suo doppio creando una suggestiva percezione dell'alterità. La scena è caratterizzata da un unico elemento centrale a pianta poligonale, che rappresenta l'isola di Lemno.

Il colore nero vuole forse ricordare la sua natura vulcanica ma la presenza di tre cipressi bianchi ci indica anche la precisa volontà di cercare un contrasto cromatico che risulta felice, ma non del tutto risolto nella complessità dell'impianto scenico, chiuso sullo sfondo da una parete complanare, dove unici elementi in rilievo sono le scritte in greco dei due titoli delle tragedie in produzione. Nella dimensione del contrasto cromatico si inseriscono anche i bei costumi, rigorosamente bianchi, di tutti i personaggi. L'unica, non felice eccezione, è la scelta di un color ambra dorata per il costume di Eracle, che compare nell'epifania risolutoria dell'ultima scena.

L'inizio del dramma coinvolge simultaneamente la vista e l'udito: sulle vestigia dei ruderi antichi all'estrema destra della scena un marinaio armeggia con una fune, per ancorare la nave con cui Odisseo e Neottolemo stanno per fare il loro ingresso sulla scena e nel dramma di Filottete. In sottofondo il Coro intona – per una scelta precisa e apprezzabile dei compositori Papaceccio e Santalucia – i versi del testo sofocleo in greco antico, rispettando la scansione metrica. Intenzionale è pure l'abbandono dell'eterofonia a vantaggio della polifonia e l'assenza di strumenti sulla scena a eccezione di un tamburo. Lo schema più volte adottato prevede una melodia base (baritoni) a cui si sovrappongono i tenori secondi (con intervallo di quinta) e i tenori



Il Coro di Filottete (fotografia di Claudia Crocetta).

primi (con intervallo di ottava), dando così particolare risalto all'intervallo di quarta giusta. La progressione del volume e l'accelerazione ritmica a ridosso dei principali snodi drammatici (a cominciare dalla prima apparizione di Filottete) mira inoltre a una efficace accumulazione di tensione emotiva che conferma, qualora ce ne fosse bisogno, l'isomorfismo tra il linguaggio musicale e quello affettivo. C'è da dire però che in alcuni momenti la sovrapposizione di parti in musica e parti recitate disperde l'attenzione e perciò risulta non funzionale alla comprensione dei dialoghi. Vistosamente enfatico e quasi provocatorio è poi l'agire del percussionista durante tutta la recita: tramite gesti marcati e movenze ridicole – che si discostano dall'insieme della dizione scenica – crea un processo di straniamento che ha forse lo scopo di suggerire una riflessione sull'ambiguità del tragico ma che non sempre riesce a trovare coerenza drammatica e a restituire lo spessore critico della scelta registica.

Odisseo è il primo a prendere la parola e a farne strumento di persuasione e inganno: cerca di *e-ducare* Neottolema, di condurlo fuori da sé con l'unico scopo di sottrarre a Filottete il prodigioso arco – vero protagonista della storia – e così affermarsi vittorioso a Troia. Il giovane, sollecitato nel suo naturale bisogno di auto-affermazione, rivela tutta la sua fragilità e cede a trasformarsi in un primo momento in un burattino obbediente. Non meno problematica è la figura di Filottete: uomo accartocciato nel dolore della sua ferita (più affettiva che fisica) ha annullato il tempo; nei dieci anni trascorsi si è passivamente nutrito del suo risentimento – conseguenza dell'ingiustizia subita – rivelando la sua sostanziale staticità e non è casuale che per la maggior parte della recita l'attore sia poco mobile, quasi fosse ancorato sulla sua isola. Alla staticità e unidirezionalità di Filottete e Odisseo si contrappone la dinamicità di Neottolema, per il quale «Tutto diventa fastidio quando si tradisce la propria indole per fare ciò che non si deve» [vv. 902-903: "Ἀπαντα δυσχέρεια, τὴν αὐτοῦ φύσιν | ὅταν λιπῶν τις δρᾷ τὰ μὴ προσεικότα]. È l'unico personaggio che, con il contrappunto di un Coro perennemente in scena, è capace di cambiare la rotta della sua intenzione e della sua azione e di far progredire un intreccio che si blocca comunque alla fine del quarto episodio, con un Filottete deciso a morire piuttosto che ritornare a Troia. Odisseo dirà a Filottete che «È Zeus, sappilo, Zeus che è il Signore di questa terra, è Zeus che ha deciso così: io non sono che suo servitore» [vv. 989-990: Ζεὺς ἐσθ', ἴν' εἰδῆς, Ζεὺς, ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν, | Ζεὺς, ᾧ δέδοκται ταῦθ' ὑπηρετῶ δ' ἐγώ]. Il figlio di Peante risponderà dunque «Ahimè, misero. Schiavo, dunque, e non libero mio padre mi ha generato, è palese» [vv. 995-996: Οἶμοι τάλας. Ἡμᾶς μὲν ὡς δούλους σαφῶς | πατὴρ ἄρ' ἐξέφυσεν, οὐδ' ἐλευθέρους].

Appare allora inevitabile, a risolvere il dramma, l'intervento del *deus ex machina*. L'isola si squarcia in due e da una nube di fumo bianco fuoriesce dapprima la voce e poi la figura di Eracle, che stabilisce la conclusione apparentemente positiva della vicenda: andranno tutti a Troia perché così vogliono gli dei, il cui rispetto è per Zeus la cosa più importante. Qui Sofocle ci propone il dilemma forse più intrigante di tutto il dramma: l'uomo è libero, artefice delle proprie fortune o è un burattino nelle mani degli dei? O ancora: come può l'autorità divina permettere l'ingiustizia e la sofferenza gratuita? Ma, si diceva, questa è una tragedia in cui il poeta lascia in eredità agli spettatori più domande che risposte; domande che ancora oggi vengono, pesantemente, a interrogarci. Il testo e la sua messinscena ci offrono insomma una visione del mondo greco fortemente intrisa di modernità: la Grecia come sì patria del *logos* e più in generale della cultura razionalistica del V secolo, ma una cultura che Sofocle mette efficacemente in crisi manifestando nello svolgimento del dramma l'inefficacia della *sophia* di Odisseo. Altrettanto improduttivo è però l'approccio esclusivamente affettivo che Filottete conosce (esasperato nell'interpretazione e nelle tonalità di *pathos* che Sebastiano Lo Monaco conferisce al protagonista). Alla fine ci troviamo di fronte a un dramma ambientato nell'era degli eroi, ma senza eroi.

ENGLISH ABSTRACT

Twenty-seven years after its last appearance, *Philoctetes* by Sophocles has been performed on the stage of the Greek Theatre of Syracuse (Italy), in a new production directed by Gianpiero Borgia, with sets and costumes by Maurizio Balò, music by Papaceccio and Francesco Santalucia and choreography by Vasilij Lukianenko. The tragedy presents many themes: the comparison between two generations, the decline of a γένος and, lastly, the need for an ethic and heroic code to be recovered. These are the most important features of a drama that leaves moral doubts, more than certainties, and that shows the tragedy of life in common. The three main characters are driven by an impulse of assertiveness – nourished by the fruitless desire to reaffirm the importance of the word, or by an extreme affectivity – that only the final intervention of a *deus ex machina* will solve. Rich of stimuli, Borgia's production overlaps many codes – sets, costumes, music and choreography – in order to restore a varied and stratified semantic horizon.

Dinamiche del subconscio e del sottinteso nella coreografia del Filottete

Emanuele Pulvirenti

Dopo il suo importante contributo alla *Medea* di Euripide del 2009 – diretta da Krzysztof Zanussi – e all'*Aiace* di Sofocle del 2010 – diretto da Daniele Salvo – Vasiliy Lukianenko torna a collaborare con la regia di turno a Siracusa: oggi, nel 2011, è Gianpiero Borgia al timone del *Filottete*. Come nei due spettacoli precedenti, anche la coreografia del *Filottete*, che definirei *polymetis*, sapientemente orchestrata da Lukianenko e dal team di regia, esprime più che un semplice atto di riempimento scenico: diventa accompagnamento armonioso, integrante e coinvolgente dei meccanismi del subconscio, delle trame dei pensieri dei personaggi, alla cui complessità psicologica riesce a dare forma estetica. Il *logos* sofocleo rivive, dunque, at-



Filottete entra in scena con il suo arco.

traverso il filtro di una nuova messa in scena, ma in più si rinnova, perché dal testo teatrale, nella somma ricchezza antropologica che custodisce, ad ogni nuova rappresentazione si può estrapolare molto più di quello che esso esplicitamente dice: attraverso la gestualità e i movimenti sulla scena si può veicolare anche quello che il poeta lascia sottinteso. Ed è questa la sfida e al tempo stesso l'opportunità più interessante per il drammaturgo moderno.

Filottete: un barbaro?

L'entrata in scena di Filottete – introdotta da un duplice, lungo ritardo (prima la sua assenza fisica dalla scena, poi i lamenti, lugubre corteo canoro che precede e accompagna la sua 'trista figura' per tutta la rappresentazione) – non è che l'emblema della condizione psicologica del reietto: Filottete compare dall'alto del suo complesso cavernicolo – podio scenografico rispettosamente della simbologia sofoclea della grotta *amfityron* – che lo colloca sin-



Filottete nel 2011.



Filottete nel 1984.

dal principio in una condizione di emarginazione totale. Filottete, l'uomo-isola, vive in una caverna, lontano dai contesti abitativi usuali (un'altra isola, se vogliamo), dentro l'isola di Lemno: una triplice forma di isolamento che lo pone vicino agli dei e lontano dagli uomini.

Ma se nell'immaginario greco l'isolamento è di per sé simbolo dell'alterità, l'esclusione e l'estraneità al mondo civile, in una parola del 'barbaro', non si può dire che il Filottete borgiano rappresenti uno spazio 'altro' nel senso di 'barbaro'. Egli non è nemmeno, come si è detto spesso, un personaggio indefinito e 'neutro' a metà tra la civiltà e l'inciviltà: il Filottete borgiano è integralmente greco, perché dei Greci ha la lingua, l'aspetto (sebbene abbruttito), la cultura. Mentre nel Filottete del 1984 il protagonista della vicenda era rappresentato come una sorta di Ben Gunn, in quello del 2011 si presenta in scena un Filottete speculare ai Greci, un greco 'in negativo', se vogliamo, ma pur sempre un greco: gli abiti che indossa sono sbrindellati e logori, e il loro bianco è sporco, ma esibiscono unità cromatica e stilistica con quella degli altri personaggi del dramma. Quei vestiti, che per il loro deterioramento potrebbero sembrare il perno della segregazione di un'alterità incivile, costituiscono, invece, il sintomo di un'alterità malata, espulsa per un insolito miasma, estranea alla normalità 'sana' di cui sono portatori Neottolema e Odisseo.

L'alterità di Filottete è dunque un'alterità solo millantata dai suoi nemici: volutamente la regia ha trasmesso di Filottete un'immagine coreografica che parla di un uomo ancora greco, il quale, nonostante gli anni di esilio, si esprime ancora attraverso valori culturali – per dirla con Max Weber – appartenenti al 'sapere nomologico' greco. Ed è la lettura del testo sofocleo stesso che legittima tale interpretazione coreografica: che Filottete esulti



Il Coro di Filottete.

per la lingua greca di chi gli parla, orchestri rheseis di difesa capaci di tener testa a quelle dello scaltro Odisseo, gioisca per la presenza di altri uomini al suo cospetto e resti attonito alla notizia della morte dell'amico Achille è già evidente dal testo di Sofocle, del quale la coreografia non fa che rendere espliciti i sottintesi. La sporcizia, l'immagine fatiscente, la fisionomia barcollante, i capelli untuosi e disordinati, le bende incancrenite da un lato e il vestiario evidentemente greco dall'altro proiettano sulla scena il concetto che Filottete è, sì, una scoria della grecità, ma pur sempre della grecità.

La visione del subconscio

E proprio un elogio a quella grecità è il fatto che il Coro canti in greco. Questa scelta registica si combina con quella arditata, ma felice, dello schema canoro polifonico, che nella sua molteplicità è un elemento coreografico determinante per trasmettere un messaggio anch'esso non esplicito nel testo, ma per nulla estraneo al mondo concettuale di Sofocle: la contemporanza di voci diverse può non essere un fattore disgiuntivo; che lo sia o meno dipende dalla volontà di incontro o di scontro tra gli interlocutori. La diversità non può prescindere da uno strato di sottofondo che ci rende uguali in quanto uomini, e questa è la grande acquisizione a cui Neottolemo perviene alla fine della tragedia. Il modulo corale polifonico, con la sua flessibilità, fluidità e pluralità, suggerisce, accompagna e infine esalta questa conquista gnoseologica di Neottolemo, che non è un eroe monolitico! Infatti, il saluto al termine dello spettacolo coincide con il canto finale del Coro, che gioisce apertamente per questa metamorfosi.

Un soggetto dalle tante risorse, il Coro: tutti i percorsi dialettici, logici e lessicali dei personaggi sono ingegnosamente illustrati dalla sua gestualità, gravi-



Il Coro di Filottete.

da di significato, in un complesso di movimenti partecipativi che sfruttano i canali dell'analogia e della metafora per semantizzare visivamente una serie di concetti. Ad esempio, quando il Corifeo invita a gesti i Coreuti a partecipare dell'indignazione di Neottolema; oppure quando un Coreuta passa la lancia-remo al mercante, simboleggiando la complicità nel progetto disonesto ai danni di Filottete; o ancora quando i Coreuti partecipano emotivamente alle disgrazie di Filottete e usano la lancia come se fosse una gogna: in questa circostanza due di loro reggono quattro fiaccole, suggerendo la speranza che Filottete cambi idea e scelga di salpare per Troia; e davvero Filottete sembra voler avviarsi, dai movimenti scenici che compie...ma mentre il Corifeo gli tende la mano, esita, ci ripensa, e le fiaccole vengono spente.

Ma il Coro si offre anche come voce dell'incerto e della possibilità: quando oscilla, nei suoi tempi e nei suoi movimenti, tra queste due alternative, più che come gruppo di uomini si configura come un insieme di piccoli eidola della coscienza, e davvero, a quel punto, diventa una "cassa di risonanza emotiva", come ben afferma il regista (cfr. *Conversazione con Gianpiero Borgia, regista di Filottete* a cura di Mattia De Poli, in Numero Unico XLVII ciclo di rappresentazioni classiche). Manifesto del subconscio, dunque, il Coro è sempre voce dell'interiorità, nella rappresentazione di Borgia: se Neottolema è vicino a Filottete mentre questi soffre per il dolore lancinante, i Coreuti tengono le lance puntate contro di lui, come se tutti insieme fossero degli anticorpi contro la terribile infezione e il rischio del contagio. E quando Filottete supplica Neottolema di custodirgli l'arco, mentre lui dà sollievo al proprio male con il riposo, il Coro continua a tenere le armi



Il Coro si divide.

puntate su di lui. E il Coro, ancora, incitando Neottolemo ad agire, simula l'atto di remare, proponendo di fuggire via con l'arco, e uno dei Coreuti, durante quest'azione esorta Neottolemo: "Hai il vento in poppa, figliolo!". E ad un certo punto, i componenti del Coro si affrontano a coppie, riproducendo il confronto delle opinioni divergenti di Neottolemo: qui i *dissoi logoi* acquistano cittadinanza scenica non con due podi a forma di barca, come accade nella scenografia dell'*Andromaca* - l'altra tragedia messa in scena quest'anno a Siracusa - dai quali parla ora un'Andromaca, ora un Menelao o una Ermione, ma con i Coreuti che si azzuffano, quasi fino a strozzarsi reciprocamente, per poi riappacificarsi e accogliersi l'un l'altro, fantasmi del dibattito che avviene nel dettato interiore di Neottolemo.

Il Corifeo, invece, sembra avere un ruolo autonomo, nello svolgimento scenico dell'azione. Spesso si limita ad osservare, e mentre il Coro, almeno nella fase iniziale del dramma, si trova sempre più indietro di Neottolemo, rispetto a Filottete, il Corifeo è, addirittura, sempre alle spalle dei Coreuti, o a lato, mantenendo una posizione defilata. Egli rappresenta l'*ethos* della convenienza e dell'utilità. "Portami con te!" supplica inizialmente Filottete rivolgendosi a Neottolemo, quando non sa ancora dell'inganno ordito: "mi metterai dovunque possa dare meno noia ai tuoi compagni di viaggio". I Coreuti in questo istante sono lontani dal centro della scena, dove ci sono solo Neottolemo e Filottete, ma il Corifeo, che nelle battute precedenti era stato tanto accomodante nei gesti e nelle parole, quasi fosse l'unico a voler soccorrere il povero Filottete, nell'istante del bisogno si trova addirittura in un'area liminale rispetto al centro dell'orchestra, ma anche alla posizione occupata dagli altri Coreuti. È un personaggio del tutto indipendente, con proprie logiche drammaturgiche.

Ma neanche Coro e Corifeo agiscono con ruoli immutabili sulla scena: in un preciso momento del dramma, il Coro si divide nettamente, ed è l'istante di maggiore dubbio di Neottolemo, nel quale il *tì dràso?* diventa una domanda rivolta a tutti i suoi 'compagni'. La divisione sull'orchestra diventa una questione etica: aiutare Filottete o no? Restituirgli l'arco? Solo dopo che Neottolemo decide definitivamente sul da farsi, divenendo comandante di fatto, oltre che di nome, ogni Coreuta lo appoggia e anzi, simbolicamente, depone l'elmo sul terreno: i membri dell'equipaggio, di nuovo reali, scelgono di rinunciare alla loro opinione e seguono quella di Neottolemo, che intende perseguire "giustizia e convenienza insieme".

Nel quadro coreografico generale si inserisce, poi, un personaggio solo in apparenza meteorico: il suonatore di tamburo; è delizioso immaginarlo

come una sorta di satiro armato di tamtam, il quale (figura del tutto inventata dal regista) introduce un tocco a metà tra il buffo e il fatato nello svolgimento della recitazione, a seconda che funga da musicista o da segmento vero e proprio del Coro. È un personaggio presente ma anche assente, al pari di tutti gli altri Coreuti: presente quando partecipa dei movimenti dei suoi 'commilitoni'; simbolicamente etereo, invece, pur essendo in scena, quando dà ritmo a colpi di grancassa ai momenti più incisivi dei discorsi di Filottete, o a quelli più ricchi di *pathos*. E mentre per quasi tutto lo svolgimento della tragedia il Coro e questo suonatore hanno scandito momenti e movimenti diversi, quando Neottolema restituisce l'arco a Filottete finalmente essi concertano insieme l'accompagnamento musicale. E la solennità di questo istante non è più marcata dall'innalzarsi delle lance in un'esaltazione eroica, ma dal loro poggiarsi sulla spalla dei guerrieri, i quali, rivolgendone la punta dietro la schiena, rinunciano alla difesa preventiva.

La 'non-etica' del mercante

Odisseo, entrando in scena, interrompe il momento cardine in cui Neottolema sta per restituire l'arco a Filottete. Odisseo, il quale indossa sul capo (anche nell'*Aiace* del 2010) una sorta di fascia dell'intelletto, che lo qualifica come figura esperta della vita e dei discorsi, incarna la parola disonesta e truffaldina, che persegue un determinato interesse senza curarsi degli effetti che produce su altri. Odisseo/Zanoletti interpreta perfettamente, in tutta la sua gestualità altezzosa e sprezzante, questo costume etico. Ma c'è un momento, più di altri, in cui il rifiuto di Filottete a questo comportamento sleale e sofisticato riceve concretezza coreografica: egli si ribella dall'alto della sua grotta alla non-etica di Odisseo, e frattanto i Coreuti fanno fatica a trattenerlo con le corde che lo legano, e, metaforicamente, non riescono a trattenere le sue parole contro l'ingiustizia, ben più potenti della sua prestanta fisica.



Il Mercante dialoga con Neottolema
(Daniele Nuccetelli e Massimo Nicolini).

Controfigura di Odisseo, che lo segue come un'ombra dal suo secondo ingresso in scena in poi, è un mercante, il quale indossa una maschera rossa di sapore carnascialesco; il suo colore non può non risentire dei moderni influssi che provengono dal concetto di 'diabolico'. Questo oggetto distintivo (tutti i personaggi, in scena, ne hanno uno: Neottolema la spada; Odisseo la fascia; Filottete l'arco; i Coreuti elmo e lancia; il Corifeo una spada corta) viene adoperato dal mercante come mezzo per ammicciare al Coro, manovrandolo come fosse la palpebra che strizza l'occhio: è il simbolo dell'impostura che viene macchinata ai danni di Filottete, e infatti il mercante se la toglie temporaneamente quando deve ricordare a Neottolema che essi operano all'interno di una finzione (una finzione nella finzione). Sembra che il regista abbia voluto dare una lettura meno tragica all'intera vicenda, attraverso la costruzione di questo personaggio come fosse un attore da commedia dell'arte, il quale si fa strumento di un inganno che già nel testo sofocleo era cinico senza essere completamente tragico.

Il personaggio dell'arco

Un soggetto al quale il regista ha attribuito potente identità scenica è l'arco di Filottete. Strumento eloquente delle dinamiche che manovrano l'animo umano, l'arma costituisce la linea di demarcazione non tanto tra mondo ferino e mondo civilizzato, quanto tra il mondo della brama di potere e quello dell'umanità e dell'amicizia. L'arco ha una voce propria nello spettacolo: unico aspetto di Filottete impregnato di una perfezione incontaminata, rivela tutta la sua concretezza scenica quando viene puntato minacciosamente contro Odisseo, al punto da volgerlo in fuga; ma aveva conquistato quest'autonomia protagonista già quando Filottete stesso, entrando in scena, lo teneva saldamente in mano, come un'estensione inseparabile del suo stesso braccio. Non ci sono indicazioni didascaliche nel testo sofocleo che accennino alla presenza scenica o meno dell'arco prima dei vv. 651-655, quando Filottete raccoglie i suoi pochi averi dalla caverna. Quindi è una precisa suggestione del regista che Filottete, piuttosto che afferrarlo per la prima volta a metà tragedia circa, si muova sin dalla sua prima battuta insieme all'arco, compagno indispensabile di un decennio di sofferenza. L'arco riceve così semantizzazione autonoma: non sancisce un passaggio di potere, come sembrerebbe quando Filottete lo dona a Neottolema, ma una dimostrazione di fiducia: nel cederlo, è come se Filottete cedesse sé stesso, e ciò fornisce a Neottolema la misura del torto che stava commettendo.

La conclusione del dramma

Coro e protagonisti si allontanano avvolti dal fumo che ha accompagnato l'ingresso in scena di Eracle (emerso dalla stessa roccia su cui è stato Filotete per così lungo tempo). Quest'ultimo sottinteso coreografico suggerisce che mentre lo svolgimento del dramma ha rappresentato una vicenda umana, inquadrata entro i contorni della verosimiglianza della quotidianità, l'ingresso di Eracle conduce i personaggi entro una cornice più nebulosa, quella mitica: ciò che faranno d'ora in poi conta poco per gli uomini, e molto per gli dei, di cui per tutta la tragedia, tranne che nel finale, si avverte il profondo distacco.

ENGLISH ABSTRACT

Sophocles's *Philoctetes* by Gianpiero Borgia makes the Chorus an indispensable character of the tragic scene: it doesn't exist simply to fill a physical space, but to spread ideas by making them concrete and visible. The *polymetis* choreography dialogues in a fascinating way with all the mechanisms of subconscious, becoming the visual weave of thoughts and giving them an aesthetic form. Each dialectical and logical reasoning of the characters is cleverly suggested through a combination of movements pregnant with meaning, which exploits the channel of analogy and metaphor.

Conversando con Salvo Disca, direttore del Coro del *Filottete* per la regia di Gianpiero Borgia

a cura di Giorgia Capozzi

In occasione del XLVII Ciclo di Rappresentazioni classiche patrocinato dall'INDA, il Teatro greco di Siracusa tenta di bissare il successo di pubblico e critica dell'anno passato riproponendo l'accoppiata Sofocle-Euripide con i nuovi *pour ainsi dire*, dato che non calcavano i suoi pietrosi spazi rispettivamente dal 1964 e dal 1984, *Andromaca* e *Filottete*. L'11 maggio 2011 la prima delle prime è stata affidata proprio al *Filottete* di Gianpiero Borgia, per la traduzione di Giovanni Cerri, che vede tra i protagonisti Antonio Zanoletti, Massimo Nicolini e Sebastiano Lo Monaco, nei rispettivi ruoli di Odisseo, Neottolemo e Filottete. In una tragedia tutta maschile in cui, però, si riverbera l'eco di un'umanità contesa tra giustizia e convenienza, una parte fondamentale spetta soprattutto al Coro di marinai greci, sponda insostituibile di volontà combattute, ed è per questo che a parlarci del Coro medesimo è Salvo Disca, che quest'anno si è dedicato alla sua direzione.

Giorgia Capozzi Salvo, qual è il rapporto tra il *Filottete* di Sofocle e l'elaborazione drammaturgica che ne ha fatto Gianpiero Borgia?

Salvo Disca Lo spettacolo plasmato da Gianpiero, valutato sia dal punto di vista dell'azione scenica in generale sia da quello -più esclusivo- del Coro, è improntato su un'estrema fedeltà al testo di Sofocle: è fedele, dunque, soprattutto nella misura in cui non stravolge profondamente il corpo del testo tradito, ed è allo stesso tempo onesto perché, evitando di snaturarlo impietosamente, lascia che emergano temi e riflessioni vive tanto per il pubblico di V sec. quanto per quello odierno. La natura 'sempreverde' dell'universo tragico -e di questa tragedia in particolare- è la splendida conferma del fatto che il teatro non è attuale ma eterno: come potersi sentire soltanto 'sfiorati' dinanzi a così tanti drammi nel dramma? Come non sentirsi intimamente investiti dalla potenza di un linguaggio che disegna in modo così istantaneo le nostre vite? Sulla scena, Filottete e i comprimari tutti -coro compreso- non sono soltanto il ricordo di un mito buono per leggendari racconti da

bivacco ma l'immagine riflessa della nostra diffidenza seguita all'abbandono; in fondo questa tragedia siamo noi, ritratti mentre erigiamo lazzaretti in cui confiniamo il diverso che ci inorridisce, mentre eleviamo monumenti al pregiudizio e ci lasciamo sedurre dalla retorica più infida, scolpiti in movimento mentre oscilliamo nel dubbio senza passare all'azione, intenti a trovare quell'indispensabile bastian contrario che ci spinga alla scelta.

G.C. Quindi, deduco siano state apportate comunque delle modifiche al testo sofocleo, seppur lievi.

S.D. Sì, senza dubbio, anche se si tratta davvero di pochissimi interventi, se non addirittura uno soltanto. Ma vado per gradi. Innanzitutto mi preme evidenziare con forza come il lavoro maggiore sia stato svolto rispetto alla traduzione del Prof. Giovanni Cerri, la mediazione con l'originale sofocleo è stata operata in modo particolare dal Dott. Mattia De Poli, assunto nelle vesti di Dramaturg: per la seconda volta dopo 27 anni, l'INDA ha deciso



Salvo Discala in una scena del I episodio.



Il Coro nel III stasimo.

di ri-scommettere sull'inserimento di questa figura – poco usuale in Italia e molto cara alla tradizione tedesca – per elaborare il testo attraverso una stretta collaborazione con attori e scena. Inoltre, egli non solo ha aiutato noi coreuti a correggere le imperfezioni della pronuncia in completo accordo con i musicisti, ma si è preoccupato di concepire una traduzione che fosse più teatrale possibile, chiaramente in intesa con gli attori. Penso che Sofocle riposerà tranquillo sapendo che ci siamo accostati alla sua creazione col tatto delicato dei filologi più che dei soli artisti, notoriamente più bricconi anche se non per questo meno accorti. Quindi, tutte le variazioni inserite – che, ribadisco, rifuggono da ogni forma di profonda sofisticazione che giudicherei quasi sacrilega – sono state attuate in pieno ossequio al testo e modellate anzitutto sulla base delle esigenze attoriale e scenica. Ad esempio, al secondo intervento del Coro dopo la prima *pàrodos*, i versi 189-190 sono stati modificati tenendo conto di altre varianti in modo che il risultato finale, da noi portato in scena, fosse “*Ἀχὼ τηλεφανῆς πικράς/οἰμωγὰς ὑπηχεῖ*”.



Il Coro nel III stasimo.



L'ingresso del Mercante.

G.C. Oltre a questi ritocchi rispettosi, ci sono state delle parti del testo originale volutamente depennate (ma altrettanto coscienziosamente) in seguito alla rilettura drammaturgica del regista? Mi riferisco in maniera particolare alle parti relative al Coro, al quale tu ti sei dedicato in prevalenza.

S.D. Anche in questo caso la mia risposta è affermativa. E' chiaro che ogni singola modifica, dalle piccole variazioni del testo alle soppressioni vere e proprie di alcune parti -per tornare in linea con la domanda-, risponde a un unico criterio: quello logistico o, più semplicemente, pratico. Insisto sul fatto che, dietro a queste preferenze testuali, non ci sia stata alcuna volontà di esaltare dei concetti piuttosto che altri. Tutti quei versi che si è convenuto di sottrarre, diciamo così, alla gloria della rappresentazione erano un sovrappiù: indispensabili poeticamente per una lettura individuale (secondo un uso tutto contemporaneo piuttosto che antico), all'interno di un contesto puramente teatrale risultavano invece eccedenti e drammaturgicamente non necessari, ed è per questo che la loro mancanza non ha per nulla svigorito il risultato finale.

G.C. Forse proprio in accordo con questo sano conservatorismo, ciò che risalta maggiormente all'udito dello spettatore del *Filottete* è il mantenimento del dialetto greco antico, nell'accezione dorica tipica degli stasimi corali. In qualità di direttore del Coro cosa ti è stato chiesto di fare?

S.D. Innanzitutto questa è stata la mia prima esperienza al Teatro Greco di Siracusa sia come coreuta sia, quindi, come direttore del Coro: la sfida si è concentrata tutta nel sapere convogliare al meglio sia la naturale tensione da prestazione sia l'entusiasmo del neofita, entrambi bilanciati nei loro eccessi dalla consapevolezza di un ruolo di grande responsabilità, assegnatomi in relazione alle mie competenze in materia di canto lirico e recitazione. L'idea di conservare il dialetto dorico nelle sezioni affidate al canto esclusivo del Coro è stata partorita da Gianpiero (Borgia, ndr) e corroborata, poi, dai musicisti. A me, in sostanza, è stato chiesto di rendere eseguibili le musiche appositamente scritte per questo spettacolo e di fungere da indispensabile mediatore tra i 24 coreuti e la volontà dei musicisti medesimi: impresa non facile se si considera non solo che la maggioranza del Coro è formata da cantanti non professionisti, ma anche che non tutti i suoi membri sono a conoscenza del greco antico. Eppure – come paradossale contropartita – questa base di partenza così informe si è rivelata il suolo più fertile per la costruzione di uno spettacolo che corrispondesse effettivamente alla visione dello stesso nella mente del regista : se il Coro (ed anche gli attori) comprende personalmente le naturali lacune di un pubblico non sempre

preparato a ciò che si appresta a vedere, sarà di certo più semplice imbastire una rappresentazione in cui musica, movimenti e ritmo si uniscano in un tutto armonico che non perda affatto in eloquenza ed intensità. Ad ogni modo – risultati ottenuti a parte – tutta la mia stima ed il mio apprezzamento sono rivolti ai miei 24 compagni di lavoro che hanno ottimamente risposto ad un'operazione così audace.

G.C. Da spettatrice non posso che associarmi a questo plauso. In breve, quindi, suggestione emotiva a scapito della comprensione totale delle parole, in perfetto accordo con la *dottrina dell'ethos* per cui – parola di Platone – “chi ascolta una musica che imita una determinata passione, rimane ispirato dalla medesima”.

S.D. *Ipse dixit...* e io non posso che trovarmi d'accordo. Ovviamente, quando parlo di musica, non mi riferisco al solo sostrato sonoro ma a tutto il complesso di linguaggi espressivi che – in armonia con essa – concorrono a creare le basi perché si compia una completa catarsi.

G.C. Detto ciò, ci sono state delle richieste preliminari che Borgia ha voluto fare al Coro? E quali passaggi hai dovuto affrontare, in concreto, per organizzare tutto il lavoro di preparazione?



Uno dei coreuti: Giovanni Tuzza.

S. D. Ciò che il regista ci ha sollecitato ad acquisire quanto prima, si può riassumere in un vero e proprio motto: essere compartecipi alla vicenda. Il nostro scopo era quello di sottolineare determinati snodi cruciali della tragedia (dalla prima *parodos* in cui il Coro è ipostasi del dubbio ai dialoghi con Neottolema in forma di *kommoi*, che fanno del coro stesso la voce di quell'alternativa che porta alla κρίσις e dunque alla scelta del protagonista) ed evidenziarli quasi plasticamente per lo spettatore, come una moderna forma di musica a programma. Per raggiungere questo scopo, *in primis* ho lavorato per creare il gruppo, operando in modo da disciplinare gli estri tipici dei miei colleghi attori abituati a percepirsi come singoli (con le loro individualità più o meno spiccate) e renderli così più avvezzi a riconoscersi come unità di un tutto più ampio; ho poi cercato di impostare i brani senza l'ausilio di spartiti, incentivando sin da subito l'apprendimento mnemonico con l'aiuto di una lavagna su cui, di volta in volta, mi premuravo di riportare i versi greci graficamente disambiguati. Da qui, ho proseguito predisponendo esercizi ritmici e di movimento fondamentali per creare quell'omogeneità che un Coro deve mantenere nel gioco polifonico dell'incastro tra tre sezioni di voci (in questo caso tenori primi, tenori secondi e bassi), tenendo in gran conto l'ulteriore difficoltà di un canto da svolgersi interamente a cappella, senza alcun tipo di riferimento sonoro. Solo alla fine del lavoro prettamente tecnico, mi sono preoccupato di curare l'interpretazione conferendo il giusto contenuto emotivo all'opera, altrimenti sterilmente incompleta.

G.C. Guardando lo spettacolo, è apparsa quanto mai viva la compenetrazione tra entità espressive e diversi linguaggi – musicale, gestuale e visuale. Come è avvenuta, nei fatti, la collaborazione tra coreografo, musicista e scenografo?



Filottete riverito trionfalmente dal Coro di marinai greci.

S.D. La collaborazione tra le parti è stata totale. Benché ogni 'sezione espressiva' ignorasse per gran parte i passi delle altre nella realizzazione dello spettacolo, è stato inevitabile – oltre che estremamente fruttuoso – incontrarsi in corso d'opera. L'unica sezione predisposta fin dall'inizio e immutata fino alla fine è stata quella scenografica: tra le altre si sono aperti dei canali di comunicazione innestatisi tutt'altro che staticamente sulla linea-guida dello spettacolo, la sola ad essere rimasta invariata. Io e il coreografo, in accordo col regista, abbiamo ad esempio sentito via via la necessità di dover conferire maggiore corposità plastica alle movenze del coro: si tratta di aggiustamenti che si susseguono ancora adesso, nelle forme di assottigliamenti e addensamenti vari, e che agiscono nei confronti della tragedia per salvarla da un asettico stato di ibernazione che vorrebbe dire avvizzimento, gelido riproporsi di calchi fintamente animati; e sarebbe uno svolgimento, questo, del tutto innaturale se invece, come disse Amleto, lo scopo del teatro è di reggere lo specchio alla natura. E nella natura nulla è immobile, nulla è prestabilito: tutto accade giorno per giorno...

ENGLISH ABSTRACT

Lights and melodious shades of Sophocles' *Philoctetes* at the presence of the fabulous frame of the Greek Theater in Syracuse. Out of the darkness that a careless column would reserve him, in this valuable interview the Chorus'director Salvo Disca talks about the tiring work done to stage the chorus of *Philoctetes* 2011. He lets us peek behind the wings of the tragedy directed by Gianpiero Borgia, revealing secrets of the great success and focusing on gems of choral art.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Emma Filipponi
Venezia • maggio-giugno 2011

www.engramma.org

91

luglio 2011

ENGRAMMA • 91 • LUGLIO 2011
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

TEATRO POLITICO

a cura di Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-36-2

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia
sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

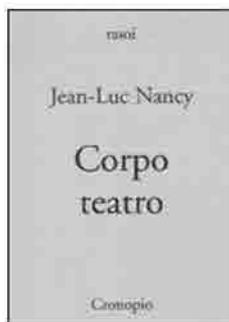
this is a peer-reviewed journal

- 5 Qualcosa che ha inizio, che accade per davvero, e che finisce.
Lettura di Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio 2008
Peppe Nanni
- 8 Storie che danno da pensare. Intervista a Marco Baliani
Anna Banfi
- 14 “There is a cloud in a piece of paper”. The actuality of the myth in the theater
of Peter Sellars. A conversation with Peter Sellars
Daniela Sacco
- 27 Aristofane e l’attualità della commedia politica: in margine a una traduzione
delle *Nuvole*
Alessandro Grilli
- 31 Schegge di racconto nella giungla delle città. *La paura siCura* di Gabriele Vacis
Stefania Rimini
- 36 Oltre i miracoli. *I baci mai dati* di Roberta Torre.
Con una nota su: Roberta Torre, *I baci mai dati* (2011)
Maria Rizzarelli
- 41 Miracoli a Librino.
Intervista a fronte con Roberta Torre e Gabriele Vacis
Monica Centanni, Maria Rizzarelli
- 47 *La paura siCura*. Appunti e note di regia
Gabriele Vacis
- 51 Farfalline
Carmelo Vassallo

Qualcosa che ha inizio, che accade per davvero, e che finisce

Lettura di Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio 2008

Peppe Nanni



“Il teatro è già cominciato negli spazi intersiderali oppure nello spaziamento infinitesimale delle particelle, perché ha già avuto inizio il *dramma*, come dice Artaud, cioè innanzitutto l’azione, l’atto di un compimento che risponde a un’attesa [...]. L’attesa, infatti, è già quella del senso: del ‘dicibile’ di questa comparizione delle cose che si chiama ‘cosmo’”. Per Jean-Luc Nancy la creazione è costitutivamente teatrale, ma il passaggio dalla causalità insensata alla necessità comprensibile viene a condensarsi solo in un luogo particolare, la *skéné*, dove i corpi parlanti degli uomini dan-

no forma compiuta al tessuto conflittuale del mondo. Perché si dà Mondo solo uscendo dalla indipanata compattezza dell’Uno – “partendo dall’uno non si arriva mai all’altro” – e l’atto di creazione consiste in un doppio movimento, il condensarsi delle idee in una pluralità polemica di corpi e il loro presentarsi e rappresentarsi umanamente in relazione tragica sulla scena, *punto di raccolta del senso*.

Come si vede, Nancy incrocia piani di esposizione e linguaggi diversi: la sua prospettazione telescopica non si sottrae all’ancoraggio della successione storica ma ci ricorda che la nascita della tragedia avviene per distanziamenti progressivi dalla sfera culturale. Citando Bertold Brecht: “Quando si dice che il teatro ha avuto origine dal culto, si dice appunto che divenne teatro uscendone”.

Nancy afferma che non c’è creazione senza separazione e spaziamento, e che il vuoto non è uno spessore negativo ma ciò che permette la distinzione dei luoghi – e qui si avverte la consonanza rispetto all’uso warburghiano dell’intervallo tra le immagini per scandire la singolarità delle figure e dare ‘spazio al pensiero’. In questa prospettiva, dice Nancy, il teatro tragico si perfeziona con l’introduzione decisiva del discorso diretto tra gli attori, dell’indirizzarsi a qualcuno in particolare, del personalizzare l’interlocuzione: “Nella durata precisa – e come istantanea – di questo tempo *puro*, i corpi si rivolgono parole”. Preso congedo dagli dei, aggiunge il filosofo, gli uomini si rivolgono parole tra di loro. Privi dei rimedi consolatori della liturgia religiosa, diventa essenziale la tecnica, cioè la tenuta del discorso tragico, nella quale si misura la dignità umana ancora possibile.

Ma che fare oggi, dice Nancy nel secondo dei due scritti che compongono il libro, intitolato *Dopo la tragedia*, in un tempo per il quale abbiamo sancito l'impossibilità del tragico? Questa è un'epoca che persino fraintende la tragedia, considerata un genere letterario luttuoso e catastrofico. Eppure, anche ramemorando che nelle opere tragiche "la rovina si congiunge a una verità, senza trascinare la verità nella rovina", anche considerando la cultura tragica nel suo senso esatto e proprio, come campo polare di forze energetiche e produttive, noi non riusciamo più ad attingere a questa risorsa, anzi "non siamo neanche in grado di indicare che cosa abbia significato la tragedia per coloro che erano non soltanto i suoi contemporanei, ma anche i suoi attori e i suoi spettatori [...] Possiamo recitarla ma non ricostituirla o reinventarla [...] C'è quindi un'esemplarità irraggiungibile della tragedia".

Non si tratta solo di una questione accademica. Perché in Grecia, in Europa, la democrazia, cioè la politica, si è inventata nell'ambito di quello stesso esperimento culturale ed esistenziale da cui è nata la tragedia: "Sappiamo bene del resto che le sorti di entrambe – della democrazia e della tragedia – sono strettamente legate e che non è impossibile che i problemi e la fragilità della prima si esprimano nella perdita della seconda". Il tramonto della tragedia fa problema sul piano politico, artistico e filosofico insieme.

Nancy ha dedicato un suo precedente lavoro al deperimento della politica (*Verità della democrazia*, Cronopio 2009) denunciando l'implosione della democrazia contemporanea e invocando la reinvenzione della democrazia non solo sul piano costituzionale quanto, come nel '68, insufflando di nuovo l'*esprit* politico nella società.

La posta in gioco è alta, se riprendiamo le premesse antropologiche di partenza: non è che l'opera tragica rappresentasse in allegoria le abitudini e le usanze di Atene, quanto che il sistema di vita occidentale è *accaduto* per la prima volta nel teatro di Dioniso. Sulla scena si è verificato un cambiamento effettivo e radicale, si è sperimentato il *corpo politico* di ogni cittadino e della *polis* tutta, e niente è stato più come prima. E *dopo* – ci fa notare Nancy – abbiamo smarrito con l'arte tragica il cuore pulsante della nostra origine. Ma come ritrovare, oggi, il palladio della nostra *polis*? Occorre precludersi la strada della nostalgia, ma insieme anche quella del rinvio retorico a un futuro oltre l'orizzonte. Per *presentarsi* invece, in tutti i sensi del termine, in *statu nascenti*, nel punto preciso della nostra nascita: forse, nuovamente, nell'*incipit tragoedia*, dove ritrovare quell'inizio "*arché, proteron*" che, da sempre, sfugge alla nostra storia e di cui è possibile che la nostra stessa storia, il nostro unico e inimitabile presente, venga a capo "solo appropriandosene e decidendo di essere essa stessa il proprio inizio, la propria fondazione, la propria origine".

English abstract

Something begins, really happens and finishes.

Reading *Corpo teatro* by Jan-Luc Nancy, Cronopio 2008

In Jean-Luc Nancy's opinion, the *skéné* is the place where the speaking bodies of men give shape to the world's conflictual tissue.

Nancy crosses different languages and reminds us the birth of tragedy took place through progressive outdistancing from the religious sphere. Taken leave of the Gods, men started talking among themselves.

Which is the role of tragedy today? We can only perform the tragedy: we cannot rebuild or think it up again. Tragedy's fate is always connected to democracy's fate: possibly, the problems and frailty of democracy express themselves in the loss of the tragedy. It is thus necessary getting back to the beginning – to the ideal beginning of tragedy: 'incipit tragoedia' – with no nostalgic yearning nor utopic expectations: i.e. making a revolution of the present day.

Storie che danno da pensare

Intervista a Marco Baliani

a cura di Anna Banfi

Il 29 giugno 2011 ha debuttato a Spoleto per il *Festival dei Due Mondi* il nuovo spettacolo di Marco Baliani, *Terra promessa! Briganti e Migranti*. Nell'anno delle celebrazioni per il centocinquantenario dell'unità nazionale, Marco Baliani e Felice Cappa hanno scelto di raccontare il processo di unificazione attraverso lo sguardo dei contadini dell'Italia meridionale che a quel progetto politico si opposero con le armi: questa forma di resistenza popolare, disperato tentativo di rivendicare i diritti dei contadini, è passata alla storia con il nome di brigantaggio. Una rivolta, quella dei briganti, destinata ad essere soffocata nel sangue, per volontà del neonato Regno d'Italia che schierò contro i contadini quasi la metà del suo esercito.



Terra promessa. Briganti e Migranti (2011, foto Valeria Palermo).

Nello spettacolo di Marco Baliani, la storia dei briganti diventa l'emblema di un'incomprensione, di una disfatta civile, di un'assenza di lungimiranza politica che ancora oggi grava pesantemente sulla vita del nostro Paese: un dissidio antico, quello tra nord e sud Italia, un dissidio non risolto che ha posto una seria ipoteca sul futuro di una comunità che sul nascere non ha saputo dare risposte

a chi di quella comunità avrebbe voluto fare parte, ma ad altre condizioni, più giuste e più umane. Alla fine di quella che fu a tutti gli effetti una guerra civile, il numero delle vittime risultò più alto di quello di tutte le Guerre di Indipendenza messe insieme. Molti dei sopravvissuti scelsero poi di lasciare il Paese: otto milioni di contadini del nord e del sud Italia emigrarono, per non essere uccisi o per non morire di fame o di disperazione. C'è molto 'presente', dunque, in questa storia 'passata' che Marco Baliani racconterà a partire da giugno sui palcoscenici di diversi teatri italiani.

Abbiamo incontrato Marco Baliani e gli abbiamo rivolto alcune domande su questo spettacolo e sul ruolo che secondo lui dovrebbe avere oggi il teatro. E nel porgli le domande, non potevamo non partire dal tema della narrazione, perché proprio con Marco Baliani nasce in Italia il "teatro di narrazione", un termine coniato da Renato Palazzi che così definì per primo il teatro di questo grande narratore, a cui bastano un palco e una sedia per cominciare a raccontare - per usare le parole di un altro maestro del racconto come Robert Walser - "storie che danno da pensare".



Tracce (1996).

Anna Banfi Nel suo saggio sulla narrazione, Walter Benjamin divide i narratori in due gruppi: al primo appartengono i narratori "nomadi", quelli che viaggiano e raccontano storie che riguardano popoli lontani, al secondo appartengono invece i narratori "sedentari", che raccontano le storie e le tradizioni dei propri paesi. A quale gruppo senti di appartenere?

Marco Baliani La figura del narratore, così come la intendeva Benjamin, che già la leggeva al suo tramonto, non esiste più: questo è vero almeno per la cultura occidentale o, per meglio dire, per la declinazione economica dell'Occidente. Oggi un narratore è un raccoglitore di esperienze: non è radicato in nessuna comunità, dal momento che le comunità dal punto di vista antropologico non esistono più. Il narratore deve essere capace di accogliere in sé la molteplicità di un mondo complesso: sedentario e insieme nomade, il narratore è un apolide, un viaggiatore incantato, che trasforma in racconto le esperienze, riuscendo a vedere e a toccare le cose al di là del manto uniforme e opaco delle comunicazioni abituali.

AB Benjamin scrive il suo saggio nel 1936: l'arte del narrare è al tramonto, sostiene, e la causa la trova nel fatto che "le quotazioni dell'esperienza sono crollate": dopo la prima guerra mondiale, i soldati tornano dal fronte ammutoliti, "più poveri di esperienza comunicabile". Questa incomunicabilità, questa impossibilità di dire diventa ancora più evidente dopo Auschwitz, quando il disagio nei confronti della realtà sembra inibire qualsiasi tipo di comunicazione – scritta e verbale. Il tuo teatro dimostra invece che è ancora possibile raccontare. Quanto è importante per te l'esperienza nel raccontare?

Marco Baliani L'esperienza è tutto, è l'anima stessa del racconto e del narratore, ma bisogna essere capaci di cercare l'esperienza laddove nessuno si aspetta di trovarla. Il mondo occidentale è più povero di "mani che fanno", e senza "il fare" le esperienze decadono. Quelle virtuali sono un altro tipo di esperienze: nel mondo virtuale non si verificano né incontri né scontri, perché la dialettica non esiste. Questo tipo di esperienze sono dunque tautologiche, superfici di esperienze che non producono dramma. Ciò non vuol dire che non si possa raccontare, anzi: è il racconto che permette a un'azione di divenire esperibile ed è il linguaggio che la fa vivere e la rende memorabile. Non c'è bisogno di avventure magniloquenti per sentirsi degni di un'esperienza da tramandare, ma c'è bisogno di una costruzione artificiale di parole, suoni, corpo e voce per trasfigurare un accadimento in sé forse trascurabile o poco visibile.

AB Per il tuo spettacolo *Kohlhaas*, sei partito da un testo scritto, il libro omonimo di Kleist e da lì hai costruito il racconto teatrale. È più facile per te partire da un testo che nasce per essere letto o creare *ex novo* un testo destinato già nella sua gestazione alla rappresentazione e quindi a una comunicazione di tipo orale?

Marco Baliani Non c'è una regola, vado avanti per passioni: posso incontrare un fumetto, un film, un romanzo, una scrittura diaristica, un racconto fatto da qualcuno, un evento. L'importante è che questa cosa entri in risonanza con me e che mi costringa ad occuparmene artisticamente, poi l'oralità, il teatro, il corpo, fanno il resto, trasformandola in qualcosa d'altro.



Koblhaas (1987).

AB Che ruolo ha l'improvvisazione nei tuoi spettacoli?

Marco Baliani Dipende dal tipo di spettacolo, se faccio regia per un gruppo o se sono da solo, dipende dai linguaggi messi in campo. Quando lavoro su spettacoli di narrazione l'improvvisazione è una meta da raggiungere, non è un fatto acquisito, non è una tecnica. Il narratore raggiunge la capacità di improvvisare quando è padrone della materia di cui tratta e quando il flusso del narrare diventa naturale: quando si verifica questa condizione, è come se accadesse una magia. Per lasciarsi andare all'improvvisazione occorre molta tecnica, ma l'improvvisazione non esaurisce mai da sola l'esplorazione del territorio del racconto.

AB Il tuo è un teatro di narrazione, ma è anche un teatro civile: i temi che affronti nei tuoi spettacoli sono tutti declinati all'attualità. Oggi quale funzione dovrebbe avere il teatro secondo te? Può recuperare la sua funzione originaria – quella che aveva nell'Atene del V secolo a.C. – di riflessione della città sulla città? I cittadini possono trovare ancora nel teatro un luogo in cui confrontarsi e sentire così di partecipare a un rito – laico e politico – che non è avulso dalla realtà, ma parte integrante di essa?

Marco Baliani Non amo la definizione di teatro civile: la civiltà teatrale non è data dal contenuto più o meno impegnato di cui si tratta negli spettacoli. Ci può essere un contenuto altamente etico o politico, di memoria o di denuncia e il teatro che lo inscena è invece noioso, vecchio, reazionario nelle forme e



La pelle (2008).

negli assunti. Si può al contrario prendere una fiaba apparentemente lontana dalla realtà e farla divenire di sconcertante presenza contemporanea. È sempre e solo il linguaggio, l'artificio dell'arte che fa sì che uno spettacolo parli davvero alla *polis*, sia cioè politico. Tutto il resto non serve, neanche le buone intenzioni.

AB Ci racconti qualcosa del tuo nuovo spettacolo *Terra promessa. Briganti e Migranti*? Quali sono i cortocircuiti con l'attualità che può ingenerare questo spettacolo?

Marco Baliani Anche sulla parola attualità ho grandi perplessità. La lascerei al giornalismo, che ha gli strumenti per informare e dibattere. Il teatro si muove in zone inquietanti, è lì che colpisce. Con questo nuovo spettacolo vado, come altre volte, a mettere il dito dove non si dovrebbe, nel bel mezzo della cosiddetta unità d'Italia, per raccontare, da più punti di vista, cosa è stato questo processo nel sud del nostro paese. Spero che sia davvero inquietante, che lasci dell'amaro in bocca. Se funzionerà, ci penseranno gli spettatori a confrontare quelle storie del passato prossimo col nostro presente. L'importante è non essere didascalici, didattici, professorali. E ancora una volta è solo attraverso l'arte del linguaggio e la sua composizione che ci si gioca la partita.



La notte delle lucciole (2007).

English abstract

Food for Thought. Interview with Marco Baliani

Author, actor and director, Marco Baliani opened the season of “teatro della narrazione” in Italy. On occasion of the premiere of his new performance *Terra promessa. Briganti e Migranti* (*Promised Land. Brigands and Migrants*), we have asked him something about “civil” theatre and narration.

“The story-teller is a collector of experiences – Baliani says – and he is an enchanted traveller, who changes the experiences into a tale, managing to see and touch things beyond the unvarying and veiled mantle of the usual communication”.

Baliani thinks the theatre should always speak to the polis and the only author’s weapon fit for creating a “political” performance is to put the language out into service of the message he wants to communicate. This message has not to be didactic and instructive: it is the audience that should be able to re-elaborate what it has listened in the theatre and to compare past histories with contemporary events.

“There is a cloud in a piece of paper”.

The actuality of myth in the theater of Peter Sellars¹

Daniela Sacco

English editing by Silvia Schiavinato and text revised by Jenny Condie

Daniela Sacco I read some interviews with you in which you talked about ‘making mythology’ or creating ‘mythological systems’ where ‘images resonate’. Could you tell me what do you mean exactly by these expressions? What does mythology mean to us nowadays?

Peter Sellars I think many things have to do with your childhood, certain images that you have when you are very small and coming into the world and when you are deeply impressionable. Later in your life you have experiences that touch those very deep early impressions. So it’s very much in the same way that psychologists understand that life habits are formed at a very young age, by your first perceptions and by this early period of taking things in. And that’s why people are beginning to realize that the most important thing you can do is to make sure that in the kindergarden children are really take care of. Actually the deepest investment in a human being is early on, not later, and what’s really empowering is this early time. That’s when somebody is empowered or disempowered as a human being. So the impressions that you have at this time in your life create a kind of “echo-chamber”, which means that later, when you feel something touching those impressions, it goes to the core of your being and your formative moments as a human being. So it doesn’t just become more information, it actually touches something that is very, very deeply at the core of your individual identity. Now just to take Plato a little further: our childhood is also many previous lifetimes and so these impressions actually go back many many lifetimes and so what happens is that we are in the middle of an impression that was created a hundred lifetimes ago. Suddenly something touches that core of our being from some previous lifetime: that’s mythology. It’s something that you know very well from an early formative time in your existence. This “echo-chamber” is set up. So there is a resonance and resonance is something very special that happens in classical music. I would suggest you to hear this performance of *Kafka Fragments* in a really beautiful concert hall. For example, in London, we did it in the Barbican’s concert hall, where the London Symphony Orchestra plays. This hall is made entirely of wood, wood is everywhere. So when Geoff Nuttall plays the violin the resonance of the wood against the

¹ La versione italiana di questa intervista, ‘C’è una nuvola in un pezzo di carta’. *Attualità del mito nel teatro di Peter Sellars*, è stata pubblicata nel numero 87 di engramma (gennaio/febbraio 2011).

wood creates warmth, there is a special intensity and this presence of the sound. Here in Rome, the Palladium's architecture is really made for rock music. So there is no resonance, the violin is a little cold, a little alone and "notes are just notes". Whereas resonance is when the environment responds, and a sound or an impression goes further than itself, because the environment recognizes it, has in some sense a solidarity with it, a relationship that is sympathetic. So an impression becomes deeper, richer, more profound. To give another example, in Los Angeles we have an amazing concert hall, designed by Frank Gehry, the "Walt Disney Concert Hall", where we did *Kafka Fragments*. The concert hall was built by Yasuhisa Toyota, using the same building techniques employed in traditional Japanese Nō theater, in which everything is made of wood. But in Japan, drums are placed underneath the stage, so when the actors walk around there is a very strong resonance, because the stage itself actually resonates like a percussion instrument. The same is true for Epidaurus. Acoustic quality was enormously important question in Greek aesthetics, because in Greece theater was all about acoustics, sound, and the mask-persona through which sound was made. Everything was about this question of resonance, and the Greeks were really concerned with something that touched some inner part of your being, that was not just the surface. Just like Mr Toyota designing the concert hall according to the Japanese principles of Nō drama, with smooth surfaces under which there are these big drums that resonate and hold the sound. In Greek amphitheaters the sound was held by the curves of the architecture of rectangles, but an architecture which was deep resonator, that held sound in this special way. This receptacle is so important because it receives, holds and amplifies. So it's not just taking something from outside and bringing it in, but the resonator is actually inside the human being.

DS I would like to ask you about your idea that theater 'reveals the invisible'. What do you mean by the invisible? What is invisible? Is there any connections with what Paul Klee said when he stated "the arts don't reproduce the visible but make visible"? Is it possible to speak in the same terms about the theater?

Peter Sellars Very simply: courage is all around us, but it's invisible, you can't touch it. Love is everywhere but it's not visible. The most important feelings, the most important arts, the most important principles of your life are all invisible. The visible world has almost nothing to do with your feelings and the visible world is a miracle: the light on the trees at the end of the day, in Rome yesterday was unbelievable; the full moon coming up in the later afternoon... The visual world is magnificent, but as the Koran says, the world is a book made to be read, and beauty is not just the moon, the sunset, the swallows making their patterns as they come down to the river, but it is also a message: you learn to read the sky, you learn to read the moon or the sun. These are all texts, they are also a message about a larger creation, about the longer length of a life's cycle. So the

visible world, as the Koran says, is a sign, and not itself the object. I feel about the musical score of Kurtág and Kafka, that it's neither the beginning point nor is it the end point. It is the vessel, the journey. It's not the destination and it's not the point of departure. The point of departure has to be something deep inside you. So if you are having some deep experience, when you look at the sky, you see all kind of things and the sky means all these other things. The visible world is only made to be activated by your own inside, feelings and inner life. But also again, in reverse, it's made also to activate and reawaken your own life' questions and to remind you that you have been given another day, that the sun will rise again and that you can try again. These are all profound messages and so the circles in the world and the straight lines are, as Plato said, an indication of another geometry, another kind of order. I believe that this is science's power, that is why I believe that art is a parallel of science, that it is looking at the visible world for its inner principles and for what else it is telling us. Not as a ending itself, but as an indication of larger realities or more specific patterns and order, a deep order.

DS You have talked elsewhere about your formative experience with puppetry and cinema; could you tell me why you decided to work mainly in the theater rather than in film?

Peter Sellars For me it's probably the social element that makes theater more important: theater is sharing space and the whole question of the XXI century is 'Can we share the planet?'. Can we share the planet with the rest of the world?



Dawn Upshaw in *Kafka Fragments*.

With other people? This question of ‘Do you receive foreigners?’ was one which of course obsessed the Greeks. What is it that is not shared about life in this planet? The most powerful thing is not to build the wall between Israel and Palestine or between the United States and Mexico, but to ask the opposite: what do we share? Theater is the search for what we share and the assertion of what we find. In theater a lot of people come together in a space which, by the end of the evening, becomes not “my” space or “your” space, but a shared space where we had a shared experience. Where the borders are dissolved. Where we truly find these points of shared experience in space. For me film doesn’t share space in the same way: film has its own space, the audience has its own space; it’s really a mental space, but the actual physical act of sharing a room together is not the same. I think that the reason why for me theater has such priority has to do with the land rights of indigenous people, the water rights of indigenous people, the fact that again farmers are committing suicide in India and in Ohio. This question of land and how we share this land and how we treasure it. The earth isn’t just something to be divided up and sold, it’s sacred. We have to admit the sacredness of the earth, of the food, of the air, of the water. You can’t just buy or sell it. There is something sacred, the water belongs to all of us: when Coca-Cola company buys all the water in the world – which is what it is trying to do – we have a crisis. So really this shared space, reminds everybody that the earth is sacred, the air is sacred, the water is sacred, the light is sacred, the plants are sacred, the animals are sacred, that life has a sacred dimension; not in the manner of organized religion but in the manner of theater. Where everything has its resonance, its aura, its mystery, its depth. It becomes more touching, it becomes something infinite. We have a finite quantity of water, but an infinite level of generosity. Certain things are infinite: love, courage, generosity, honesty. Other things are limited: the domain of water, the domain of land. It’s really about understanding how we use the things that are infinite, and how we correctly use the things that are finite. Theater is the meeting place of that infinitude and this specific social limitation which is about sharing. Cinema is a great language, I have a great love of cinema before cinema: Chinese watercolour painting, or traditional Chinese and Indian theater, or Javanese shadow puppets, or cave paintings. They were all cinema before cinema: this cinematic impulse is so deep, it doesn’t come only from the XIX or XX century, nor do the ideas of montage and cutting...

DS Yes, I would like to discuss the importance of montage for you in the way you construct theater. I think it’s really important today, for the theater as well as the cinema. Did you learn about montage from cinema?

Peter Sellars Montage is crucial; it’s also in Sophocles’ works. Sophocles always created some episodes that he then cut and in place of those episodes he put the chorus. In Sophocles you can’t see simple real time, because there is a lot that he

doesn't show, that he cuts out. He only gives you a very specific moment in time and then he cuts to another moment in time and then he puts these two moments in time next to each other. It has an incredible emotional impact, precisely because Sophocles is constructing his pieces, in chorus even more so, from these moments in time that normally will not come together, and by putting them right next to each other, the contrasts are so intense and extreme that he creates a crisis, but he also creates the deeper thing which is that everything of course is linked. Montage is simply saying: any two things in the world are connected. And we are going to connect them across this supply and the interconnector is the poetry: this chair isn't just this chair, this theater isn't just this theater, so nothing is just itself. Everything is itself in relation to this question of interrelation and that is where montage is so exciting, because it really sharpens, and heightens and deepens that sense of relation. When I was in university my obsession and my thesis was about Meyerhold and Ejzenštejn, and the dawn of cinema. I was influenced by silent cinema. I really specialized in Griffith, early Hitchcock, Godard... but in terms of silent cinema, the really great period of my life was in Brussels, where in my twenties I worked on many projects, and where there was a cinemateque that every night showed two silent movies, with live music. So I lived there. I love the idea of cinema and live music. In this Godardian way, the soundtrack and the image-track are different: you have the tension between the soundtrack and the image-track. That's a very satisfying thing, rather than the Hollywood thing that the soundtrack is the slave of the image-track. I love having not a "master slave" relationship, but a relationship between two consenting adults, who can agree or can disagree, and can come together or separate. So for me that's one very exciting element of montage: montage separates sound and image, and creates the possibility that each can have the wrong narrative flow and narrative dimension, then, when they come together, a complex experience is created.

DS I'd like to know more about the relation between mythmaking and montage. I think that both myth and montage are ways of describing the relation between particular and universal, in the sense that both tend to represent the "typical". I'm thinking about the concept of the generalized image and of the *pars pro toto* in Eisenstein's speculations on montage. Do you believe that there is such a relation?

Peter Sellars Yes, and the relation is also between metaphor and metonymy. An example that I often give is that of the Buddhist image of the piece of paper and the cloud; the idea is that when you see a cloud you see a piece of paper, or when you see a piece of paper you see a cloud. That's because a piece of paper comes from a tree, and for that tree to have become a piece of paper, there had to have been a lumberjack cutting down the tree and there had to have been a paper-mill, there had to have been the lumberjack taking his lunch break. There had to be everything in world because it becomes a piece of paper and you can see it. But for the tree, which is in the forest, there had to have been

the sunlight, the rain, a cloud... So, when you see a piece of paper, you see a cloud. It's because, as the Buddhists say, everything contains everything and is not just itself: a piece of paper is not only made from paper but from elements. This is really important. Plato imagined that we had been in this world before, that our corpses decomposed and came back as trees, as rocks, as plants, as animals, hundreds of times. It's not just a poetic image, it's a physical reality. We have decomposed many times and come back in some other forms. So this is physical as well spiritual process. The beauty of montage is that it counters a current existence with a previous one: again the inter-relatedness of things that for piece of paper to exist there has to have been a cloud. So, in the same way, if two things are put next to each other, the relatedness that is all of a sudden apparent shocks you and grabs your attention because it makes you jump all the other links, taking a shortcut between one thing and the other. Montage is where the long path is, where the centuries are, so they cross in one place. Cuts are made across time, across space, across process...

DS Is it in these cuts that the "typical" manifests itself?

Peter Sellars Montage goes from the specific to the understanding that the specific is an indication of something larger, again as the Buddhists say: conditional reality versus un-conditional reality. *Oedipus Rex* is a conditional reality: because he had this mother, this father, everything in his life is based on a particular set of conditions; on the other hand that specific set of conditions takes you to a conditional reality which is an indicator of un-conditional reality, of

a larger truth which is somehow guiding this smaller truth. So you are in a relationship of reality of truth, of conditional truth, of small truths, of provisional truth and of larger truths. They are the main truths across larger piece of time, larger pieces of history and different lifetimes.



Peter Sellars in *Pour en finir avec le jugement de Dieu* by Antonin Artaud, 2003.

DS Your theater is created in America and it is directed at an American audience, though it is also naturally, international in scope and in its reference to other cultures... Do you think that American culture has anything to teach to European culture?

Peter Sellars Sophocles, Mozart and Shakespeare were writing about America! They were all American! They were writing very specifically about my country: in a strange

way, they were all writing about power, about the handling of power. Today of all the countries in the world, America is the one that is truly experiencing what those people were writing about. Every catastrophic social mistake that America has made in the last 20 years, Europe has repeated 5 year later. I could say: there is nothing to learn from America. The sad thing is that you have terrible things to learn, if this is how you start treating refugees, if you build more prisons, if this is how you conduct war, all of these are actually horrible things that have destroyed Europe over the last 20 years. Because Europe imitates America and European politicians imitate American politicians: we are seeing a catastrophe with Mr Berlusconi, with Mr Sarkozy, all of whom learned their conduct from America. So I feel, as an American coming to present things in Europe that I am giving Europeans a picture of what will soon be very familiar to them and I try to warn people: 'This is what's coming' and I'm sorry to say that the whole world is deeply influenced by America at this moment. Everybody is closing their borders, everybody is waging economic war, everybody is becoming egoist and selfish and the result is economic and social stagnation in America, and now in Europe as well. So you watch Europe cutting itself off from the future and going backwards into a false image of the past: it's painful. Right now in America and in Europe you see the rise of fascism again, it's back: for example in Holland, what incredible for me in this Kurtág piece, was the image of the gypsy violinist on the street who is homeless who will never live anywhere. The Romanian sound of Kurtág is, of course, the sound of that Europe which was almost totally annihilated in Auschwitz and yet Mr Berlusconi continues his policies unchecked. I feel that from America. I think Bulgarian



Peter Sellars in *Pour en finir avec le jugement de Dieu* by Antonin Artaud, 2003.

theater becomes universal when it is most Bulgarian, not when it tries to imitate something else: I think we should always speak our own language as deeply as possible, with its own specificity, its own interiority. Not just speak some other language which nobody else speaks. I think we all have to speak our language with our own deepest articulation and our ability to get in touch with culture through that language. In Japan people see in America some things that they recognize, other things they don't; but I believe humanity has a sort of mirror where we all look at ourselves: it's really interesting to look in a mirror of Sophocles, of Shakespeare and find yourself, and so for me that's why these texts exist: it's not that they have a certain truth. There is no one truth in a certain moment, in a certain way

from a certain group of people but quite the opposite: certain texts are mirrored across all of human history and every generation find itself in a mirror and that's what's powerful.

DS Do you believe that America should be a reference point for its youthful cultural approach?

Peter Sellars I have to say that America was very consciously founded on trying to understand Athenian democracy and the structures of our government and our country were based very consciously on models from Athens and on classical texts. It's not an accident that in America the post office has these corinthian columns, or that the White House is built in the style of classical Greek architecture. These things did not come about casually: we were modelling ourselves after an image of Athens and what the promise of Athenian democracy held. For me these Greek texts are the founding texts of my country. I think that Thomas Jefferson and Benjamin Franklin also took these texts very personally and struggled with them, and tried to draw from them a future that had not been possible in Periclean Athens which eventually, of course, collapsed. So it's like saying that America is young, but compare to Periclean Athens, it is old: democracy has been going on longer in America than anywhere else right now, and has run into real and serious problems. Democracy is really threatened right now by money, as it is here in Europe and everywhere else. Euripides and Sophocles were very clear about that and they said very simply: do not let money replace democracy. They knew that this was the crisis point. So I look at these texts and I see my own country, both in terms of 'where we are right now', but also in terms of what the founding principles and myths were.

DS Do you think that American culture has a special relationship with myth, or a particular sensitivity where mythology is concerned?

Peter Sellars Yes, because America was already mythmaking from the outset and its government has always been seen through the prisma of mythology. The mythology of the Kennedys, the mythology of Richard Nixon: the mythology of that all American leaders are mythical, as well as real people, and all of them have known how to construct and use myth. So American culture has been actively using the mythic from the beginning, because it was a country based on a larger idea, it was not based on ethnicity or any of the things that countries are usually based upon: it was a new idea, and therefore it wasn't for the people, who had always lived there, because they were actually excluded, it was a mythology only for the people, who arrived there, plus all the slaves. So it was a strange country like no country that had ever existed before: it became a country of the mind, you have to imagine it, you have to say: 'Ok, we are

working on a large project'. And this large project was where all the Americans were and where they were represented. New America wasn't just a country of facts, it was a country that represented certain values, aspirations, achievements: people from all over the world went there looking to build a new life, a new future. I don't think that there is a country in history that had an incentive like that. It was a very unique mythology. People from all over the world said: "We will go to America and that's where our future is". That's incredible, generation after generation did that, and they created the future for themselves. That's why America was able to create this kind of economic and social miracle, in spite of all its flops. So it's just amazing, and it was due precisely to these higher ideals, that were Athenian. We made this country with a completely different selfimage; and that's why it's a nightmare when this country says no to immigration, and that English is the official language of white people only and judges all these other things to be An-american: because it's a violation of the founding principles of the country.

DS Your theater is political: so do you think that the mythical function of theater is political as well?

Peter Sellars Yes, especially because myth is always moving in two ways: in one sense it is empowering because theater puts us in the presence of great heroic actions of a previous era and so it lets us think that if in the past they could do these things, then in this era too we could do them. Theater can be really inspiring in this way. But, at the same time, it can be horrid: it can act as a warning to control human ambition, when human ambition is political or economic or concerns honor, control or possession of *hybris*. Whereas mythology is very empowering when it is about thinking in larger and more creative ways, which across time and space invite you to share a larger idea of humanity, of human possibility. So mythology works in both directions: it's a window on the infinite and also a reminder of human limitations. That's what's powerful: it is unlimited, infinite, it opens your mind to shocking visions, but at the same time it says: "Watch out, those who ignore the limit will be killed".

DS Do you believe that the use of technology, which feeds on *hybris*, is a way to make mythology?

Peter Sellars: Yes, it's so simple. Technology is a rock, it's a pencil, it's a rocket going to Mars: all of these are technology. Technology by itself is neutral: it's just a pencil, whether you use a pencil to draw your daughter or a neutron bomb. What you hold in your hand is still just a pencil. For me mythology always exists in whatever form we have to communicate or to circulate information.

DS So it's in how we use technology that makes it human or inhuman?

Peter Sellars Yes, technology by itself has no soul, it's what you do with it: that actually reveals its power. We've all seen really bad movies and really good movies and strangely the mythology is in both extremes. King Kong is a really bad movie, but it gave people a myth that remains potent and dangerous, racist and horrible. But it has remained nevertheless, and everybody has it in his consciousness: white people imagining black people raping a white woman. All this is ugly stuff from a bad movie about an ape made in the Thirties. Now why is it that this piece of kitsch, this piece of junk has had such a long life? It's interesting how these things work in our consciousness: certain things, particularly bad things, remain. Now suddenly Harry Potter is everywhere in these years. We have to ask, why is it that this particular mythology is making a real connection right now in people's imagination? What are people finding in Harry Potter that resonates with their own reality? That's a really crazy question and maybe there's a kind of strange longing for an ultra-conservative British boys'-school, with its strict discipline, but in which at the same time there is total freedom to wave a magic wand and subvert the order. It's as if there were a strange longing in this generation for some really horrible and conservative thing, where the answers to everything are simple and rigid, where there is an order that cannot be questioned but, at the same time, where you have the magical powers to change everything. What is the Harry Potter myth feeding? That's such an interesting question right now. And also the need that everybody has to remain a child forever: even though the Harry Potter actors are adults, they are still acting like they are fourteen years old. It's like wanting to remain in high school forever. It's such a strange moment where you get these phenomena. Culture has to do with our projections of people fantasies. We are all high school kids, but we are fighting larger forces. But, to come back to the possible relationship between technology and mythology, for me the question of technology is deeper. Technology is the new mythology in a really profound way. I think of the revolution in Chiapas where sub-comandante Marcos has waged mythological and real war. And because the facts of this struggle takes place on the internet, it means that although we aren't actually there in the jungle of Chiapas, we are still there in solidarity. So, when the Mexican army attacks the campesinos in Chiapas, all over the world this attack becomes part of our lives. So the idea of people struggling in a remote place in Mexico becomes something that enters into our consciousness and all over the world you can see posters of the revolution in Chiapas. It is not just a revolution in Chiapas but it has become an image, an empowering image for people everywhere. At the same time, the fact that they can go on the web and they can say that the Mexican army is attacking, they can alert people all over the world and this creates, for the Mexican government a different set of choices and pressures, so the Mexican government can't do something that would obviously violate the world's opinion, which is now in favour of the farmers in Chiapas. That's a very interesting thing where something is both reality and

mythology: so in this moment in history, that place is both very present and very far away, and it presents us with certain things that we have been imagining, in many parts of the world.

DS Do you think that mythology could substitute of history?

Peter Sellars Between history and mythology there is only an interplay: history is what somebody said happened, so it's already mythology. I'll try to explain myself better: think about an event. You were not there, but if you were there, you only saw what you could see and the event is always bigger than what you could see of it. So every time we describe something, it's mythology because we don't have a complete vision and we have to depend on what somebody else tell us. It's only by this act of hearing, only by entering into this mythical sphere that we can form a more complete idea.

DS To come back to montage, in relation to what we have already said: do you believe that montage has a particular function in relation to the narrative construction and could it enter into the relationship between truth and fiction?

Peter Sellars What it is powerful about montage is that interrupts normal narrative flow and it sharpens the edges of truth. Normal narrative flow goes along with whatever is happening, but montage questions each development, and it puts each development up for examination by creating a situation which looks at something from different angles instead of from only one point of view. That's why montage becomes very powerful. You realize that history, that reality are composed of different facets like the eye of a house fly: and the more different facets you see, the more multi-dimensional reality becomes. So narrative is not a single narrative, it's not a single image, it's not a single montage: every narrative is "multiple". Everything is "multiple" and therefore there is room for meta-narratives and multi-narrative. There is a large narrative that is behind the story which is being told and there are many smaller narratives that haven't been included in the story which is being told. And so we know that all these other narratives could, at any moment, intersect with other narratives.

DS Probably, when you decide to cut a scene it's always a political act...

Peter Sellars Yes, and whenever the master narrative is interrupted, that's a good sign. That's why it's so important to make fragments: because everybody knows that the master narrative is a "lie". The big Hollywood movie, complete with swelling orchestral music, is a total lie! Interrupting it is a good sign! The only thing that we can trust is a small moment of truth that we can verify. We can work with these fragments. We can recombine fragments in whatever way: our lives, our societies have been broken, but out of everything that has been

broken, we pick up small pieces and put them together... Kurtág, for example, wrote *Kafka Fragmente* out of his experience of being a refugee: but what does it mean? That when you escape under the fence, you have to abandon your previous life. And all that remains is a few fragments, you hold on to them and from those fragments you have to build a new life, wherever your life is continuing. This idea of fragmentary lives and fragmentary life, broken systems and broken life experiences is really quite destructive emotionally and at the same time strangely liberating. Like in this experience of immigrants, who are actually rebuilding their lives creating new narratives out of the broken pieces. I think this is a special form of narration, something that I really appreciate in Beckett: it's the understanding that the fragment is probably able to represent truth precisely because it doesn't pretend to be total, it already declares that it is a partial understanding of someone, and because it doesn't pretend to be all. The form of the fragment is really satisfying artistically. Which is why, in this century, the obsession with Greek ruins is growing: because a fragment is both "unfinished" and incomplete and it will remain incomplete. This combination of something which is permanently incomplete is very powerful and mythology is also that way, because mythology is always broken. There are many versions of the Medea myth: everybody disagrees on it, and everybody wonders if what happened in this myth is truth or what the myth stands for. Everybody has a different version, so everything is fragmentary: and from that fragment



Dawn Upshaw and Geoff Nuttal in *Kafka Fragments*.

something is recreated. We are all building a world where broken things are strewn around – including our own life, emotions and hopes – and we have to keep going: we pick up the pieces and move on...

DS What we can do, sometime, is try to create different compositions...

Peter Sellars Absolutely, that's the powerful act of human perseverance and determination. In *Kafka Fragments* there are some images in the background, images of people in recovery programs, rehabilitation for alcoholics and drug-takers: they used their lives for sharing and they are now picking up the pieces to rebuild their life.

DS This could be a metaphor of the present...

Peter Sellars It's always the same: in Greek times everybody was arriving from somewhere else, strange, faraway places, and they brought with them some partial myths. When I was visiting Epidaurus my companion was Pausanias. He went from place to place, meeting different people with different stories to tell. It was never a discussion of facts, it was about different stories: you listen to a folk tale and you observe how one myth changes into another myth, so the same myth is associated with another myth, with another meaning. I believe it's always that discussion, a discussion about broken pieces: by the time of Pausanias everything was already broken, he had to reconstruct, with all the contradictions, with all the missing and different pieces of information. I love it! The same myth can be described by Sophocles and in a completely different way by Euripides. In February I staged Händel's *Heracles*, in Chicago, and I based it on Sophocles' *The Trachinae*... But when you say Heracles you ask: which Heracles? It's an important question. I've already staged Euripides' *The Sons of Heracles*, and there were many problems. The death of Heracles, for example, is completely different: same character, completely different death, completely different story, completely different trajectory... there are so many Heracles! Where do I start? This, for me, is the perpetual question.

Aristofane e l'attualità della commedia politica: in margine a una traduzione delle *Nuvole*

Alessandro Grilli



Michele Battaglia, *Nuvole a Siracusa* (2008).

Oggi è per fortuna opinione consolidata che la commedia di Aristofane sia *sempre* commedia politica, anche quando si presta a essere percepita come fantasia d'evasione: è ormai un dato acquisito ad esempio che anche gli *Uccelli*, la cui lettura romantica più ha favorito l'immagine di una commedia antica fondata sull'utopia autoreferenziale, sono in realtà, in quanto progetto di rifondazione della polis, una riflessione generale sulle possibilità stesse della vita associata. Tutte le commedie di Aristofane sono commedie politiche, dunque anche

quando il tema, come nelle *Nuvole*, sembra lontano da una messa in discussione puntuale dell'amministrazione dell'Atene contemporanea; a fondare l'impatto politico del testo è un semplice presupposto: politico è tutto ciò che determina strutturalmente, in modo diretto o indiretto, la natura della città e i rapporti fra i cittadini. Il problema al centro delle *Nuvole*, perciò (come siano da educare i giovani Ateniesi), non va classificato come una critica più o meno fine a se stessa delle mode culturali, ma come un monito (in senso tendenzialmente conservatore) sui rischi che può correre l'intera compagine dello Stato se cambiano i principî che ispirano le prassi pedagogiche consolidate. Ne fa fede nel testo una rete capillare di riferimenti espliciti alla vita politica ateniese che mostra come dietro al caso particolare del giovane Fidippide, posto di fronte alla scelta fra l'educazione tradizionale ai valori del Discorso migliore e quella moderna al relativismo sofistico patrocinato dal logocentrico Discorso peggiore, si debba piuttosto riconoscere il tema generale dell'educazione del 'cittadino' – e di quel cittadino esemplare che è appunto l'uomo politico, come rivela l'ironico accostamento di Fidippide a Iperbolo in una battuta di Socrate (vv. 874-876):

πῶς ἂν μάθοι ποθ' οὗτος [Fidippide] ἀπόφευξιν δίκης
ἢ κλησιν ἢ χαύνωσιν ἀναπειστηρίαν;
καίτοι τάλαντου τοῦτ' ἔμαθεν Ὑπέρβολος.

La trama di invenzione delle *Nuvole* è dunque un caso esemplare di un problema non tanto teorico e generale quanto incombente e relevantissimo nell'immediata

contingenza dei primi anni della guerra di Atene contro Sparta: rivolgendosi al pubblico nella parabasi, Aristofane sottolinea come la degenerazione degli ideali educativi (che gli doveva stare molto a cuore, se già nel 427 l'aveva posta al centro della sua commedia d'esordio) sia solo un caso particolare di una tendenza alle scelte sbagliate che sembrano caratterizzare tutte le decisioni politiche dei suoi concittadini (vv. 581-587):

εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγὸνα
 ἦνίχ' ἤρεισθε στρατηγόν, τὰς ὀφρῦς ξυνήγομεν
 κάποοῦμεν δεινά, βροντὴ δ' ἔρράγη δι' ἀστραπήσ.
 ἢ σελήνη δ' ἐξέλειπεν τὰς ὁδοὺς, ὁ δ' ἥλιος
 τὴν θρυαλλίδ' εἰς ἑαυτὸν εὐθέως ξυνελάκυσας
 οὐ φανεῖν ἔφασκεν ὑμῖν εἰ στρατηγῆσοι Κλέων.
 ἀλλ' ὅμως εἴλεσθε τοῦτον·

Per i lettori del XXI secolo, e ancor più per gli spettatori che seguono la commedia a teatro, la dimensione politica della commedia è dunque riconoscibile al tempo stesso sul piano del riferimento contingente all'attualità ateniese del V sec. a.C. (la svolta della cultura innescata dal cosiddetto "illuminismo greco"), nonché, più astrattamente, nei termini generali cui può essere ricondotta la questione – quanto e come, cioè, siano rilevanti educazione e cultura per il profilo dei cittadini che di volta in volta vengono chiamati a rappresentare la collettività alla guida dello Stato.

La richiesta di tradurre le *Nuvole* per la messa in scena nel XLVII ciclo di rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa (per la regia di Alessandro Maggi) mi ha offerto l'occasione di confrontarmi direttamente con la dimensione politica di questa commedia. La volontà di valorizzarne nel modo migliore l'attualità mi ha posto di fronte al problema, molto concreto, di come orientare la traduzione in modo da potenziare al massimo le capacità ricettive del pubblico. Si trattava, in sostanza, di raggiungere un equilibrio fra la specificità contingente del contesto originale (nei riferimenti a persone, cose, riti e costumi dell'Atene di Aristofane) e la pregnanza diacronica di molte situazioni tipiche o generali, agevolmente riferibili anche al contesto dell'Italia di oggi. Si tratta di un equilibrio difficile e delicato, sospeso fra impostazioni traduttive risolutamente divergenti: da un lato quella conforme alla proposta benjaminiana di forzare la lingua d'arrivo per farla convergere il più possibile con l'originale – e di assecondare pertanto la lettera del testo anche in relazione alla resa dei riferimenti politici, a dispetto delle competenze per lo più inadeguate dell'uditorio medio di oggi; dall'altro l'istanza di totale addomesticamento, volta a cancellare le distanze fra i Greci e noi mediante l'esplicitazione didascalica dei punti di contatto o di continuità fra l'antico e il moderno.

La mia opinione – condivisa appieno dal regista Alessandro Maggi – è che il modo migliore di attualizzare consista in una posizione intermedia capace di “familiarizzare mantenendo le distanze”: il pubblico va messo di fronte a un oggetto che, pur perfettamente decifrabile, non camuffi la propria alterità storica e culturale dietro una semplificazione ad effetto. Per intenderci: se un nome antico non è più comprensibile senza una nota di commento, è meglio esplicitare nella traduzione per la scena gli aspetti ‘generali’ del suo significato con una resa non individuata, piuttosto che mantenere il nome originale, destinato a restare opaco, o introdurre, postulando una reale equivalenza, un nome di analoga connotazione ma specifico della nostra esperienza quotidiana. Se ad esempio il testo menziona come spergiuri i marginali politici ateniesi «Simone, Cleonimo e Teoro» (vv. 399-400), la traduzione migliore sarà un generico «uomini politici», piuttosto che una gigiona strizzatina d’occhio su qualche nome di politico dei nostri giorni. Sarà il destinatario, se lo ritiene, a estendere all’oggi le considerazioni riferite al contesto originario.

A imporre di evitare l’attualizzazione nominalmente individuata dovrebbe essere soprattutto l’idea che al pubblico, oggi come in altri tempi, va riconosciuto il diritto di essere protagonista nella produzione di senso dal testo. La vera attualizzazione del classico non va enunciata didascalicamente dal traduttore o dal regista, ma si deve compiere nel momento stesso della comprensione. È perciò al punto di vista del pubblico, e alle sue competenze presuntive, che il traduttore e il regista devono pensare e badare prioritariamente accingendosi alla messa in scena. È solo attraverso questa forma di costruzione dell’uditorio che si possono evitare spiacevoli paradossi semiotici, ad esempio il fatto che un adattamento troppo specifico e didascalico alla contemporaneità, lungi dal far sembrare più presente e più vivo il testo antico, lo allontanerebbe dando l’impressione di un prodotto scopertamente manipolato: affinché il testo antico sembri ‘attuale’ a un destinatario non specialista del XXI secolo, infatti, è importante che trovi conferma un’informazione che anche il più ingenuo degli spettatori possiede, ovvero che ad andare in scena è un dramma scritto più di duemila anni prima della nostra epoca. Se il testo contiene inserti smaccatamente specifici dell’oggi, come allusioni a nomi o fatti recenti di pubblico dominio, anche il destinatario più ingenuo non potrà far a meno di capire che lì si annida un intervento adattivo, e che quelle non sono le parole dell’autore. Lungi dal potenziare l’effetto di dirompente attualità del testo, perciò, l’adattamento compiacente crea l’impressione, in un destinatario mediamente colto e non specialista, di una chiara manipolazione dell’originale. E un testo evidentemente manipolato potrà sembrare sì gustoso o esilarante, ma senz’altro non sembrerà ‘autentico’. Soprattutto: esso darà l’impressione di una distanza incolmabile, che interventi di pesante integrazione si sforzano di far dimenticare. Lo spettatore vedrà quindi negato in qualche misura proprio il presupposto su cui le stesse riprese del teatro antico si fondano, e cioè che fra ‘noi’ e ‘loro’ esista un legame di vitale, profonda affinità.

English abstract

Aristophanes and the topicality of the political comedy.

Notes in the margin of a translation of *Clouds*

Aristophanes' comedies are political texts even when their political focus, as in *Clouds*, is not self-evident. Translating such comedies should lead the audience to take on a more active role in the meaning production. Therefore, domesticated translations through overtly extrinsic features are to be avoided.

Schegge di racconto nella giungla delle città

La paura siCura di Gabriele Vacis

Stefania Rimini

Ho sempre pensato che si debba guardare il mondo
con gli occhi di chi ci vive.
Non dall'alto bensì dal basso
(K. Kieslowski, *Perché siamo qui?*)

Ho cominciato ad amare sul serio il cinema guardando i documentari di un autore polacco semiconosciuto, capace negli anni Settanta di piazzare la macchina da presa dentro le stazioni, gli ospedali, le fabbriche, gli uffici di un paese assediato dal regime, in cerca di una verità che i media contraffacevano a bella posta. Quel regista, Krzysztof Kieslowski, sapeva che “descrivere la realtà” era l'unico antidoto alla falsa coscienza del potere, l'unico modo per creare dissenso perché “tutto può diventare materia di rivolta ma prima deve essere pubblicamente chiamato per nome” (Kieslowski [1981] 1997, 145). L'assoluta mancanza di senso comune, di libertà di pensiero spingeva il giovane Kieslowski a dedicarsi alla minuta osservazione del suo tempo attraverso un linguaggio – il documentario – che gli consentiva di dare visibilità e consistenza al quotidiano, alla fatica dei giorni, alla precarietà dell'esistenza.

Il secondo *docufilm* di Gabriele Vacis, *La paura siCura* (2010), ripropone seppur da una prospettiva diversa le coordinate di un cinema civile autenticamente reale, perché ancorato ai bisogni, alle incertezze, ai desideri delle persone. È stato davvero sorprendente ritrovare nelle immagini, nella costruzione e nel respiro del film di Vacis la necessità di sguardo e di racconto che anima la produzione documentaristica di Kieslowski, l'idea cioè che esista una ‘drammaturgia della realtà’ e che la macchina da presa sia in grado di rivelarla, di catturarla dentro le pieghe del montaggio. Naturalmente l'Italia di oggi non assomiglia alla Polonia degli anni Settanta, ma sappiamo quanto i media contribuiscano a condizionare l'opinione pubblica, a trascinare gli spettatori e i lettori dentro le maglie di un racconto che non corrisponde al paese reale. Gabriele Vacis con questo secondo film dimostra di aver trovato una misura e una cifra espressiva ormai riconoscibili, e proprio la maturità e la forza di questo stile mi hanno messo sulle tracce di Kieslowski e di una certa idea di rappresentazione della realtà. La necessità e l'urgenza di un progetto come *La paura siCura* nascono dal tentativo di sfuggire alla mistificazione del presente a cui assistiamo ogni giorno, alla deriva immaginaria cui siamo costretti, spesso nostro malgrado. Rispetto a questo clima il film di Vacis riscopre tutta la verità

della dimensione dell'ascolto, tutta l'emozione di visi che si offrono all'obiettivo della macchina da presa senza il ricatto della celebrità e del dolore.

Fuori dalla logica perversa del *reality*, il ritmo dei piani de *La paura si Cura* sembra riproporre uno dei tratti tipici del cinema di Kieslowski: il "paesaggio del volto umano". Con questa espressione Karabasz, maestro dello stesso Kieslowski presso la Scuola di Lodz, indicava la dimensione plurale del volto, la straordinaria tensione retorica del primo piano, capace di riprodurre sullo schermo la plasticità delle esistenze ritratte. A me pare che proprio questa formula riesca a sintetizzare la novità stilistica del film di Vacis, peraltro già inaugurata nel precedente *Scampolo di paradiso* (2009), ovvero l'energia affabulatoria della facce, la poesia dei volti, il magnetismo di sguardi ed espressioni che valgono, da sole, il racconto dell'intero paese.

E questo accade perché, pur procedendo metonimicamente, cioè selezionando solo alcuni visi dei tanti intervistati, Vacis riesce a trasferire dentro l'inquadratura la complessità, la molteplicità dei luoghi visitati. Genova, Settimo, Schio, Ravenna, Catania, Montegranaro si incarnano nei volti di pochi personaggi, la realtà dei luoghi viene incorporata dagli accenti, dagli sguardi, dalle storie di quanti hanno scelto liberamente di entrare dentro il 'ventre bianco' del set di Vacis, e sono rimasti contagiati dalla magia, dalla apertura di un luogo irreali che diventa spazio vissuto. Raccontare i luoghi attraverso le persone che li abitano è una scommessa vinta, così come è vincente l'idea di raccontare le paure andando in giro, esplorando in lungo e in largo la penisola - come poche volte il cinema ha scelto di fare. Pier Paolo Pasolini aveva provato ad attraversare l'Italia da Sud a Nord per verificare la tenuta e la presa di un tabù come il sesso, e infatti *Comizi d'amore* (1963-

64) è iscritto nel dna de *la Paura si Cura*, anche se i "tempi cambiano, quarant'anni fa la cosa importante era il sesso. Adesso è la paura" (Vacis 2011, 17). Se Pasolini conclude il suo personalissimo viaggio in Italia con l'immagine di due giovani sposi, Tonino e Graziella, a cui augura "Al vostro amore si aggiunga la coscienza del vostro amore" (Pasolini [1963] 2001, 474), Vacis dimostra come sia possibile curare la paura soltanto a partire dalla consapevolezza di sé, da un ritrovato bisogno di raccontare e di ascoltarsi. La pluralità dei punti di vista e degli spazi ripresi vive sullo schermo attraverso una strategia linguistica che evita l'isolamento, la divisione e si apre invece alla sovrapposizione. La narrazione,



pur mettendo in evidenza la peculiarità geografica dei luoghi, fa in modo che si creino dei ponti visivi, delle rime, e soprattutto garantisce la coralità dell'ascolto: c'è sempre la presenza, ora muta ora complice, di qualche volto a contrappuntare le storie, quasi fosse possibile superare la distanza dei luoghi e ritrovarsi sotto lo stesso cielo, nel segno della condivisione. Perfino nel cuore di Librino, laddove si consuma l'ultimo atto del film, capita che gli sguardi si incrocino, che le esperienze si doppiino, grazie al prodigio del montaggio e alla sensibilità di chi raccoglie il testimone della paura.



Proprio la sequenza girata a Librino acquista dentro il movimento del *docu-film* un risalto inatteso. Alla grigia periferia di Catania Vacis assegna, infatti, la responsabilità del finale, l'incombenza del simbolo, il monito di una bellezza ritrovata. È difficile trattenere la commozione di fronte all'evidenza delle cicatrici che segnano il tessuto urbano dell'*hinterland* catanese, è complicato riassumere in pochi minuti le traiettorie di una storia e di una politica sbagliate, che hanno inchiodato dentro labirinti di calcestruzzo settantamila persone, ancora oggi prigioniere di un sogno mai speso. La resistenza di Giuliana, la superficie colorata del suo camioncino sono l'indizio e la speranza che qualcosa possa cambiare, un battito di assoluta purezza che a volte però non basta a sciogliere la violenza silenziosa e complice di certi angoli di strada, come ci testimoniano la rabbia sorda di Christian o il netto disprezzo di Gioacchino. Librino resta schiacciata dall'ombra minacciosa del palazzo di cemento, ma il fatto che una telecamera abbia spalancato il diaframma e abbia centrato le sue viscere può voler dire che è giunto il tempo di farsi coraggio.

Del resto non è un caso che oltre Gabriele Vacis anche Roberta Torre abbia scelto i lugubri scenari della periferia di Catania come set de *I baci mai dati* (2010), presentato a Venezia lo scorso settembre e da qualche settimana in distribuzione nelle sale.



La Librino di Roberta Torre è attraversata dalla vertigine di uno sguardo *pop*, instancabile e mai ovvio, sempre in bilico tra la frammentarietà di “appuntati dipinti” (Torre 1994, 69) e la densità strutturale di una favola postmoderna. Il racconto della periferia è continuamente segnato da straniate proiezioni oniriche, da atmosfere surreali e incantatrici, da ritmati pedinamenti visivi, in cui l'architettura del degrado vibra per l'intensità dei movimenti di camera. Il cuore della favola, però, batte altrove, nella desolata giovinezza di Manuela, nella faticosa invenzione di un dialogo con la Madonna che non ha nulla di miracoloso se non l'esercizio della fantasia, la pazienza dell'ascolto, l'attesa di una carezza.

I baci mai dati e *La paura siCura*, pur nella diversità dei linguaggi e dei toni, riempiono il vuoto della periferia attraverso la ri-creazione di uno sguardo solidale, capace di immaginare un altro finale. Nel film della Torre il vero miracolo è lo stile, il prodigio di una statua che si anima e respira (grazie a una serie di soggettive mozzafiato), per cui possiamo ancora credere che l'immagine è importante e il cinema è questione di testa, cuore e sguardo. *La paura siCura* si chiude invece con un campo lungo sulla piazza di Librino dentro cui danza un palloncino azzurro. Quest'ultima immagine non può non richiamare alla mente la scena cult di *American Beauty* (1999, di Sam Mendes), quella in cui i due adolescenti contemplano sullo schermo di un televisore il vagabondaggio metropolitano di un sacchetto di plastica. Le parole del film di Sam Mendes valgono come omaggio alla felice odissea di Gabriele Vacis:

Era una di quelle giornate in cui tra un minuto nevicava e c'è elettricità nell'aria; puoi sentirla – mi segui? E questa busta era lì, danzava con me, come una bambina mi supplicava di giocare... per quindici minuti... è stato il giorno in cui ho capito che c'era tutta un'intera vita dietro ogni cosa e una incredibile forza benevola che voleva sapessi che non c'era motivo di avere paura, mai... vederla sul video è poca cosa, lo so, ma mi aiuta a ricordare, ho bisogno di ricordare... a volte c'è così tanta bellezza nel mondo che non riesco ad accettarla. Il mio cuore sta per franare...

English abstract

Tale's sparks in the jungle of cities.

La paura siCura directed by Gabriele Vacis

La paura siCura is a documentary film by Gabriele Vacis, in which the director describes the fears of the Italians. Set in six cities (Settimo, Schio, Genoa, Ravenna, Catania, Montegrano), the film is a kind of 'seismograph' of Italian society, thanks to the narrative formula of interviews and the power of the close-up. The essay points out the analogies with the aesthetics of documentary by Kieslowski and focuses especially on the last sequence of the film, dedicated to the outskirts of Catania. In this sequence the district of Librino becomes a kind of symbolic place, where the border between fear and courage is very ambiguous.

Riferimenti bibliografici

Kieslowski [1981] 1997

K. Kieslowski, *Approfondire invece che allargare*, trad. it. di M. Fabbri, "Micromega", 2/97 (maggio/giugno), 145-148.

Pasolini [1963] 2001

P. P. Pasolini, *Comizi d'amore*, in *Id., Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano 2001, 415-474.

Torre 1994

V. Valentini (a cura di), *Video d'autore. Luoghi forme tendenze dell'immagine elettronica*, Roma 1994.

Vacis 2011

G. Vacis, *L'incontro, l'ascolto, Catania*, in *La paura siCura*, Ancona 2011.

Oltre i miracoli. *I baci mai dati* di Roberta Torre

Con una nota su: Roberta Torre, *I baci mai dati* (2011)

Maria Rizzarelli

Benigno: Io ci credo nei miracoli. E anche tu dovresti crederci.

Infermiera: Perché io?

Benigno: Perché ne hai un gran bisogno. Magari te ne capita uno,
e siccome non ci credi, non te ne accorgi neanche.

(Pedro Almodóvar, *Parla con lei*)

Mi dicono prima di andare a vedere il film che il fatto che sia interamente girato a Catania, o meglio a Librino, sia irrilevante. Mi dicono che quella che si vede potrebbe essere la periferia di qualunque città, Catania come Milano. Forse è anche così. Ma per chiunque abbia conosciuto quel quartiere è facile ri-conoscerlo sullo schermo: al di là della scenografia architettonica, che costituisce lo sfondo sempre presente della piccola tragedia familiare di Manuela, Librino è nei volti, nei colori, negli accenti, nei sogni di tutte le figure che popolano la storia raccontata da Roberta Torre. Ed è questo che ci colpisce in primo luogo, che ci appassiona e che ci fa ripensare al film per giorni.

Il *plot* attorno a cui si avvolgono le sequenze viene innescato dall'invenzione del miracolo di Manuela, un'adolescente che ha bisogno di farsi spazio di fronte alle bellezze diverse della madre e della sorella. Si tratta di una vicenda che potrebbe svolgersi da qualsiasi parte, ovvero quella di una giovane donna alle prese con la creazione del proprio futuro. Eppure il dialogo con la Madonna che Manuela finge di avere non serve soltanto ad attirare su di sé gli occhi distratti della madre e del padre, altrimenti persi dietro alle proprie vite insoddisfatte, ma le consente anche di entrare in competizione con i riti magici della sua datrice di lavoro, una fattucchiera/parrucchiera (interpretata magistralmente da Piera degli Esposti) che amministra i sogni delle donne del quartiere fra tarocchi e acconciature. Il ruolo della Bernadette di Librino, inventato per caso e per desiderio una mattina qualunque, trasforma la tredicenne in inconsapevole mediatrice delle richieste, dei desideri e delle speranze di coloro che non hanno più santi a cui votarsi. Attraverso il suo sguardo, questo coro scalcinato troverà ascolto non presso la Madonna ma piuttosto presso il pubblico degli spettatori.

Il senso miracoloso del film risiede allora nella capacità di annullare le distanze, sullo schermo e in sala. Quel che conta non è tanto il recupero della vista da parte della ragazza cieca (Ersilia), quanto il fatto che esso si trasfigura nel racconto dell'amicizia tra due ragazzine che vivono agli angoli opposti della città. E ancora



Fotogramma da *I baci mai dati* di Roberta Torre (2010).

il miracolo dei baci finalmente dati da Rita a Manuela conta perché giunge solo dopo la ribellione (“non voglio essere come te”), l’urlo di ogni lotta generazionale che brucia lo spazio che separa le loro vite e i loro volti. E gli abbracci diversi che stringono i corpi di Manuela e di Ersilia (e della madre e della figlia dopo) suggellano il magico abbraccio che lo spettatore sente attorno al proprio collo dopo aver visto sullo schermo la scena del montaggio incrociato dei colloqui con i fedeli di Manuela e aver riconosciuto in ciascuno il proprio pezzo d’Italia. È insomma il miracolo del cinema della Torre che riesce a tenere insieme nelle sue inquadrature il più autentico racconto della realtà e l’altrettanto autentica presenza del

sogno, a cucire lo sguardo pasoliniano sulla periferia e la felliniana proiezione onirica a fuggire da essa. I colori nitidi e tersi degli esterni, violenti e artefatti degli interni (di cui Almodóvar ci ha insegnato a cogliere la verità e la bellezza), sgranati e distorti dei sogni di Manuela, ci offrono l’illusione di poter toccare il tutto nella parte, l’intero nostro paese nel margine immenso e slabbrato di una città del sud. Quel che sorprende a ripensarci è proprio la capacità della Torre di creare un linguaggio delle immagini in grado di giungere al cuore del mondo che racconta, pur mostrandone costantemente la superficie.

Librino è infatti “oltre le apparenze” (come canta Erika Mou sui titoli di coda), al di là dei grattaceli che si ergono come le quinte di un teatro contro il cielo azzurro nei larghi viali pieni di palme e spazzatura, è in quel microcosmo familiare segregato nell’appartamento dove sembra schiudersi l’adolescenza di Manuela e dove si consuma il conflitto quotidiano dei suoi genitori, travagliati da piccole storie di ordinaria sopravvivenza e di altrettanto ordinarie delusioni. Librino sembra incollata al viso pulito della giovane protagonista, come anche a quello segnato di Rita, che lascia intravedere nella sua carne le tracce di una bellezza che non soccombe al peso della vita, che porta nei suoi vestiti, nel colore dei suoi capelli, nella scelta dell’arredamento della sua casa gli indizi del suo ruolo materno. Si ha il sospetto, allora, che i palazzoni di Librino si reggano su fondamenta impastate col cemento e con la fatica delle madri, madri-bambine dalla bellezza ancora in fiore che devono competere con quella appena sbocciata delle proprie figlie, che devono provvedere a mantenere integra quella bellezza, pur portando su di sé il peso di tutti i loro fragili edifici familiari, abitati da padri il più delle volte invisibili e assenti. Pare proprio, poi, che questo sia anche un film sulla bellezza, sulla sua ambigua declinazione, sulle sue tortuose traiettorie. In fondo

è un surrogato di bellezza, seppure molto kitsch, quella che si inventa nel salone della 'fattucchiera' Piera degli Esposti, bizzarra alternativa allo strapotere di «lui» (dietro alla cui insegna non si stenta a riconoscere un preciso bersaglio politico). Altra possibile incarnazione di bellezza – ma forse si tratta piuttosto di una sua grottesca e sbiadita imitazione – è quella che don Livio pensa di trovare negli angeli volanti della sua chiesa, così come nella statua della Madonna che riesce a farsi donare per la piazza dei suoi fedeli. E infine quale forma di bellezza insegue don Livio mentre suda e prega sul suo *tapis roulant*? Certo è, comunque, che la scena madre del film si consuma davanti “alla porta della bellezza”, ennesima promessa non mantenuta e dimenticata: proprio sullo sfondo di quella parete blu i baci mai dati da Rita trovano finalmente la strada per raggiungere il volto della sua bambina.

Oltre la bellezza, però, a Librino r-esiste l'inferno: è quello che sale su e arriva a toccare i destini incrociati dei “fedeli” di Manuela, che si intravede nei loro piccoli e grandi desideri, nei loro sogni di lavoro, di successo, di guarigione, di fortuna; che si ascolta negli accenti vari che invocano tutti aiuto per la loro salvezza terrena. Librino si ricompone e si addensa in quel mosaico di voci che parlano ognuna un italiano diverso, dove le tracce dell’“altro italiano” sono più o meno sopravvissute: nelle madri più anziane (come quella interpretata da Lucia Sarco) dove il dialetto conserva ancora qualche legame col passato; in quel linguaggio ibrido di Rita, che racconta con le sue inflessioni e la sua sintassi lo sradicamento da cui sembrano nati i grattaceli e i grandi viali. Il film della Torre



Set a Librino per *I baci mai dati* di Roberta Torre (2010).

convince e commuove proprio perché sa raccogliere la musica delle migliaia di vite umane che scorrono allegre e disperate, piene di ferocia e di pietà negli alveari dei palazzi ai confini di Catania, mentre aspettano tutte un segnale da una città (da un paese) che stenta ancora a fare miracoli.



Fotogramma da *I baci mai dati* di Roberta Torre (2010).

English abstract

Beyond the miracles.
I baci mai dati by Roberta Torre

The latest film directed by Roberta Torre, *I baci mai dati*, is set in Librino (neighbourhood on the outskirts of Catania) and tells the story of a teenager who pretends to talk to the Holy Virgin to attract the attention of her parents. The fake miracle transforms the main character into a sort of “Miss Bernadette” and turns her house into a place of pilgrimage. The paper highlights the importance of the setting of the plot in Librino, and the original visual language of Roberta Torre, that admirably combines realism and vision.

Nota su: Roberta Torre, *I baci mai dati*, Milano 2011

Stefania Rimini



È recentemente apparsa, per le edizioni La Tartaruga, la versione romanzesca de *I baci mai dati*, che segna l'esordio letterario di Roberta Torre. In linea con quanto spesso accade nel panorama del cinema italiano (si pensi al fortunato 'caso' di Paolo Sorrentino e del suo *Hanno tutti ragione*), la regista milanese a distanza di pochi mesi dalle riprese dell'omonimo film prova a riannodare i fili della storia, affidandoli a una narrazione breve, ma carica di risonanze affettive. Il punto di vista adottato è quello di Manuela, la giovane protagonista che 'sente' la Madonna, e così lo stile asseconda le intermittenze di uno sguardo adolescente, puntato soprattutto su un universo familiare alla deriva, nonché su un quartiere – Librino –

dentro cui si agita «tutta l'infelicità del mondo». Nonostante queste premesse, è facile intravedere tra le pieghe del racconto una sottile vena di speranza, una segreta aspirazione al sacro, che non coincide affatto con la divisa da «povera crista» (camicia bianca e gonna blu) che Manuela è costretta ad indossare, né tanto meno con quell'«ambulatorio per miracoli» in cui Minuccia trasforma la sua casa. La ricerca di Dio ha a che fare con il corpo, con l'attesa di un tempo nuovo, con la scoperta dell'altro, con quegli attimi di «azzurro intenso» che tutti almeno una volta abbiamo vissuto, o anche solo immaginato. Roberta Torre mostra di saper giocare con le parole, spezza la catena del film e rimonta la storia secondo un nuovo ordine, da cui emerge un finale diverso. Senza entrare nel merito delle sostituzioni, proviamo a suggerire una possibile chiave di lettura, prendendola in prestito da quel capolavoro di sapienza e superstizione che è *L'albero degli zoccoli*: «i miracoli è la forza che l'uomo non ha».

English abstract

Beyond the miracles. *I baci mai dati* by Roberta Torre

The latest film directed by Roberta Torre, *I baci mai dati*, is set in Librino (neighbourhood on the outskirts of Catania) and tells the story of a teenager who pretends to talk to the Holy Virgin to attract the attention of her parents. The fake miracle transforms the main character into a sort of "Miss Bernadette" and turns her house into a place of pilgrimage. The paper highlights the importance of the setting of the plot in Librino, and the original visual language of Roberta Torre, that admirably combines realism and vision.

Miracoli a Librino

Intervista con Roberta Torre e Gabriele Vacis

Monica Centanni, Maria Rizzarelli



Monica Centanni, Maria Rizzarelli Perché Librino? È un caso che il vostro ultimo lavoro abbia come scenario Librino?

Roberta Torre Librino è stato per me una scoperta antica. Frequentando Catania da parecchi anni sono capitata in questa periferia anomala dove ho sentito subito una progettualità che era stata poi disattesa. In effetti la mano di Kenzo Tange si continua a percepire in quegli spazi grandi senza traffico e in quei ponti che collegano le diverse isole pedonali. Sono rimasta molto colpita esteticamente e solo dopo ho saputo come era nata. Parlando con chi aveva preso casa per primo in quel quartiere ho capito che inizialmente non si pensava a Librino come un quartiere periferico ma piuttosto come una *new town*, solo in un secondo tempo ci si era resi conto che l'aeroporto così vicino avrebbe svalutato per sempre quel quartiere. Quando ho iniziato a immaginare un luogo dove ambientare il mio film *I baci mai dati*, ho pensato subito a Librino. Era un luogo dove poteva benissimo capitare un miracolo, considerandone l'aspetto metafisico.

Gabriele Vacis La narrazione del presente ha eletto il quartiere napoletano di Scampia a simbolo del degrado urbanistico italiano. Ma sono molti gli insediamenti massivi che degradano la vita dei propri abitanti. Spesso questi quartieri sono nati con le migliori intenzioni o sotto gli auspici di architetti. Per il film, dopo aver visitato l'Italia opulenta del nord e del centro, cercavo un luogo che potesse mostrare la condizione di una periferia del sud senza essere sovraesposto mediaticamente come Scampia o lo Zen di Palermo. A Librino mi ci ha portato il caso. Se vogliamo chiamare così gli incontri con certe persone. Nel 2008 ho fatto un seminario sulla Tragedia all'Università di Siracusa. Per Siracusa si scende in aereo a Catania. Uscendo dall'aeroporto mi aveva colpito questo quartiere satellite che sapevo progettato da Kenzo Tange. Ho una formazione da architetto e mi interessa da sempre l'incidenza degli edifici nella vita della gente. Poi ci sono stati incontri con persone speciali, amicizie, soprattutto insegnanti dell'Università che mi hanno parlato di Librino, che avevano amici che lavoravano nella scuola del quartiere che mi hanno raccontato di come crescevano i loro alunni, e dello scollamento con la Catania storica. Ho voluto vederlo

da vicino e quando ho pensato a dove avrei voluto girare *La Paura si Cura*, è stato uno dei primi posti che ho scelto.



(sin.) *Miracolo a Milano* (1951); (des.) *Comizi d'amore* (1965).

MC, MR Ci sono modelli cinematografici, o immagini, che hanno guidato il vostro sguardo?

Roberta Torre *Miracolo a Milano* di De Sica e Rosetta dei Dardenne. Mi piace il realismo magico del primo e il realismo rigoroso e crudo dei secondi. Così lavoro da sempre nei miei film, parto da una realtà forte, dettata da storie vere o – come in questo caso – da un luogo molto potente e poi le trasfiguro in un mondo fantastico, al limite della fiaba. Una fiaba quasi sempre dai contorni neri più o meno sfumati, una fiaba per adulti più che per bambini.

Gabriele Vacis *Comizi d'amore* di Pasolini. Nei primi anni Sessanta, quando Pasolini girò il film, era importante l'amore, il sesso. Il divorzio, la famiglia erano in quel momento questioni sociali dirimenti. Oggi la stessa importanza ce l'hanno la sicurezza e la paura. Sulla 'sicurezza' si vincono o si perdono le elezioni. Allora ho pensato di fare questo giro d'Italia per capire se le paure degli italiani sono le stesse di cui parlano la televisione e la politica. Quello che spero di aver mutuato da Pasolini non sono tagli stilistici ma l'atteggiamento di 'ascolto' dei testimoni.



MC, MR Quanto somiglia, anche architettonicamente, Librino ad altri quartieri di periferia?

Roberta Torre Credo che Librino sia differente nella concezione architettonica, fatta da grandi spazi vuoti che avrebbero potuto diventare luoghi di aggregazione e invece sono rimasti solo dei non luoghi. C'è la progettualità disattesa e incompiuta di quello che poteva essere un quartiere interessante dove vivere, manca l'effetto alveare di molte altre periferie dove l'umanità viene ammassata qua e là. In questo senso è differente da quartieri tipo Scampia o, per restare in Sicilia, lo Zen. C'è addirittura uno spazio che era stato pensato per essere un teatro e ora è diventato deposito di armi e droga. Paradossale.

Gabriele Vacis La ragione per cui alla fine ho scelto Librino è che rappresenta molto bene il degrado urbano proprio perché non assomiglia architettonicamente a nessun altro quartiere speculativo: ha una sua originalità. Alla fine credo che la mano del grande architetto si intuisca, probabilmente nei rapporti vuoto/pieno. Le altre *banlieue* italiane sono sempre molto dense, le confrontanze tra gli edifici sono minime. Lo spazio soffocante. A Librino non è così. A Librino Kenzo Tange, ma anche quelli che poi hanno finito il lavoro dopo l'abiura dell'archistar, hanno mantenuto i grandi spazi vuoti tra i palazzoni. I principi del *maestre* Le Corbusier sono stati rispettati. Solo che invece di giardini i vuoti sono diventati giungla infestata da belve come la droga e la criminalità.



(des.) Fotogramma da *La Paura si Cura* di Gabriele Vacis (2010).

MC, MR I vostri film non hanno nascosto le ferite architettoniche e nonostante tutto però traspare dalla loro visione un'idea di bellezza: è questa idea che intendevate comunicare? Come definireste questa idea?

Roberta Torre Mi piace cercare e trovare la Bellezza nascosta nelle pieghe del disagio, tra ammassi di cemento, in luoghi dove si pensa di non trovarla. In questi squarci esce a tratti una luce, un viso che fa pensare al miracolo. Ecco perché ho ambientato a Librino un film sui Miracoli. La possibilità che il miracolo si compia sembra in un luogo simile più vicina che altrove.

Gabriele Vacis È la bellezza dei custodi della speranza. Nella Scuola Campanella Sturzo e nel centro Talita Kum, che sta ai piedi del palazzo di cemento, abbiamo incontrato persone di buona volontà. Gente che vive nell'inferno ma non si adatta, non si rassegna. Quello che fanno persone come Giuliana, la volontaria della Caritas, o il preside della scuola è seguire il consiglio di Calvino. Alla Fine di *Le città invisibili* Marco Polo dice al Kublai Khan che l'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà, se c'è un inferno è quello che viviamo tutti i giorni, stando insieme. Quello che fa la maggioranza delle persone è adattarsi all'inferno fino a non riconoscerlo più. Ma qualcuno no, qualcuno, pur vivendo nell'inferno continua a cercare, dentro all'inferno, quello che non è inferno e cerca di fargli spazio, di farlo durare. Ecco: queste forme di *enclave* spazio temporali, che creano i custodi della speranza, sono, di questi tempi, l'unica bellezza possibile. Se questa speranza c'è, esiste perché loro sono in grado di cambiare lo sguardo sia di chi nel quartiere ci vive, sia di chi nel quartiere ci passa. Poi, quando i piccoli squarci di bellezza si allargano, tirano fili tra il passato, il presente ed il futuro, e costruiscono comunità, società. "Non esiste la società" diceva la signora Thatcher. Molte persone che abbiamo incontrato a Librino dimostrano il contrario. Mi piace pensare che anche i ragazzini del palazzo di cemento, nel breve volgere della loro testimonianza davanti alla nostra telecamera abbiano strappato un attimo all'inferno, infatti sono belli.



(sin.) Fotogramma da *I baci mai dati* di Roberta Torre (2010).

MC, MR Librino prima e dopo: cosa ha rivelato la mdp che non avevate visto subito, come è cambiata cioè la vostra idea di Librino dopo aver girato il film?

Roberta Torre Non è stato difficile entrare a Librino tanto quanto uscirne dopo averlo attraversato per mesi. Dopo aver incontrato i suoi abitanti abbiamo potuto dare un volto ad ognuna di quelle finestre che durante la preparazione abbiamo solo identificato come palazzi di cemento. La differenza tra il prima e il dopo è stata quindi l'umanizzazione del quartiere, abbiamo vissuto a casa della famiglia che ha ospitato il film per cinque settimane e alla fine quella casa e le loro finestre sono diventate il nostro sguardo sulla grande piazza dell'Elefante e sulla realtà di quel quartiere. Abbiamo messo la statua della Madonna in mezzo

alla piazza e subito qualcosa è apparso diverso, poi nel corso delle settimane la statua bianca è diventata parte dell'architettura e quando alla fine del film abbiamo dovuto toglierla è mancata.

Gabriele Vacis Sono le persone a fare la differenza. Prima di conoscerle, Librino era soltanto calcestruzzo e ferro, Poi, dopo ore passate a cercare di strappare una qualche verità ai testimoni, Librino diventa un'altra cosa. Una cosa per esempio: tutti gli abitanti di Librino dicono che non è poi così male viverci. Anzi, piano piano è venuto fuori un incredibile 'Librino Pride'. Alla fine credo che l'abbia detto bene Rilke, nella settima delle sue *Elegie duinesi*: "... In nessun dove, amata, ci sarà mai mondo se non in noi. La nostra vita scorre trasmutando e quel che è fuori di noi svanisce, in forme sempre più meschine."



Due momenti delle riprese del film *I baci mai dati* di Roberta Torre (2010).

MC, MR Come avete vissuto il set e come avete effettuato il *casting*?

Roberta Torre Il *casting* è sempre per me oltre la metà del film. Nel caso di Librino abbiamo fatto mesi di *casting* fotografando tutte le facce e alla fine abbiamo ottenuto un archivio di volti straordinario. Devo dire che si tratta sempre di volti antichi, come se proprio a Librino si fosse fermato il tempo sulle facce dei suoi abitanti. Nel caso del film poi questi volti spesso sono diventati personaggi veri e propri e dalla semplice fisiognomica si è passati alla conoscenza della persona che spesso corrispondeva alla sua caratterizzazione visiva.

Gabriele Vacis *La Paura si Cura* è più un documentario che un film, anche se, personalmente non credo ad una differenza sostanziale dei due 'prodotti'. Abbiamo costruito un piccolo set per i colloqui in un'aula della scuola Campanella Sturzo ma non abbiamo fatto *casting*. Ci siamo affidati alle persone che conoscevamo e a quelle che abbiamo conosciuto grazie a quelle che conoscevamo. Naturalmente noi non cercavamo attori che interpretassero ruoli, ma testimoni che comunicassero esperienze. Poi il lavoro è metterli nelle condizioni di dire la verità. Se c'è una cosa che credo di poter dire per tutte le

persone che ho incontrato è che avevano una gran voglia di dire qualcosa di sé, qualcosa di vero, solo che ci fosse qualcuno che volesse e potesse ascoltarli. E a Librino più che in altri posti.



Due fotogrammi da *I baci mai dati* di Roberta Torre (2010) a sinistra, e *La Paura si Cura* di Gabriele Vacis (2010) a destra.

MC, MR “Il film si fa facendo il film”: quanto la vostra sceneggiatura ha subito l’influenza dell’esperienza del *casting*?

Roberta Torre Ho lavorato per qualche mese scavando nelle storie dei personaggi reali di Librino e in particolare interrogandoli sui miracoli. Quali miracoli avrebbero voluto avere? Le risposte che mi hanno dato sono nel film e sono tutti i desideri che hanno nei confronti di una realtà molto avara con loro. Spesso il miracolo che vorrebbero è semplicemente uno: il lavoro. Quello che altrove sarebbe un diritto ora si è tramutato in utopia. In questo senso le loro risposte mi hanno fatto cambiare direzione rispetto alla sceneggiatura iniziale. In generale cerco sempre di tenere le porte aperte all’imprevisto a qualcosa che mi stupisca. E sempre arriva.

Gabriele Vacis Per i miei documentario non faccio una sceneggiatura prima di girare. Quando ho cominciato a girare i colloqui a Settimo Torinese, la prima tappa del viaggio, non sapevo che sarei andato a Librino e neanche a Genova. Una volta ho letto il diario di Jean Luc Dardenne mentre girava *L'enfant*. Ho trovato una frase che ho fotocopiato, ingrandito e appeso davanti al computer del montaggio: “non fare il prima di farlo”. Io cerco di praticare rigorosamente questa massima. Così parto credendo, come tutti, che gli italiani abbiano paura degli extra-comunitari o dei micro-criminali. E finisco per stupirmi di fronte alla serietà delle paure reali.

*La paura si Cura. Appunti e note di regia*¹

Gabriele Vacis

Librino è il quartiere che incontri se dalla città vai verso l'aeroporto.

A Catania tutti hanno paura di Librino.

Perché?

Librino è un quartiere sorto alla fine degli anni Settanta su progetto di Kenzo Tange. Un grande architetto giapponese che va a costruire un quartiere nuovo di zecca a Catania?

Perché?

Io capisco benissimo perché negli anni Cinquanta e Sessanta sono nate come funghi le periferie torinesi, milanesi, genovesi: perché arrivavano gli immigrati dal sud che andavano a lavorare alla Fiat, all'Italsider o alla Breda. A Torino ne arrivavano anche trecento al giorno. E da qualche parte tutta questa gente bisognava pur metterla a dormire. Quindi, in fretta e furia, si sono costruiti quartieri intorno alle vecchie città del nord. Che così sono diventate metropoli. Settimo Torinese è uno di questi quartieri che, col tempo, sono diventati città. Ma perché alla fine degli anni Settanta si è costruito un quartiere di 70.000 abitanti alla periferia di Catania?

Voglio dire: Catania è una delle città da cui la gente partiva per andare a Torino, a Genova o a Milano. E non è che alla fine degli anni Settanta la tendenza si fosse invertita.

Quello che è successo è che settantamila persone che abitavano nel centro storico o in vecchi quartieri o in paesi vicini, si sono spostate di qualche chilometro verso l'aeroporto. Così ampie zone del centro si sono liberate dei residenti storici. E sono cadute in mano alle speculazioni più feroci. Ma anche più pigre: se giri adesso per il centro di Catania (bello da piangere nel suo barocco lavico) trovi intere zone abbandonate e degradate. Ci stava la gente che adesso abita a Librino.

Dove tutti hanno paura ad andare.

Che il progetto sia stato affidato poi ad un archi-star giapponese ha il sapore della beffa. Come se il grande nome internazionale avesse potuto garantire la correttezza dell'operazione. Comunque... Kenzo Tange disegna questo progetto... La gestazione è lunga... Dura sette o otto anni. Alla fine il progetto parte. Ma quando si comincia a costruire, l'archi-star capisce che quello che sta nascendo non assomiglia per niente al suo progetto. Abiura. Dice: "Questo non è quello che ho disegnato io" ... E se ne va sbattendo la porta.

¹ Sul docufilm *La paura si Cura* di Gabriele Vacis vedi in questo stesso numero l'intervista al regista e il saggio di Stefania Rimini *Schegge di racconto nella giungla delle città*.

Insomma, quello che si vede a Librino adesso, trent'anni dopo la nascita, è una serie di torrioni con molto spazio intorno, secondo il principio moderno di 'Cité Radieuse': abitazioni in verticale circondate dalla natura. Kenzo Tange era un epigono di Le Corbusier. Il problema è che questa natura, qui a Librino, non è fatta di giardini ma di giungla. Leggende metropolitane narrano di serpenti che infestano le foreste tra un casermone e l'altro, basilischi che uccidono col solo sguardo, altre dicono di lupi... Forse nasce da qui la paura che tutti hanno di Librino. Dalla realizzazione di un principio sacro dell'architettura moderna. Comunque: tutti hanno paura di Librino e a Librino tutti hanno paura del palazzo di cemento.

Il palazzo di cemento è uno dei casermoni della 'Cité Radieuse'.

Non l'hanno mai finito perché è stato occupato mentre lo costruivano.

Ma chi è che va ad occupare un palazzo non finito nel quartiere del disagio?

E qui ripartono le leggende metropolitane. Come la jungla tra un palazzo e l'altro è infestata da fiere esagerate, così il palazzo di cemento è il brodo di coltura delle fiere sociali più temute: droga, criminalità e chi più ne ha più ne metta. Una cosa è certa comunque: le condizioni di vita nel palazzo di cemento non sono propriamente quelle della 'Cité Radieuse' di Kenzo Tange.

Se volete farvi un'idea andate su YouTube e digitate "Librino palazzo di cemento" trovate video commentati da neomelodici che parlano di guaglioni senza dumane che vivono 'sta vita che nun ce stà vie d'uscita... Poi c'è un servizio di CanaleCinque con la favola bella di Francesco, ragazzo sensibile che ha avuto la sfiga di nascere a Librino, e che quindi scrive poesie... Insomma c'è di tutto. Se però andate all'indirizzo <<http://www.youtube.com/watch?v=RqQIMD9nBd4>> potete farvi un viaggio dentro al palazzo di cemento. Giusto per capire di cosa stiamo parlando.

La paura si Cura nelle nostre intenzioni era: andare in giro per il belpaese a chiedere alla gente di cosa ha paura e cosa la fa sentire al sicuro. Un po' sull'esempio di Pasolini, che all'inizio dei favolosi anni Sessanta se ne andò in giro per l'Italia a chiedere agli italiani cosa pensavano del sesso. I tempi cambiano, quarant'anni fa la cosa importante era il sesso. Adesso è la paura.

Insomma volevamo incontrare gente comune, come si dice "comune" del pane che costa meno, ma che spesso è il più fresco, il più semplice e il più buono. E così, scoperto che la gente "comune" a Catania ha paura di Librino ci è venuta la curiosità di sapere di cosa hanno paura quelli di cui tutti hanno paura.

Abbiamo impiantato il nostro set alla scuola "Campanella Sturzo", proprio nel cuore di Librino (perché scopriremo che questo posto surreale, nonostante tutto, il cuore ce l'ha. E che cuore). Digitate <www.campanellasturzo.it> e ci trovate una scuola modello. Un sito fatto meglio di tanti siti di istituti di Torino, Genova o Milano. E lo stesso discorso vale per la scuola dal vivo. Corridoi tirati

a cera, silenzio e concentrazione durante le lezioni, brusio educato negli intervalli, un'aula computer con quaranta schermi funzionanti e un medagliere di trofei vinti a concorsi di film scolastici... Veramente c'è anche una sventagliata di buchi d'arma da fuoco nella vetrata centrale. Ma quando conosci Lino, il preside, capisci. Lino è un sardo trapiantato a Librino che passa la vita nella scuola. Un burbero benefico che soffoca con il solo sguardo ogni minimo schiamazzo. Gli spari sulla vetrata sono un incidente di capodanno... "Qui sono un po' turbolenti - dice Lino - e il Comune non si decide a cambiare i vetri, li chiamo una volta al giorno ma niente da fare...".

È grazie a Lino, ma anche a Rosetta, che non è la bidella perché, dice lei, la bidella è quella che sta seduta e non fa niente: io faccio tutto. È grazie a Raoul Bova, cioè al professor Daniele, però le allieve lo chiamano Raoul Bova e lo adorano, o grazie alle signore che ricamano al tombolo e preparano torte in un'aula messa a disposizione dal preside... Insomma è grazie al cuore di Librino se abbiamo potuto parlare con quelli di cui tutti hanno paura. Ed è soprattutto grazie a Giuliana se abbiamo parlato anche con quelli di cui hanno paura anche quelli di cui tutti hanno paura: quelli del palazzo di cemento.

Giuliana è della Caritas. Ha inventato una specie di centro sociale proprio ai piedi del palazzo di cemento. È un garage con un piano rialzato pieno di libri e giochi. Ci vanno i bambini del palazzo di cemento per cercare di sopravvivere nella giungla. Talità Kum, si chiama così il garage sotto il palazzo di cemento. Se andate sul sito <www.talitakumcatania.it> vi investe Jovanotti che canta io lo so che non sono solo anche quando sono solo... e capite al volo di che tipi stiamo parlando.

Insomma: Giuliana e i suoi la domenica mattina prendono lo Straludobus e vanno ad "animare" Librino.

Lo Straludobus è un camper sgargiantissimo pieno di giochi, dal ping pong alla dama gigante che tu sei una pedina. La domenica mattina lo Straludobus arriva in una delle radure della giungla e comincia a fare casino. Io, per esempio, l'ho visto a piazza dell'elefante, una spianata di cemento di cento o duecentomila metri quadri con casermoni di dieci o venti piani lungo il perimetro. Lo Straludobus sembrava una molecola colorata parcheggiata nel nulla. Poi hanno montato l'amplificazione e hanno cominciato a sparare quella musica tra Viva la Gente e i Metallica, e Giuliana ha cominciato a urlare nel microfono "Ehi siamo qui, scendete a giocare con noi"... Insomma, hanno cominciato a fare un gran casino, sempre nel nulla. È il momento iniziale dell'animazione... Quando ancora l'ambiente si deve scaldare... Ecco: quello è un momento che a me ha sempre fatto più paura... E se se non scende nessuno?... E se Giuliana rimane tutta la mattina ad urlare, cercando inutilmente di fare allegria in questa giungla di cemento, con i suoi amici della Caritas che fanno finta di giocare, loro da soli, con i giochi che hanno montato?... Ecco, questo momento dura un infinito. Ma Giuliana non si scoraggia. Continua ad urlare nel microfono: d'ài,

tu alla finestra del sesto piano! Sei ancora in pigiama? Vestiti e vieni a giocare con noi... Io adesso ho anche un po' paura, perché se qualcuno ti viene sotto la finestra e ti urla di scendere, una domenica mattina... Insomma, magari la domenica mattina avresti bisogno di una musica un po' meno invasiva... Non so. Sono capitato nel nucleo essenziale della cosa più triste del mondo: l'animazione finta, l'allegria contraffatta dei villaggi turistici... E Giuliana in versione 'ehi scendete! Venite a giocare con noi!'. Al Club Mediterranée la scritturerebbero di corsa... Solo che qui non siamo alle Maldive. Siamo a Librino. E se a me mi ammazza di squallore l'animatore alle Maldive, con l'acqua di zaffiro e la sabbia che sembra neve, beh, qui a Librino... Sono lì che mi rigiro in questi pensieri limacciosi, facendo anche un po' finta che io con quelli non c'entro più di tanto... E poi, per fortuna, io impugno la telecamera, quindi sono lì per documentare... Ecco, sono lì che cerco di giustificare... Non so cosa cerco di giustificare. So che a un certo punto comincia ad arrivare una ragazzina che avrà sedici anni, per mano ha un bambino che cammina appena. Sarà il fratellino. No, è il figlio, mi corregge Giuliana. E dietro di loro arriva un ragazzino della stessa età di lei che spinge svogliatamente una carrozzina: è il marito, mi anticipa Giuliana... Lei comincia a giocare alle costruzioni col bambino più grande, lui parcheggia la carrozzina di fianco a un rialzo di cemento, ci si siede, tira su il più piccolo, da un bacio alla testolina ciondolante e gli indica madre e fratello, come se questo gesto avesse un senso, poi rimane a guardarli, assonnato. Oh, Librino, oh, umanità... Intanto arrivano altri bambini, ragazze, signori anziani. Si formano capannelli intorno ai giochi. Romba persino un bambino di sei sette anni in moto. Giuro. Una moto piccola, della sua misura, ma veloce come una Harley 883. Una signora porta un vassoio e offre biscotti... e meno male che non siamo alle Maldive. Là gli animatori mi avrebbero ammazzato d'imbarazzo, qui mi regalano un momento di allegria struggente. A me e a questa trentina di abitanti della giungla. È evidente che Giuliana studia da santa. Per tutto questo alle Maldive le darebbero carrettate di soldi, invece qui... Insomma, non che questo possa importare a qualcuno, specialmente a lei, ma per me: Giuliana santa subito!

Farfalline

Carmelo Vassallo¹



All'ottu e 'n quattu spuntau Gigi ca tunnavu do campu – 'nda ddu mumentu passanu che motocicletti Puddu Pazzu e a so cumacca – Gigi si 'mpicò 'ndo muru da palazzina gialla picchè si scanta di Puddu Pazzu ma senza motivu Puddu e tutta a so cumacca non sanu mancu ca existi – e quannu tutti i motocicletti frinanu ca scicata 'npunta a strata Gigi aristò 'mpiccatu 'ndo muru co cacazzu ca chiddi tunnahunu – jttai 'n occhiu a Toni e mi n'accuggij ca talijava u muru giallu e allisciava u mitra – Maronna mia! Pinzai Non fari moriri a Gigi – Jù criru ca a Maronna mi 'ntisi picchi appena pinzai Maronna mia 'nda piazza spuntò 'na fimmina bellissima cu l'occhi viddi ca lucevunu i renti janchijanchi du' trizzi niuri longhionghi e 'na jatta niura attonn' o coddu – rappressu aveva autri ottu jatti tutti niuri ca facehunu cazzicatumbuli sauti mottali e abballahunu comu taddariti e c'erunu macari du' nani fimmini cu l'occhi blù fosforescenti e i trizzi biondi ca sunavunu tambureddu e chitarra ppi falla abballari – e mentri idda abballava a nana cò tambureddu vanniava Correte gente! È arrivata la mavara! Correte ad ascoltare! Legge futuro passato e presente di masculi fimmini e picciriddi!

¹ Tratto da C. Vassallo, *Lupo, e altri fantasmi*, a cura di S. Rimini e A. Scuderi, Acireale-Roma, Bonanno (in corso di stampa). Si ringraziano gli eredi e l'editore per la gentile concessione.

Correte gente! – io e Luna di cussa ni misumu 'n prima fila a talijari jù però ognittantu jttava 'n occhìu a Toni c'aristò assittatu 'nda banchina a fissari a Gigi

U primu ca si fici lèggiri a manu da mavara fu ddu babbasunazzu do signò Salvatore – a mavara u talijò 'nda l'occhi e ci rissi – Sei perseguitato da una grande sventura e grazie a questa sventura sei campato fino ad oggi troverai un tesoro e lo perderai – a nana co tambureddu jttò 'n terra cinqu dadi e i jatti si misunu a sautari

Mi girai e alluzzai a Gigi ancora stampatu 'nda palazzina gialla e me patri ca s'aricampava cu Samantha rappressu

A secunna ca si prisintò davanti a mavara fu a signora Bellante a patri di Luna e chidda rissi Non hai detto mai la verità a nessuno ma un lampo t'illuminerà e cambierai vita

Mi girai rinovu e visti a me patri ca si stava avvicinnanu e Samantha ca s'ava fimmatu vicinu a Gigi

Intanto ca a genti si faceva leggiri u futuru a nana co tambureddu ittava i dadi 'n terra e i jatti niuri facehunu sauti mottali

Jù cu l'occhi cuntrullava a Toni assittatu 'nda banchina ca c'a manu allisciava u mitra e c'aricchi ascutava a mavara

A 'n cettu puntu Luna mi resi 'na gomitata 'ndo ciancu mi girai e alluzzai a me patri ravanti a mavara idda ci rissi Dove sei non ti amano e hanno ragione dove andrai non ti ameranno ma nemmeno ti odieranno e per te sarà meglio

Vi ricu a virità appena 'ntisi 'sti paroli sautai da cuntintizza significava ca ddu pezzimmedda di me patri sdirignava da casa e rissi a vuci jauta Speriamo prestu!

L'uttima ca si prisintò 'nda mavara fu a signora Simeli e idda ci rissi Hai penato assai per un cretino e avrai più di quanto meriti quando lui morirà

Appoi i du' nani accumincianu a sunari a mavara si misi a 'bballari e abballannuabballannu che jatti rappressu arrivò 'nfunnu a piazza girò l'angulu e scumpariu – jù e Luna ficiumu 'na cussa finu 'n punta a strata ma non c'era chiù nuddu – jatti nani e mavara àhunu spirutu – comu ppi maggia

Ammenzu a piazza u signò Bellante ci rissi a so muggheri Mancu a mia m'à rittu mai a verità? E idda ci arrispunniu Chi minchia vo' capiri tu di virità? E iddu ppi fari u masculu ci stava cafuddannu 'n pugno 'nda facci ma me patri ci

acchiappò u razzu e ci rissi S'a tocchi t'ammazzu! – jù non ci puteva cririri me patri ca faceva u cavaleri a prima vota 'nda so vita

Su a 'st'annu u prufissuri di italiano nni runa ancora u tema Racconta un episodio significativo della vita di tuo padre finammenti non cunsegnu u fogghiu jancu – chi ci scriveva 'ndo tema? Ca me patri si barrica 'ndo cessu e cinu e menza di matina ppi minarisilla davanti a tivvù? Ci manca ca scrivu 'na cosa 'i chista – u prufissuri d'italianu jè 'n pezzu d'allupatu maniacu sessuali già ppi cuntutu so – vvàta fihurari ca su ti metti o primu bancu e allagghi i cosci pp'ammustrarici i mutandini ti interroga e ti metti sei – su no' jài i mutandini ti runa setti – su in più ti tocchi ti metti ottu – e su ti fa' tuccari ammenzu e cosci do cumpagnu di bancu mentri tu ci tocchi a minchia ti runa novi – a mia e a Luna nni runa sempre quattru

Unn'er'agghiunta? Ah! si! A centru 'i piazza me patri e u signò Bellante ac-cumincianu a darisi cazzotta e cauci di mala maniera e a vannari Bastaddu! Faccicani! Testadiminchia! Pezzimmedda! A ogni cazzotto Puddu Pazzu e a so cumacca abbattehunu i manu e facehunu scummissi – dopo cinu minuti u patri di Luna cascò 'n terra menzu mottu – ci fu 'n silenziu di tomba

Gigi e Samantha jèrunu ancora 'mpicicati 'nda palazzina gialla e attrimahunu do scantu

Me patri aiutò u signò Bellante a susirisi e ci rissi Ma piddunari o frati ma Luna jè figghia me – e chiddu allunatu di cazzotta si alluntanò ricennu a so muggheri Quannu tonni a casa ma pavi cara – a signora Bellante si scantò e talijò a me patri e iddu ci rissi Aspetta 'n minutu – ivu a casa si fici a valigia e tunnò 'nda piazza c'a valigia 'nda manu destra e 'n mazzu di giunnali porno sutta ascidda sinistra – jera ca canuttera e 'n paru di pantaloncini vecchi di me frati Agatinu – ci resi a valigia a signora Bellante e 'nsemi a braccettu comu 'n re e 'na riggina sfilanu ravanti a l'occhi di tutta a genti finu a palazzina 47C e scumparenu intra u putticatu

Minchia a mavara aveva raggiuni – me patri si n'ava jutu – e a mia ancora non mi pareva veru

Jù e Luna n'accucciamu fittifitti e jù ci rissi Su me patri va a stari a to casa tu po vènniri a stari 'nda mia e idda rissi Occhei – picchissu mi piaci Luna non peddi tempu ppi decidiri – ivu di cussa a casa a pigghiarisi a so robba e tunnò co zainu chinuchinu

Intanto s' àvunu fattu i reci u suli tramuntau e scurò – 'nda piazza c'era picca genti spalummanu tutti – Toni jera prontu a sparari e Gigi si ni stava femmu-femmu comu 'n citrolu manu 'nda manu cu Samantha a 'n passu da motti senza sapillu – poviru Gigi mi faceva pena

Appena Gigi e Samantha accumincianu alleggiualleggiu a caminari Toni si susihu da banchina e quannu fu a tiru puntò u mitra e jù pinzai Maronna mia no' fari moriri – 'nda ddu mumentu spuntò 'na Mercedes Pagota niura ca curreva a ducentu assicutata de sireni da pula – Toni sparò a raffica e jù visti a testa di l'autista scuppiari 'n milli pezzi janchi e russi – a Mercedes sbandau e accapputtò – d'arrieri o sedili abbulò 'na valiggetta niura e cascò davanti e peri do signò Salvatore iddu s'accalò rapiu a valiggetta ci talijàu intra a chiuriu a pigghiò ppo manicu e o scuruscuru s'a filò a razzu ppi 'nflarisi 'nda palazzina 47C

Gigi e Samantha erunu ancora vivi che facci viddi – pinzai astavota si cacanu 'i 'ncoddu piddaveru

'Ntempu nenti arrivanu tri panteri frinanu cunsumannu setti chili di pneumatici e de machini niscenu i sbirri cu mitra e pistoli 'nde manu facennu Eh! Ah! e minaccianu d'ammazzari cu si muveva – tri ciccunnanu Gigi e Samantha puntannici i cannoni 'nda facci – quattro currenu 'nda Mercedes accapputtata e si misunu a sautari facennu Ah! Eh! dui s'avvicinanu a mia e a Luna unu nn'interrogò e l'altu nni girò attonnu facennu Eh! Ah! u primu m'addumannò Cosa hai visto? Taliava a luna nenti visti – E tu cosa hai visto? ci rissi a Luna e idda Mi stava pulizijannu i scappi 'ntisi comu 'na pignata ca scuppijava isai l'occhi e mi scantai virennu a vuatri e i vostri pistoli puntati 'ncoddu – e u sbirru rissi È tardi tornate a casa

Intanto Toni jera tranquillu assittatu 'nda banchina e ppi fari finta di nenti vassava 'nda ucca a signora Simeli ca s'av'accuffulatu dda ppi casu

U signò Salvatore o scuruscuru ca valiggetta 'nda manu arrivatu a 'n metru do putticatu cascò 'n terra e ci aristò – jù e Luna leggiualleggiu senza rari all'occhiu n'avvicinamu e vistumu c'aveva a facci cadaverica jù ci tuccai u pettu e u cori n'abbatteva chiù – a mavara l'ava avvisatu Troverai un tesoro e lo perderai e a so muggheri ci àva rittu Quando lui morirà tu raccoglierai più di quanto meriti – infatti a signora Simeli arrivò a braccettu cu Toni si pigghiò a valiggetta e 'nsemi s'inflanu 'nda palazzina 47C – e jù e Luna appressu a iddi

A mavara tuttu anzittò – sugnu contenta ca non mi fici leggiri a manu – mi scantava – picchi su mi riceva ca jù n'addivintava rockstar jù piddeva a speranza – l'unica speranza ca m'aresta ppi lassari 'stu quatterri e non fari a stissa vita di me matri o di me soru Rosetta

U sacciu ci voli 'n miraculu ma sugnu sicura ca a Maronna m'u fa

Jù e miraculi ci criru – U tri agostu quannu pinzai Maronna mia savva a Gigi a Maronna m'ascutò a Mercedes niura passò e fimmò i proiettili do mitra e

Gigi si savvò e u jonnu d'ammazzatina di Gigi si trasfummo 'ndo jonnu ca me patri e Toni sdirignanu da casa megghiu piddilli c'attruvali e scuprii ca Luna jera propriu me soru do stissu sangu e di soru nni cuccamu 'ndo me lettu e n'accuammu strittistritti – e jù ci rissi Quannu a Maronna fa i miraculi i fa appiddaveru e Luna rissi Piccatu però ca a Maronna pessi tempu a pruteggiri 'n pezzimmedda comu a Gigi invece di fari miraculi ppi savvarici a vita a dda marea di picciriddi 'nnuccenti ca morunu di fami 'nda menzu munnu – ppi chistu mi piaci Luna rici sempre chiddu ca penza – e jù ci rissi Ti vogghiu rari 'n baci Macari jù rissi idda – e nni vasamu 'ndo mussu leggiuleggiu – Luna rissi I nostri labbra parunu fafalli e jù ci arispunnij Macari nuatri paremu fafalli e n'addummiscemu.



Versione italiana

Alle otto e un quarto giunse Gigi che tornava dal campetto – in quel momento passarono con le motociclette Puddu Pazzu e la sua combriccola – Gigi si appiattì al muro della palazzina gialla perché si spaventa di Puddu Pazzu ma senza motivo Puddu e tutta la sua combriccola non sanno nemmeno che esiste – e quando tutte le motociclette frenarono sgommando alla fine della strada Gigi rimase incollato al muro col terrore che quelli tornassero – gettai un'occhiata a Toni e mi accorsi che guardava il muro giallo e accarezzava il mitra – Madonna mia! Pensai Non fare morire Gigi – Io credo che la Madonna mi ascoltò perché appena pensai Madonna mia nella piazza spuntò

una donna bellissima con gli occhi verdi che brillavano i denti bianchissimi due trecce nere lunghissime e un gatto nero intorno al collo – la seguivano altri otto gatti tutti neri che facevano capriole salti mortali e ballavano come pipistrelli e c'erano anche due nane femmine con gli occhi blu fosforescenti e le trecce bionde che suonavano tamburello e chitarra per farla ballare – e mentre lei ballava la nana col tamburello gridava Correte gente! È arrivata l'indovina! Correte ad ascoltare! Legge futuro passato e presente di uomini donne e bambini! Correte gente! – io e Luna di corsa ci mettemmo in prima fila a guardare io però ogni tanto davo un'occhiata a Toni che era rimasto seduto sulla panchina a fissare Gigi

Il primo a farsi leggere la mano dall'indovina fu quell'imbecille del signor Salvatore – l'indovina lo guardò negli occhi e gli disse – Sei perseguitato da una grande sventura e grazie a questa sventura sei campato fino a oggi troverai un tesoro e lo perderai – la nana col tamburello buttò per terra cinque dadi e i gatti si misero a saltare

Mi girai e vidi Gigi ancora appiattito sulla palazzina gialla e mio padre che se ne tornava con Samantha dietro

La seconda che si presentò davanti all'indovina fu la signora Bellante la madre di Luna e quella disse Non hai detto mai la verità a nessuno ma un lampo t'illuminerà e cambierai vita

Mi girai di nuovo e vidi mio padre che si stava avvicinando e Samantha che s'era fermata accanto a Gigi

Intanto che la gente si faceva leggere il futuro la nana col tamburello gettava i dadi per terra e i gatti neri facevano salti mortali

Io con gli occhi controllavo Toni seduto sulla panchina che con la mano accarezzava il mitra e con le orecchie ascoltava l'indovina

A un certo punto Luna mi diede una gomitata nel fianco mi girai e vidi mio padre davanti all'indovina lei gli disse Dove sei non ti amano e hanno ragione dove andrai non ti ameranno ma nemmeno ti odieranno e per te sarà meglio

Vi dico la verità appena sentii queste parole feci salti di gioia significava che quel pezzo-di-merda di mio padre sbolognava da casa e dissi a voce alta Speriamo presto!

L'ultima che si presentò dall'indovina fu la signora Simeli e lei le disse Hai penato assai per un cretino e avrai più di quanto meriti quando lui morirà

Poi le due nane cominciarono a suonare l'indovina a ballare e ballando ballando coi gatti dietro giunse in fondo alla piazza girò l'angolo e scomparve – io e Luna facemmo una corsa fino in fondo alla strada ma non c'era più nessuno – gatti nane e indovina erano spariti – come per magia

In mezzo alla piazza il signor Bellante disse a sua moglie Neanche a me hai detto mai la verità? E lei gli rispose Che minchia vuoi capire tu di verità? E lui per fare il maschio le stava sferrando un pugno in faccia ma mio padre gli afferrò il braccio e gli disse Se la tocchi t'ammazzo! – io non potevo crederci mio padre che faceva il cavaliere per la prima volta in vita sua

Se quest'anno il professore di italiano ci dà ancora il tema Racconta un episodio significativo della vita di tuo padre finalmente non consegnerò il foglio bianco – che ci scrivevo nel tema? Che mio padre si barricò nel cesso alle cinque e mezza del mattino per menarsela davanti alla tivù? Ci manca solo che scriva una cosa del genere – il professore d'italiano è un pezzo di arrapato maniaco sessuale già per conto suo – dovete immaginare che se ti metti al primo banco e allarghi le cosce per mostrargli le mutandine ti interroga e ti mette sei – se non hai le mutandine ti dà sette – se in più ti tocchi ti mette otto – e se ti fai toccare tra le cosce dal compagno di banco mentre tu gli tocchi la minchia ti dà nove – a me e Luna dà sempre quattro

Dov'ero arrivata? Ah! sì! In mezzo alla piazza mio padre e il signor Bellante cominciarono a darsi cazzotti e calci in malo modo e a gridare Bastardo! Faccia-di-cane! Testa-di-minchia! Pezzo-di-merda! A ogni cazzotto Puddu Pazzu e la sua combriccola applaudivano e facevano scommesse – dopo cinque minuti il padre di Luna cadde a terra mezzo morto – ci fu un silenzio di tomba

Gigi e Samantha erano ancora incollati alla palazzina gialla e tremavano di paura

Mio padre aiutò il signor Bellante ad alzarsi e gli disse Mi devi perdonare fratello ma Luna è figlia mia – e quello rincoglionito dai cazzotti si allontanò dicendo a sua moglie Quando torni a casa me la paghi cara – la signora Bellante si spaventò e guardò mio padre e lui le disse Aspetta un minuto – andò a casa si fece la valigia e tornò in piazza con la valigia nella mano destra e un fascio di riviste porno sotto l'ascella sinistra – era in canottiera e con un paio di pantaloncini vecchi di mio fratello Agatino – diede la valigia alla signora Bellante e insieme a braccetto come un re e una regina sfilarono davanti agli occhi di tutti fino alla palazzina 47C e scomparvero dentro il portone

Minchia l'indovina aveva ragione – mio padre se n'era andato – e a me ancora non sembrava vero

Io e Luna ci siamo abbracciate strette e io le dissi Se mio padre va a stare a casa tua tu puoi venire a stare nella mia e lei disse Occhei – per questo mi piace Luna non perde tempo per decidere – andò di corsa a casa a prendere la sua roba e tornò con lo zaino stracolmo

Intanto s'erano fatte le dieci il sole tramontò e si fece buio – nella piazza c'era poca gente erano spariti tutti – Toni era pronto a sparare e Gigi se ne stava immobile come un citrullo mano nella mano con Samantha a un passo dalla morte senza saperlo – povero Gigi mi faceva pena

Appena Gigi e Samantha cominciarono piano piano a camminare Toni si alzò dalla panchina e quando fu a tiro puntò il mitra e io pensai Madonna mia non farlo morire – in quel momento spuntò una Mercedes Pagoda nera che correva a duecento inseguita dalle sirene della polizia – Toni sparò a raffica e io vidi la testa dell'autista scoppiare in mille pezzi bianchi e rossi – la Mercedes sbandò e cappottò – da dietro il sedile volò una valigetta nera che cadde davanti ai piedi del signor Salvatore lui si abbassò aprì la valigetta ci guardò dentro la chiuse la prese per la maniglia e nel buio se la filò a razzo per infilarsi nella palazzina 47C

Gigi e Samantha erano ancora vivi con le facce verdi – pensai stavolta si sono cacati addosso veramente

In un attimo arrivarono tre pantere frenarono consumando sette chili di pneumatici e dalle macchine uscirono gli sbirri con mitra e pistole in mano facendo Eh! Ah! e minacciando d'ammazzare chi si muoveva – tre circondarono Gigi e Samantha puntando loro i cannoni in faccia – quattro corsero verso la Mercedes cappottata e si misero a saltare facendo Ah! Eh! due si avvicinarono a me e Luna uno ci interrogò e l'altro ci girò intorno facendo Eh! Ah! il primo mi chiese Cosa hai visto? Guardavo la luna niente ho visto – E tu cosa hai visto? disse a Luna e lei Mi stavo pulendo le scarpe ho sentito come una pentola che scoppiava ho alzato gli occhi e mi sono spaventata vedendo voi e le vostre pistole puntate addosso – e lo sbirro disse È tardi tornate a casa

Intanto Toni era tranquillo seduto sulla panchina e per fare finta di niente baciava in bocca la signora Simeli che s'era seduta là per caso

Il signor Salvatore al buio con la valigetta in mano arrivato a un metro dal portone cadde a terra e ci rimase – io e Luna piano piano senza dare all'occhio ci avvicinammo e vedemmo che aveva la faccia cadaverica io gli toccai il petto e il cuore non batteva più – l'indovina l'aveva avvisato Troverai un tesoro e lo perderai e a sua moglie aveva detto Quando lui morirà tu raccoglierai più di quanto meriti – infatti la signora Simeli arrivò a braccetto di Toni prese la valigetta e insieme s'infilarono nella palazzina 47C – e io e Luna dietro di loro



L'indovina aveva indovinato tutto – sono contenta che non mi sono fatta leggere la mano – avevo paura – perché se mi avesse detto che io non sarei diventata rockstar avrei perso la speranza – l'unica speranza che mi resta per lasciare questo quartiere e non fare la stessa vita di mia madre o di mia sorella Rosetta

Lo so ci vuole un miracolo ma sono sicura che la Madonna me lo farà

Io ai miracoli ci credo – Il tre agosto quando pensai Madonna mia salva Gigi la Madonna m'ascoltò la Mercedes nera passò e fermò i proiettili del mitra e Gigi si salvò e il giorno dell'uccisione di Gigi si trasformò nel giorno che mio padre e Toni sbolognarono da casa meglio perderli che trovarli e scoprii che Luna era proprio mia sorella dello stesso sangue e da sorelle ci coricammo nel mio letto e ci abbracciammo strette – e io le dissi Quando la Madonna fa i miracoli li fa veramente e Luna disse Peccato però che la Madonna ha perso tempo a proteggere un pezzo-di-merda come Gigi invece di fare miracoli per salvare la vita a quella marea di bambini innocenti che muiono di fame in mezzo mondo – per questo mi piace Luna dice sempre quello che pensa – e io le dissi Ti voglio dare un bacio Anch'io disse lei – e ci bacciammo sulle labbra leggermente – Luna disse Le nostre labbra sembrano farfalle e io le risposi Anche noi sembriamo farfalle e ci addormentammo...



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • luglio 2011

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2011**
numeri **87-91**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.