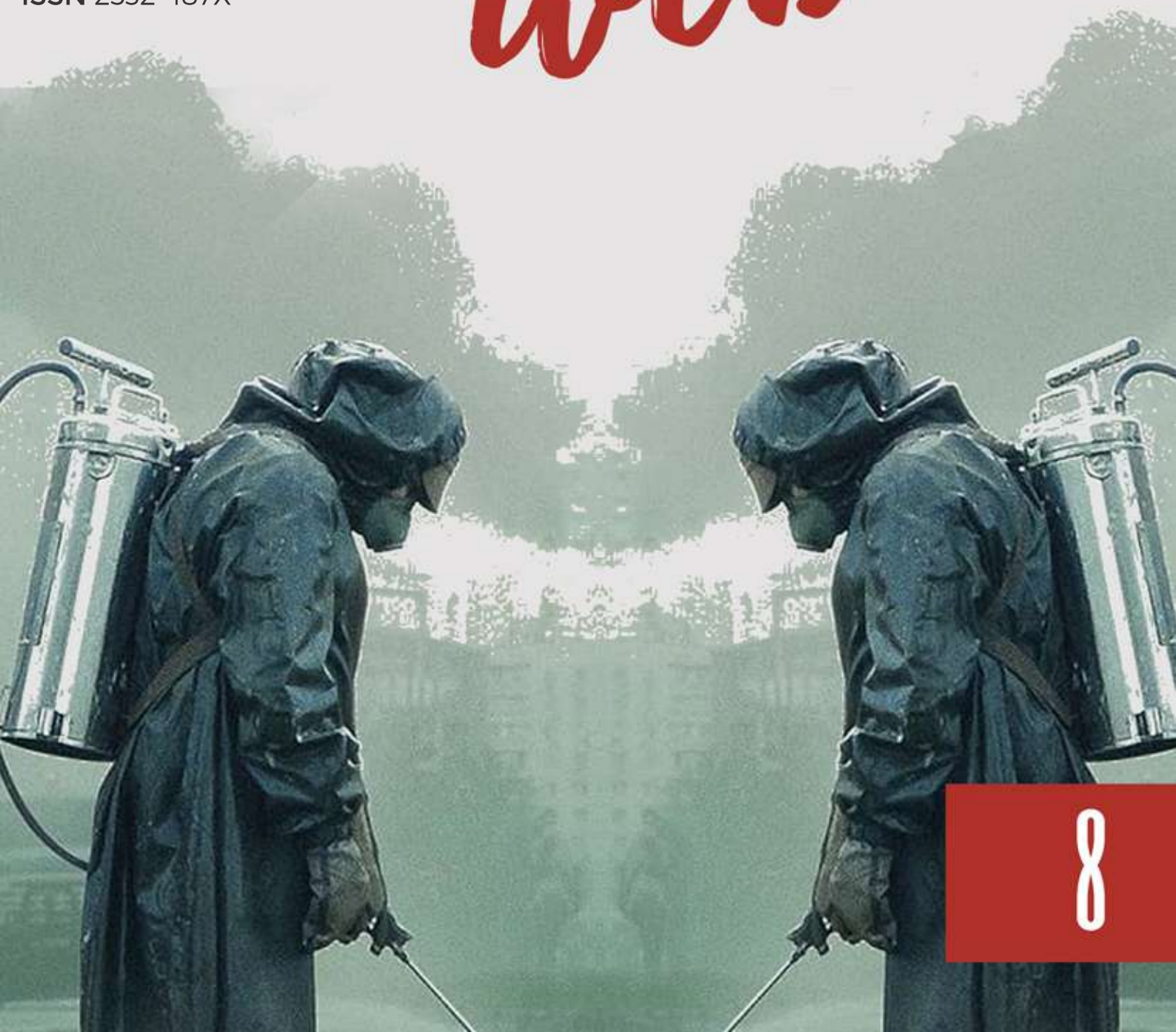


FATA

MORGANA

web

ISSN 2532-487X



FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Ottobre 2019

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

Redazione: Angela Maiello (coordinamento), Raffaello Alberti, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Alma Mileto, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Valerio Baldari, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino

Traduzioni: Francesco Ceraolo (inglese)

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Page Layout: Caterina Martino

Social media manager: Loredana Ciliberto

Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

ELOGIO DEL TRADIMENTO Roberto De Gaetano	6
“HEY! MR. DYLAN, PLAY A SONG FOR ME” Pietro Masciullo	11
LA FUORIUSCITA DEL GODIMENTO Alessandra Campo	15
IL TRITTICO DEL DESIDERIO Ilaria Piperno	20
IL DISASTRO PERFETTO Giacomo Manzoli	24
LA POSTMODERNITÀ SECONDO NETFLIX Federico Pagello	29
“CAMPEGGIARE” IL MITO Stefania Rimini	36
IL TEATRO È LA VITA Bruno Roberti	40
COSÌ LONTANO, COSÌ VICINO. LA MODERNITÀ PREISTORICA Marie Rebecchi	45
UMANO, NON TROPPO UMANO Simona Arillotta	50
L’ISOLA CARNEVALESCA Salvatore Ferlita	56
IL CINEMA DI NANNI Marcello Walter Bruno	62

USCENDO DAL CINEMA

Elogio del tradimento

Roberto De Gaetano

Il traditore di Marco Bellocchio.

In his latest work, Marco Bellocchio adds an important piece to a personal new interpretation of contemporary Italian history, in which the theme of power is the key to reflect on the human condition. The protagonist of *The Traitor*, Tommaso Buscetta, is the first mafia repentant to find in betrayal the way to escape from a life that is like a trap, but his rebirth is not guaranteed.



*Il traditore è il personaggio
essenziale del romanzo, l'eroe.
Gilles Deleuze*

Il tradimento è una sottrazione al potere incombente delle affiliazioni che modellano e ingabbiano le nostre vite. Il tradimento non si oppone alla fedeltà, ma ai dispositivi di potere che di quella fedeltà priva di scelta fanno il cardine del loro funzionamento. E che portano il soggetto fedele a tradire se stesso e la propria vita. L'affiliazione a Cosa Nostra comincia da troppo piccoli per poter scegliere nulla, e sottrarvisi non può che significare tradire. È quello che Tommaso Buscetta, il traditore, il primo grande pentito di mafia, dice al magistrato Giovanni Falcone nel loro primo incontro. Quando ha deciso di parlare, Don Masino era stato estradato dal Brasile dove si era "rifatto una vita" con la sua bella moglie brasiliana e i figli da lei avuti. Lui era un semplice soldato, non un graduato nella piramide mafiosa. E non lo era non perché non avesse le qualità adeguate al comando, ma perché non voleva, preferiva le donne. E in questa preferenza, oltre alla gratificazione della sua vanità, c'era anche una spinta verso la vita, che accompagna sempre il traditore.

Questo emerge chiaramente nei confronti tra Buscetta e gli altri mafiosi durante il Maxiprocesso. I confronti sono restituiti secondo un potente dispositivo teatrale, per la disposizione della scena e dei personaggi (collocati non frontalmente ma in parallelo), per il ribaltamento continuo tra scena e spettatori (i mafiosi in gabbia), per la restituzione del personaggio

come maschera (anche con toni grotteschi). Sequenze che cancellano per potenza immaginativa ogni scena processuale di film americano. Qui in gioco non è il dibattito orientato alla scoperta di una verità che sappiamo, in gioco qui ci sono delle posizioni che riguardano il *teatro della vita e del potere*, e che contrappongono *impostori e traditori* (per dirla con Deleuze).

I primi, gli impostori, si subordinano al potere, corrispondendo ai suoi ordini criminali, come emerge nel primo confronto con Pippo Calò, che, passato con i Corleonesi, arriva ad uccidere perfino i bambini delle famiglie rivali. I secondi, i traditori, a quel potere voltano la faccia, sia pur per interesse e in nome di "antichi valori" (scudo illusorio che serve ad occupare una posizione in scena). I primi di quel potere costituiscono il vertice e lo esercitano nel modo più spietato, come rivela il secondo confronto con Totò Riina. E rivendicano perfino una priorità morale sui secondi, perché hanno evitato vite dissolute e immorali. Hanno preferito "comandare" piuttosto che "fottere", trasformando il comando nel gesto criminale e spietato di assegnare una morte diffusa a chi a quel comando fedelmente non corrisponde. Mentre i traditori hanno preferito amare le donne, "giocare" e "divertirsi".

Il traditore esiste perché ci sono gli impostori. E la vita prende sempre la forma di una necessaria impostura. Per questo il tradimento è l'unica strada possibile, di fuga, di erranza, di anonimato, di clandestinità, quando l'impostura è criminale, quando il potere è solo quello di assegnare la morte. Quando la vita non sembra concedere altra strada se non l'affiliazione mafiosa.

La straordinaria scena iniziale di ballo per la festa di Santa Rosalia (dove risuonano autori come Coppola e Cimino e che giù di lì arriva a *Il gattopardo*), sia pur negli spazi angusti di una casa in riva al mare dove si festeggia il momento di unità di una comunità criminale, apre il film su un movimento epico, subito minato dalla "tragedia del padre", con lo sbandamento del figlio drogato, Benedetto Buscetta, sulla spiaggia. Ballo, messa in scena, foto di gruppo, giochi pirici, alleanze mafiose, determinano un'"armonia criminale" che però dura poco.

La fuga e la nuova vita in Brasile di Don Masino, l'abbandono dei figli avuti dai precedenti matrimoni, aprono nel film un secondo movimento tragico-melodrammatico (sottolineato da motivi d'opera verdiani), quello delle uccisioni a Palermo, del loro conteggio. Il tutto in un montaggio alternato con Rio de Janeiro, dove vive Buscetta, il cui punto di vista dall'alto (dalla casa) apre ad un paesaggio intenso, segnato dal conflitto drammatico tra la montagna e il mare, tra la verticalità della prima e l'orizzontalità del secondo. Conflitto che culmina in una sequenza tanto memorabile quanto inaspettata, quella che vede Buscetta e la moglie sospesi sull'oceano, su due elicotteri della polizia brasiliana, nel tentativo di estorcere al traditore una qualche confessione (evocazione dei morti in mare delle dittature sudamericane). Questo secondo movimento tragico trova il suo apice nel "teatro di maschere" del processo, ed apre ad un terzo

movimento, romanzesco, che identifica il cuore del film. Un movimento che però non arriva semplicemente dopo, ma attraversa gli altri due, li complica e li problematizza.

Il traditore, ogni traditore, è un uomo in fuga, votato alla clandestinità. E al fondo è un uomo solo. Per gli altri è un infame. Ha rotto i patti con la sua comunità d'appartenenza, ma non può entrare nella sua comunità d'accoglienza, di protezione: non vi appartiene, non la sente sua. Lui rimane un uomo d'onore. In definitiva il "boss dei due mondi" è un boss *tra* due mondi, ma non appartiene a nessuno. Non è più un criminale, ma non è neanche un pentito ("Non mi considero un pentito"), un redento. È qui che si misura come la figura del traditore apre sempre alla *forma-romanzo* (oltre l'*epos* dell'inizio e la tragedia della seconda parte). Cioè al racconto del viaggio di una vita senza più affiliazioni, cercando uno spazio di esistenza sempre più difficile, talvolta impossibile, da trovare. Come quando tenta il suicidio prima della sua estradizione. Lo fa per proteggere, sacrificandosi, la sua famiglia o per intralciare il suo ritorno in Italia?

Ed ecco che il viaggio di una vita è sì viaggio nel tempo, ritorno al passato, rimemorato, sognato, raccontato, composto di frammenti; ma è anche viaggio nello spazio, in una geografia che il film marca e identifica con tratti distintivi chiari. Il traditore deve percorrere una linea di fuga geografica, che per lui sarebbe addirittura più radicale: andare in Amazzonia, scomparire ("Vuoi diventare eremita?", come gli viene detto all'inizio). Ma questa fuga riguarderà di fatto una Rio de Janeiro imponente, e poi gli Stati Uniti, il New Hampshire, il Colorado e la Florida, e gli ambienti anonimi che li contrassegnano: non solo case, ma anche supermarket, autorivendite, ristoranti. La vita anche solo nei suoi aspetti ordinari sembra dividersi tra quel "non-luogo" che è l'America e una Italia mitizzata, o al massimo ridotta ad una geografia di prigionie.

Dove sono la mafia, la droga, il crimine in tutto questo? Solo un elenco rapido e numerato di omicidi commessi. E dov'è lo Stato? Solo figure anodine, come i giudici del processo o in fondo anche la figura di Falcone, che scompare dietro alle *maschere dei mafiosi*. Perché in gioco nel mafioso, nella sua prossimità alla morte, c'è la dicotomia fondativa tra un modo di esistenza inscritto nel potere e nelle sue imposture e uno che vi si sottrae, tradendo quelle parole d'ordine. Sono questi modi di esistenza che definiscono la distanza tra chi non ha altra possibilità di scelta che uccidere e continuare a farlo con lo sprezzo massimo della vita altrui e propria, e chi a quel meccanismo vuole sottrarsi, per provare, nei modi possibili, ad incontrare la vita.

Il tradimento è l'atto che iscrive nel soggetto la possibilità di una fuga dall'ordine dell'esistente, quale esso sia; l'atto con cui un soggetto prova ad intercettare la vita, che la mera fedeltà allo stato di cose escluderebbe. Tradire significa mettere la propria vita su una linea di fuga, la cui destinazione è imprevedibile, cioè in definitiva farne un romanzo. Certo Buscetta è un mafioso, non pentito, porta dentro di sé sempre l'idea dell'approdo nostalgico alla terra, alla Sicilia. Flette sempre la fuga

romanzesca nel ripiegamento melodrammatico verso le origini. L'Amazzonia verso cui sarebbe voluto andare ritorna sempre ad essere la Sicilia da cui non riesce a staccarsi.

E quando negli Stati Uniti entra in un ristorante con la famiglia, durante le feste di Natale, e un suonatore ambulante avvia il "Lasciatemi cantare con la chitarra in mano, lasciatemi cantare sono... un siciliano", Buscetta sente di voler tornare, l'attrazione del *cliché* (o un sintomo paranoico) è troppo forte per un uomo che ha avuto sì il coraggio di tradire, ma non ha la forza né le qualità per percorrere fino in fondo la sua linea di fuga. E si compra perfino un fucile per difendersi, non si sa bene da chi. La reinvenzione di una vita ritorna sempre al dolore per la morte dei figli, al senso di colpa per non averli saputo proteggere. Ed è al fondo il tratto di un dolore "materno": protezione della vita per la vita, senza alcuna trasmissione simbolica. Nulla da insegnare, assenza di valori, se non un generico ed equivoco "onore".

Anche in questo, il traditore Buscetta è il personaggio di un romanzo non compiuto. È la figura esemplare del romanzo di *una* vita. Pronta per una fuga che si riduce sempre ad un ritorno, aperta ad una vita che sembra sempre trasformarsi in una trappola. Non diversa dalle vite di tutti. In questo c'è la presenza di una "umanità comune" nel traditore, quella che lo rende prossimo allo spettatore, sintetizzata anche dal riconoscimento di una comune condizione umana segnata dalla morte. "Si muore sempre per qualcosa. Si muore e basta" è la frase che gli dice Falcone, e che Buscetta riprende nel finale, poco prima di morire.

Come nei grandi esempi letterari e cinematografici, e in linea di continuità con tutto il cinema di Bellocchio (e non solo *Buongiorno, notte*), il tema del potere è la via d'accesso per misurare e riflettere sulla condizione umana. Contaminando registri e toni (comico-grottesco e tragico-melodrammatico), inserendo anche immagini di repertorio, il film attraversa tutto il materiale espressivo declinandolo in un senso propriamente romanzesco, con una forza inventiva ed una originale e spiazzante libertà creativa che non ha eguali, sia nel cinema italiano contemporaneo, sia in un panorama internazionale (dove mafia, camorra, criminalità organizzata vengono raccontate in ben altre prevedibili forme), sia per il cinema di Bellocchio stesso.

Ma resta ancora una domanda: nel racconto del destino di un traditore dove e come rientra l'Italia? Il tratto esemplare di un destino umano che solo tradendo riesce a sottrarsi all'impostura criminale in che senso è esemplare per la storia del nostro Paese? Nei cinque minuti più belli dedicati al cinema italiano, quelli che gli dedica Godard nelle *Histoire(s) du cinéma*, viene istituito il nesso tra tradimento e rinascita dell'Italia e del nostro cinema nel secondo dopoguerra: «L'Italia è il Paese che ha lottato di meno, che ha sofferto molto, ma che ha tradito due volte, e che dunque ha sofferto l'assenza di identità. E se l'ha ritrovata con *Roma città aperta*, questo è perché il film fu fatto da uomini senza uniforme». L'Italia stessa tradendo è stata capace di rinascere. Sottraendosi all'impostura fascista ha saputo

aprire uno spazio di libertà.

Il tradimento è la preconditione per un nuovo inizio. Ma la rinascita non è garantita, né per un soggetto né per un Paese. Può essere parziale, incompiuta, prevedere pericolosi ritorni all'indietro, assunzioni di maschere, precipitazioni melodrammatiche. Si può cioè interrompere la linea di fuga intorno a cui un soggetto, così come un "popolo senza uniforme", possono costruire il loro romanzo. E talvolta la linea di fuga può trasformarsi essa stessa in una linea di morte.

Una nazione come un soggetto possono appartenere a diversi "generi". Gli Stati Uniti fondati da soggetti in fuga, di cui la grande letteratura porta traccia indelebile, al cinema si sono raccontati nelle forme più prevedibili dell'*epos* (*Nascita di una nazione*). L'Italia, che nella letteratura ha inseguito una identità ideale, nel cinema ha saputo disfarsi di tutto questo, percorrendo, nell'assenza totale di racconto epico, le strade più innovative ed imprevedibili di un romanzesco, che anche se ripiegato talvolta nel melodrammatico e a volte nel grottesco, ha saputo raccontare meglio di altre forme generiche come un soggetto, e una nazione, vanno reinventati sempre.

E reinventare significa anche tradire (esemplare qui anche il finale di *Buongiorno, notte*). E se è in un certo senso inevitabile abitare l'impostura, connaturata alla vita sociale, la forza è nello smascherarla e il coraggio nel tradirla. E forse il destino comune, come ci racconta *Il traditore*, è nel riconoscere che sia lo smascheramento sia il tradimento rimangono sempre atti incompiuti.

Il traditore dice tutto questo nel modo più forte. E fin dal titolo fa del nome proprio un personaggio da romanzo, come in *Buongiorno, notte* il nome proprio si trasfigurava in un verso poetico. La cronaca e la storia diventano condizioni e luoghi per una riflessione sulla condizione umana e sulle scelte che guidano i modi di esistere. Per tutto questo (e per molto altro) *Il traditore* non è solo uno straordinario film per pensare il nostro presente e il nostro passato, ma anche un'opera capitale nella storia del cinema italiano.

Riferimenti bibliografici

R. De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.
G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona 2019.

“Hey! Mr. Dylan, play a song for me”

Pietro Masciullo

Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story *di Martin Scorsese.*

Martin Scorsese remembers Bob Dylan in a boundless film in which he moves from the events' documentation to plausible stories. Scorsese, thanks to his vibrant images, gives us a tribute to Bob Dylan, which turns into a tribute to the best American cinema of his time.



Dal nero del display (di un personal computer, ovviamente...) appare la fatidica sovrimpressione “A Netflix original film”. Stacco. Le immagini di un film del 1896, *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, balenano ora sullo schermo (che allude al cinema, ovviamente...) con Georges Méliès che fa scomparire sua moglie Jeanne d'Alcy sperimentando per la prima volta il *trucco ottico* come illusione cinematografica. Una magnifica vertigine iniziale che unisce in un solo stacco di montaggio i segni della *streaming culture* come nuovo paradigma di visione delle immagini-in-movimento e i segni di un'origine ritornante del *cinema* come dispositivo di attrazioni che persiste nel XXI secolo.

Il titolo del nostro film può ora palesarsi: *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story*. Quindi non “la” storia di Bob Dylan, ma “una” storia di Bob Dylan. Una tra le possibili varianti di racconto che il menestrello-cantore dell'anima americana ha deciso di concederci (come fossimo ancora in *I'm Not There* di Todd Haynes). E allora: sin dai titoli di testa il confine tra fatti attestati o verosimili, documenti o pure invenzioni, è impossibile da tracciare perché è solo nella *meliesiana* dissimulazione del trucco che Dylan continua a dire le proprie verità sentimentali: “Se chi ti sta parlando indossa una maschera, allora sta dicendo la verità”.

Proseguiamo. L'inquadratura stacca sui filmati d'archivio delle celebrazioni del bicentenario nel 1976, con la Mayflower piena di padri pellegrini che attracca a Manhattan sfiorando la Statua della Libertà. Stacco. Un ambulante sta vendendo cappellini sotto le Twin Towers di New York

(allora appena costruite), mentre l'ex presidente Richard Nixon sta celebrando a Washington il sogno americano sopravvissuto dopo 200 anni. Insomma, un liberissimo montaggio di fonti che con estrema naturalezza riconfigura i traumi più profondi della storia americana (dal Vietnam al Watergate per arrivare all'11 settembre 2001) facendoli con-fluire nel grande contenitore della mitologia popolare: lo spettacolo del Bicentenario come fossimo in *Nashville* di Robert Altman e le ambigue *Flags* al vento come fossimo in un dipinto di Jasper Johns.

Ed è tra queste immagini che Bob Dylan finalmente appare, seduto da solo su un palco, fluttuando nello spazio vuoto mentre canta *Mr. Tambourine Man*. Ossia il manifesto della cultura *hobo*, della strada e del viaggio-senza-meta per curare i dolori della Storia. Ecco: la sublime commistione tra *ricordo* privato e *ars* visionaria che innerva quella canzone (e tutto il folk americano) diventa il materiale immaginario che Martin Scorsese riplasma nel 2019 come unica testimonianza possibile sull'esperienza liminale dei 57 concerti che formano il tour "Rolling Thunder Revue".

Che dire ancora? Potremmo anche stoppare qui ogni riflessione sul nuovo (non) documentario musicale di Martin Scorsese, ideale sequel di *No Direction Home* (2005). Completare la riflessione dopo appena tre minuti di una densità iconica a dir poco sorprendente. Ma val la pena di scrivere qualcos'altro perché le immagini del leggendario tour del 1975/76 ci fanno allegramente salire a bordo della carovana itinerante dei musicisti - tra cui Ramblin' Jack Elliott, Joan Baez, Scarlett Rivera, oltre alla presenza magnetica di Allen Ginsberg che anela spazio tra poesia e danza - mentre attraversano l'America profonda e simulano la commedia dell'arte italiana tra incontri e improvvisazioni.

Scorsese è ancora un regista che fa vibrare di vita le proprie immagini e con impressionante capacità di sintesi punta qui alla rammemorazione di un mondo (come se stessimo sfogliando un reportage fotografico di Robert Frank) e nel contempo alla rifigurazione dello stesso per il pubblico contemporaneo di Netflix (già ampiamente abituato ai *flussi* "personalizzati" di immagini). Senza confini tracciabili: alla documentazione sui fatti (il bellissimo archivio di immagini del film *Renaldo and Clara* concesso da Dylan) e alla verosimiglianza dei racconti (di testimoni come Sam Shepard o Joan Baez) si aggiunge la pura riscrittura finzionale dei ricordi (l'episodio di Sharon Stone groupie completamente inventato o quello di Michael Murphy politico preso a prestito dal mockumentary *Tanner '88* di Robert Altman).

Del resto nel 1975 Bob Dylan sta preparando il suo diciassettesimo album, *Desire*, quindi è già leggenda, è già sguardo condiviso, è già un'icona che *significa* la propria epoca. Martin Scorsese, invece, è un giovane regista impegnato nella produzione di *Taxi Driver*, il film che lo avrebbe fatto conoscere al mondo, uscito proprio nell'anno del bicentenario insieme a

Nashville di Altman. Di nuovo: tra il vero e il verosimile, il falso e il finzionale, la memoria condivisa di quegli eventi si dispiega in un tappeto musicale che va da *The Ballad of Ira Hayes* a *Hurricane*, contaminando le tracce della cultura indiana a quella afroamericana, le battaglie identitarie a quelle per i diritti civili.

Ogni contraddizione americana si coagula su quel palco cercando di redimere l'America nella ricerca di un singolo momento di sublime "condivisione". Perché è la bellezza dell'*ensemble* che si sta cercando, come dice Allen Ginsberg. L'episodio centrale del film diventa allora la visita di Dylan e Ginsberg sulla tomba di Jack Kerouac, leggendo stralci di *Mexico City Blues* e celebrando una persona diventata "idea vivente" sulla strada del racconto.

Fermiamoci qui. Quello di Scorsese non è solo un gigantesco omaggio a Dylan come cantante e poeta, ma è soprattutto un omaggio al "fuori campo" del miglior cinema americano dei suoi anni. Dylan ha bussato alle porte del cinema di Scorsese/Schrader/Altman/Penn/Rafelson e ovviamente Peckinpah accompagnando idealmente quei percorsi registici dal forte valore politico. Ciò che Scorsese sta celebrando nuovamente, allora, è proprio la libertà espressiva dell'*idea vivente* chiamata Bob Dylan. Ed è qui che percepiamo anche il valore contemporaneo di questo film: nel montaggio di immagini tra il 16mm e il digitale, trasmigrando inevitabilmente dal grande schermo al piccolo display, lo spettatore può ancora riconoscere il *cinema* come un archivio di forme proiettate verso qualsiasi futuro (dell'immagine).

"Sto dicendo solo cazzate confuse... sto cercando di arrivare all'essenza di ciò che è stato Rolling Thunder Revue, ma non ne ho idea, perché è una cosa successa 40 anni fa, non ricordo nulla del tour, è successo così tanto tempo fa che non ero ancora nato. Cosa vuoi sapere?"

Bob Dylan

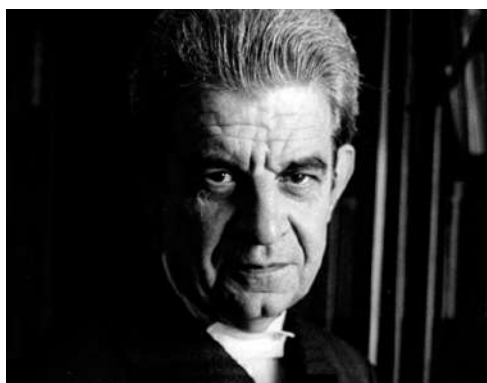
L'ORDINE DEI DISCORSI

La fuoriuscita del godimento

Alessandra Campo

Il Seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro (1968-1969) di Jacques Lacan.

From an Other to the Other is the title of Jacques Lacan's sixteenth seminar in which emerges the discovery of the inconsistency of the Other. The human being finds his own coherence in the *object* that shapes his *jouissance*. Lacan, starting from Marx's surplus value, creates the term *surplus-jouissance*. In this last publication, we find different conceptual shifts of Lacanian thought.



Tenuto nell'intervallo di tempo che separa gli eventi del Maggio francese dall'espulsione di Lacan dalla sala Dusanne dell'École normale di Parigi, il sedicesimo seminario, pubblicato da Einaudi e intitolato significativamente "Da un Altro all'altro", segna una svolta. Assumendo la scansione del suo insegnamento in sei diversi paradigmi del godimento proposta da Jaques-Alain Miller, esso inaugura il quinto: il paradigma del «godimento discorsivo» (Miller 2001, p. 24) in cui alienazione e separazione, significante e godimento sono stretti assieme in una circolarità originaria (il quinto paradigma è il paradigma del "rapporto"). Se, viceversa, si assume la scansione più standard dello stesso insegnamento in tre fasi o momenti, il seminario XVI, da leggersi insieme al XVII che lo completa, funziona come la cerniera tra il "secondo" e il "terzo" Lacan, ovvero tra il Lacan del fantasma e della sua attraversata e il Lacan del godimento e della sua scrittura. Non soltanto, infatti, vi si trova enunciata per la prima volta la tesi dell'inesistenza del rapporto sessuale dalla quale il sesto paradigma del godimento, il paradigma del "non rapporto", prenderà di lì a poco le mosse. L'articolazione tra *Altro* del sapere e *altro* del godimento, assieme all'importanza della formalizzazione logico-matematica anche per la clinica psicoanalitica, «la clinica-struttura» (Miller 2007, pp. 81 e sgg), sono qui ribadite con una voce inedita: quella di un Lacan alle prese con la scoperta dell'inconsistenza dell'Altro, ossia con l'unica condizione di possibilità dell'atto oggetto del seminario precedente, il XV, il quale, in modo

sorprendente, proprio da un atto era stato interrotto. Il '68, per il Lacan che vi si affacciava dalla sua finestra, è stata una «grande presa di parola» (Lacan 2019, p. 35). Ma da parte di chi?

A questa domanda, in parte, risponde il seminario XVI. Nel commentarlo Miller dice che Lacan vi si presenta, a un tempo, come il logico e l'avvocato (Miller 2007, p. 81), dunque come colui che, da un lato, suggerisce di passare dal fantasma alla logica – operazione inaugurata col seminario VI e codificata esplicitamente nel XIV – e che, dall'altro, adduce ottime ragioni per farlo. Invero, dopo aver suggerito, nello scritto *La signification du phallus*, che il fallo è un algoritmo e aver concluso, nel seminario consacrato alla *Logique du fantasme*, che il fantasma è un assioma, l'assioma fondamentale che contrae ciò che il sintomo dispiega sotto forma di ripetizione, prima di ripartire, nel seminario XX, le funzioni del primo – il fallo-algoritmo – in rapporto ai due sessi, Lacan si fa paladino, a cavallo degli anni '68-'69, dell'esigenza di portare la logica – soprattutto quella matematica – nei bassifondi più oscuri del soggetto, compreso quello rivoluzionario. L'essenza della teoria psicoanalitica è, infatti, un «discorso senza parola» (Lacan 2019, p. 5) e qui, ossia sulla lavagna a cui Lacan affida il compito di supportare l'esergo del seminario XVI, “senza parola”, significa “senza soggetto”, “senza soggetto supposto”. Sin dai tempi della sua *Sovversione*, del resto, la definizione del significante lo ha ridotto a un mero «effetto di *fading*» (Lacan 2002, p. 803): il soggetto è effetto di un dire del quale il desiderio esprime, al più, «la desinenza» (Lacan 2019, p. 70), perché, quando corrisponde alla struttura minima S1-S2, da leggersi S1 meno S2 e pensarsi come una coppia ordinata sul modello della teoria degli insiemi, il soggetto è barrato, «in polvere» (*ivi*, p. 307), privo del sapere sul proprio godimento. Sicché non basta reclamare per sé (il *für sich* hegeliano che Lacan decostruisce con perizia in queste pagine) una “jouissance sans entraves”. L'ostacolo al sapere e al godimento c'è sempre, anche quando *a piccolo*, alla fine di un'analisi, è evacuato per il tramite dell'analista che se ne fa funzione.

Per Lacan il soggetto non ha altra esistenza che nel significante che lo rappresenta presso un altro significante, ma che lo rappresenti, durante tutto il suo insegnamento, significa che lo manca. Rappresentato, il soggetto non è mai rappresentabile, mai presente. E siccome “soggetto”, a partire dal seminario XVI, significa “godimento”, ciò che non è mai presente è proprio quest'ultimo. *a piccolo* è, di fatto, solo la «causa sostituita» (*ivi*, p. 345) alla faglia che dilania il soggetto e che, in quanto divisione strutturale, non può, con buona pace delle fantasie e delle manovre perverse, essere soppressa (*ivi*, p. 137). Il significante, è vero, veicola sia un soggetto che manca a sé stesso sia un godimento che insiste come (il suo) oggetto perduto. Eppure, dal momento che il significante non è mai da solo (un significante non può auto-rappresentarsi; l'Altro è un insieme vuoto), la rappresentazione che

inaugura è, per definizione, incompleta. L'Altro come tesoro dei significanti è tale, cioè tesoro, solo in quanto è un «vacuolo» dice Lacan (*ivi*, p. 228), vale a dire solo in quanto è bucato, bucato da quell'*a* che lo «in-forma» e presso cui si «in-cava» a spese dell'Io (*ivi*, pp. 209 e p. 309). Il luogo dell'Altro, evacuato dal godimento, è, in questo senso, «piazza pulita, terra bruciata, spazio aperto al gioco dei ruoli» (*ivi*, p. 221) e lo è, si badi, non malgrado, ma grazie al fatto di essere strutturato dall'incidenza significante. È il significante, in definitiva, che vi introduce quella mancanza o barra che il primo Lacan chiama "faglia beante" e che l'ultimo, quello inaugurato dal seminario XVI, intende come una «perdita costitutiva» (*ivi*, p. 151).

Opponendosi al Pascal che invita i libertini a scommettere a favore dell'esistenza di Dio nell'intento, bisogna dirlo, di convertirli, Lacan insiste nel sottolineare che quello che è in gioco in ogni scommessa è, in realtà, «già perduto» (*ivi*, p. 173). L'oggetto *a* piccolo non ha valore né di scambio né d'uso (*ibidem*), perché la novità introdotta dal sedicesimo seminario è che il sapere manca anche all'Altro. O meglio: la novità è che l'Altro sa, «com'è evidente dal momento che è il posto dell'inconscio» (*ivi*, p. 359). Solo che – continua Lacan – «non è un soggetto» (*ibidem*). Nella formula "non c'è soggetto supposto sapere", infatti, la negazione riguarda il soggetto, non il sapere. Questo almeno suggerisce a chiunque la minima esperienza dell'inconscio: «In essa non si sa mai chi è che sa» (*ivi*, p. 360).

L'Altro si sa, ma il godimento è escluso da questo sapere, escluso proprio nella forma del piccolo *a*: «L'effetto dell'entrata in gioco» (*ivi*, p. 154) o, come dice il Pascal cui Lacan dedica la seconda sezione del seminario, l'effetto dell'«essere impegnati» (*ibidem*); *a* piccolo è ciò che si produce nel sapere come godimento: una perdita, quindi, ma significantizzata come supplemento o, per usare le parole dell'altro grande interlocutore del seminario XVI, il Marx del *Capitale*, come plus-godere. Lacan lo definisce «la funzione della rinuncia al godimento per effetto del discorso» (*ivi*, p. 13), la conseguenza primaria di quel "colpo di forbice" in cui, se si intende la "serietà dello strutturalismo" (*ivi*, p. 6), si risolve la banda di Moebius (*ivi*, p. 25). In quanto tale, ossia in quanto «uno in più» (*ivi*, pp. 374 e sgg.), il *Mehrlust* è il di-vertimento, l'evacuazione della propria fettina di *jouissance* (Miller 2001, p. 33) dal mercato di A grande. Lacan lo introduce come «tutto ciò di cui si può godere» (*ibidem*) e, parallelamente, come ciò che permette di isolare la funzione dell'oggetto *a* mostrando il carattere logico, più che ontologico, della sua genesi. Nel seminario XVI la scrive ricorrendo alla formula $1-a$ (da leggersi 1 meno *a*) e, subito dopo, la equipara a un'altra scrittura: $1+a$. Perché?

Quando si tenta di formalizzare la struttura logica del godimento si trova che, alla rappresentazione del soggetto nell'ordine significante ($1-a$), corrisponde immediatamente una perdita ($1+a$). Il soggetto, infatti, «qualunque sia la forma in cui si produce nella sua presenza, non può

raggiungersi nel suo rappresentante di significante senza che si produca quella perdita di identità che, per essere esatti, si chiama oggetto *a*» (*ivi*, p. 15). Detto altrimenti, sapere e godimento conoscono una reciproca positivizzazione: del soggetto in quanto dipendenza dal desiderio dell'Altro e del godimento erotico (*ivi*, p. 320). Ed è solo attraverso questa nuova versione dell'anaclitismo (*ivi*, p. 300 e p. 320) che è possibile cogliere «il punto di ingresso attraverso cui la struttura del soggetto fa dramma» (*ivi*, p. 320) provocando lo scoppio (*éclosion*) della nevrosi. Lacan lo pensa sul modello dello scatenamento (*déclenchement*) psicotico a partire dal caso del piccolo Hans, convinto che la fobia non sia un'entità clinica isolabile bensì una «piattaforma girevole» (*ivi*, p. 305). La fobia, cioè, è una figura illustrata più che una struttura illustrante, perché la sostituzione di un *significante* che fa paura all'*oggetto* che angoscia è un'operazione comune tanto alla nevrosi, sia isterica che ossessiva, che alla perversione. Quando, in effetti, le si guarda col *logos* anziché col *pathos* (Miller 2007, p. 69) ci si accorge ben presto che in ciascuna ne va dell'angoscia suscitata da un enigma e della sua «manipolazione» (Lacan 2019, p. 240) *nachträglich*: complementare nel caso della nevrosi, supplementare nel caso della perversione (*ivi*, p. 256). Più nel dettaglio, spiega Lacan, il nevrotico punta a farsi riconoscere come uno dall'Altro nel tentativo di fornirgli l'uno che gli manca e che non è – dunque $A+1o$, come scrive Lacan, $s(A)$. Il perverso, invece, ambisce a restituirgli ciò che ha perduto nella speranza di sanarne la faglia – e quindi $A+a$ o, come scrive Lacan, $S(A)$. In ogni caso, però, ciò cui si assiste è una riduzione dell'Altro all'uno alimentata dall'insofferenza per la loro radicale eterogeneità.

In sostanza, sia che si punti a completare l'Altro, sia che si cerchi di tapparne il buco «dando a Cesare quel che è di Cesare» (*ivi*, p. 299), ciò che si decide di non affrontare procedendo a questa sostituzione è che l'Altro si altrifica – questo significa che si incava o informa in *a* piccolo – e che il movimento con cui *A* diviene altro rispetto a sé stesso condensato nel titolo, perciò significativo, del seminario XVI, non è un movimento analogico. Non c'è misura della perdita di *a* nel campo di *A*: che l'Altro del sapere o del significante sia concomitante all'altro del godimento o della verità vuol dire, piuttosto, che è irrelato rispetto ad esso e che il moto a luogo, in realtà, è un moto a vuoto, un moto che gira a vuoto o in tondo rispetto a quell'unico prossimo di cui ha senso parlare da un punto di vista psicoanalitico: il godimento. Lacan, in queste pagine, ne fa qualcosa di assolutamente reale perché, pur non essendo simbolizzato da nessuna parte nel sistema del soggetto, il godimento “ritorna dappertutto” (*ivi*, p. 32). L'esclusione del godimento dal sistema è, difatti, «tutto ciò per cui il godimento si realizza» (*ibidem*) e la «clinica-struttura» deve pensarla prendendo per il verso buono, il rovescio di quello del maggio '68, l'utopia. In luogo di «rassegnare le dimissioni» (*ivi*, p. 235), preoccupato dall'autonomizzarsi vorticoso del

sapere rispetto al potere, lo psicoanalista deve dedicarsi a svelare la relazione del sintomo col godimento arrivando al punto, godeliano più che pascaliano, marxista più che sartriano, in cui “o testa o croce” (*ivi*, p. 121), o dentro o fuori...l'École normale! (“normale” è anche il paradigma precedente: il quarto). Questo è il punto polo del reale assoluto, punto infinito cui Lacan associa quella consistenza *logica* che, sola, in tanto può «liberare il nevrotico dalla supposizione» (*ivi*, p. 386) della consistenza *ontologica* di A, in quanto gli permette di sostituire alle tracce anonime del sapere «la firma» (*ivi*, p. 312) di una verità che dice Io, ma «alla terza persona» (*ivi*, p. 55): quella della «tigre di carta» (*ivi*, p. 321), il più-di-godere escogitato da Hans per «non lavorare troppo» (*ivi*, p. 107).

Riferimenti bibliografici

A. Miller, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma 2001.

Id., “Une lecture du Séminaire D'un Autre à l'autre”, in *La Cause freudienne*, vol. 66, n. 2 pp. 51-89, 2007.

J. Lacan, *Scritti*, voll. 2, Einaudi, Torino 2002.

Id., *Il Seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro* (1968-1969), Einaudi, Torino 2019.

Il trittico del desiderio

Ilaria Piperno

Tre piani di Eshkol Nevo.

Three Floors Up is the last book by Israeli writer Eshkol Nevo. It is set in Israel and it is based on the Freudian instances of personality: Id, Ego, and Superego. Nevo describes the lives of three different families: the three floors are those of the building where they live in. Nevo's writing gives the reader a complexity and illogical fluidity of emotions, creating deep, human characters.



La letteratura scritta in ebraico moderno ci ha abituato a traversate epiche, saghe familiari, epopee politiche, acuminate narrazioni psicologiche. Fra i molti, pensiamo a romanzi capitali come *Appena ieri* di Shmuel Yosef Agnon, *Il signor Mani* e *L'amante* di Abraham B. Yehoshua, *Una storia di amore e di tenebra* di Amos Oz e *Vedi alla voce: amore* di David Grossman, libri anche molto diversi fra loro, dove però la fondazione dello Stato di Israele va di pari passo con quella di una letteratura da scrivere in una lingua tutta nuova, nonostante le antichissime radici. L'intreccio tra fondazione politica e fondazione linguistico-letteraria è, in questa generazione di scrittori, indissolubile.

Diversa è l'aria che si respira nei libri delle generazioni successive, quella a cui appartiene anche Eshkol Nevo (classe 1971); il suo ultimo libro, *Tre piani* – da cui Nanni Moretti ha tratto il film ora in lavorazione – è un libro “senza pause”, “senza riposo”, come la città in cui si svolge, Tel Aviv. È un libro profondamente israeliano, per certi aspetti, e allo stesso tempo molto lontano dalla prospettiva narrativa da cui siamo abituati a leggere in italiano le narrazioni su Israele. È un libro che parla dei nostri tre piani e che a loro si rivolge, Es-Io-Super-Io, è un libro che mette in scena nel trittico di racconti proposti e collegati tra loro la conflittualità di questi tre piani, la loro implicita contraddizione e compresenza: mutevolezza e rigidità, fragilità e forza, vicinanza e lontananza.

Tre piani narra il potere d'impatto che queste forme dell'anima, questi

costrutti teoretici, hanno sulle nostre vite di esseri umani quando si scontrano e, soprattutto, quando entrano in relazione con l'Altro. *Tre piani* indaga le forme desideranti e la loro auto-coercizione, confessa le pulsazioni del desiderio lì dove si è volutamente sordi e ciechi, s'inoltra nel terreno scivoloso della vergogna, del piacere nonostante il divieto, della purezza più assoluta che scorre vicino alla turpitudine. La forma narrativa scelta da Nevo è quella della confessione, dell'ammissione non solo del desiderio ma del suo percorso tortuoso a contatto con altre leggi dell'esistenza: l'etica, la fedeltà, l'innamoramento. I "tre piani" sono quelli della palazzina in cui si svolge la narrazione e sono quelli delle nostre anime. Non è tanto la messa in scena e centralità del desiderio, la sua irruzione, a rendere questo libro commovente, quanto la conflittualità vivificante di questo e ugualmente distruttiva.

Per desiderio qui non s'intende quello erotico, o almeno non solo, ma qualcosa di più profondo, la tensione irrinunciabile verso ciò che è più importante per ognuno – un figlio, un amore, un principio di giustizia – e il suo continuo smarrimento. Il desiderio non è mai vitalismo quanto vitalità, e può essere forza costruttiva come distruttiva, ma fa sempre rima con autenticità. E questa è ciò che a volte si perde per strada e questa perdita opacizza senza freni la vita; contattarla nuovamente è possibile, sembrano dire i personaggi delineati da Nevo, ma il prezzo è la confessione limpida della propria vergogna, dei propri errori, della propria debolezza.

Quanto amore e splendore, allora, quando i tre piani si intersecano senza prepotenza, quando si risolvono; quanta luce è possibile acquisire quando nell'esistenza, come dentro di noi, un piano non prevarica l'altro e ciò che è giusto si rivela non perché così dev'essere, ma perché così realmente è.

I personaggi di *Tre piani* confidano a un amico, a un'amica o al consorte deceduto l'incontro tra i diversi piani dell'esistenza e il nucleo del loro conflitto, il fattore scatenante. Nella confessione ognuno ha il proprio linguaggio – beffardo, composto, equilibrato, nostalgico, educato – ma la confessione monologante è sempre dolorosa e sempre liberatoria. La scrittura di Nevo, che in questo caso è particolarmente densa e in stato di grazia, anche per merito della traduzione a quattro mani di Ofra Bannet e Raffaella Scardi, restituisce la complessità, i sussulti, la fluidità illogica delle emozioni posta a confronto con la vigorosa operazione razionale.

E la scenografia di queste confessioni è Israele che esiste, resiste, con tutti i suoi errori, con i suoi sbagli, con la sua meraviglia, con le sue caratteristiche preziose, con il suo splendore, come un paese normale. Israele con le sue manifestazioni democratiche per il rincaro delle case, con la sua durissima leva obbligatoria ambo sessi, Israele che pulsa, notte e giorno, tra check point, kibbutz e serre nel deserto, Israele con i suoi miracoli ingegneristici e i suoi servizi segreti. Israele, che in questo libro è

un paese che vive, finalmente un paese unico e normale, come tutti gli altri, dove scorrono vite e conflitti unici e ugualmente universali.

In questa narrazione, la sola eco peculiare che risuona, e che non è certo di poco conto, è quella di essere l'unico paese al mondo nato e subito popolato esclusivamente da fragili, profughi, migranti, perseguitati, sopravvissuti, persone fisicamente torturate nei lager, persone povere; Israele si nutre da sempre – come ogni altro paese – anche del proprio inconscio collettivo, che nel suo caso affonda le radici nella multiculturalità e poliglossia, nell'utopia, nella Shoah e, ovviamente, anche nell'ebraismo.

Questo inconscio collettivo, che a sprazzi appare essere un quarto piano più potente degli altri, risuona forte nelle confessioni di queste tre anime, confessioni che sembrano mostrare quale sia la via della pacificazione tra i piani dell'essere e anche il prezzo da pagare per una vitale riconciliazione, da cui possa rinascere l'autenticità.

Riferimenti bibliografici

E. Nevo, *La simmetria dei desideri*, Neri Pozza, Milano 2010.

Id., *Neuland*, Neri Pozza, Milano 2012.

Id., *Nostalgia*, Neri Pozza, Milano 2014.

Id., *Soli e perduti*, Neri Pozza, Milano 2015.

Id., *Tre piani*, Neri Pozza, Milano 2017.

SERIALITÀ

Il disastro perfetto

Giacomo Manzoli

Chernobyl di Craig Mazin.

Chernobyl is a five-episode miniseries released in May 2019; it describes Chernobyl's nuclear disaster thirty years later. The series is the center of a corollary of political and aesthetic issues. The most important problems that emerge are environmental ones, such as the alteration of natural balances that can lead to devastating consequences for the planet and all its inhabitants.



A metà del 2017, la HBO annuncia che ha avviato la produzione, tramite una *joint venture* con Sky, di una miniserie in cinque puntate dedicata al disastro di Chernobyl. Questa serie, proposta e sceneggiata da Craig Mazin, trarrebbe ispirazione dal libro *Preghiera per Černobyl'* (2015), in cui la scrittrice bielorusca Svetlana Aleksievič ha raccontato la tragedia e le sue conseguenze partendo dai resoconti dei suoi protagonisti (specialmente dei sopravvissuti civili), suscitando un impatto molto forte che culminerà con il Premio Nobel concessole nel 2015 (il libro era uscito nel 1997). Mazin non poteva certo contare su un curriculum degno di Shonda Rhimes, non avendo fin lì firmato nessuna serie televisiva e avendo sceneggiato solo una decina di film di livello molto relativo, per lo più sequels di franchise comici come *Scary Movie III* (Zucker, 2003) e *IV* (Zucker, 2006) e il secondo e terzo capitolo di *Una notte da leoni* (Phillips, 2011 e 2013). D'altra parte, Mazin è un laureato in psicologia di Princeton che aveva maturato un'esperienza ultradecennale nel campo della produzione per Miramax (quando ancora la casa di produzione dei Weinstein Brothers non era stata toccata dallo stigma dello show business).

Preso la decisione di realizzare la serie, la regia viene affidata a un'altra figura di medio livello e non certo ad un nome di richiamo, Johan Renck, autore di un episodio di *The Walking Dead* (2010-), due o tre di *Breaking Bad* (2008-2013), ma l'intera gestione di una serie dalle atmosfere grigie e malinconiche, *The Last Panthers* (2015), prodotta da Sky, girata nell'Europa dell'Est, in cui una detective story del presente si intersecava con la storia

recente dell'esplosione della Jugoslavia.

Da tutte queste premesse, ci si poteva aspettare che alla sua uscita, nel maggio del 2019, la serie avrebbe potuto competere con i buoni risultati di una *quality series* di medio livello, agganciata ad un evento di cui si conserva naturalmente ancora ricordo ma certamente non attualissimo, con investimenti discreti (non ci sono star di alcun tipo) e un comparto creativo solido ma, come detto, non certo scintillante. La realtà è che, al di là dei numeri tutti da analizzare (solo i proprietari conoscono i veri dati di ascolto dei canali a pagamento, via cavo o satellite che siano), *Chernobyl* è stato un enorme successo, sia negli Stati Uniti sia in giro per il mondo, affermandosi come la serie televisiva più vista in assoluto in Europa e la quarta in Italia, dopo due successi nazionali come *Gomorra - La serie* (2004-), *The Young Pope* (2016-) e *Game of Thrones* (2011-2019), con 1,2 milioni di spettatori di media sui 7 giorni. E il successo in termini quantitativi trova un corrispettivo nel gradimento "qualitativo", con riscontri a livello di rating o di metacritica (9,6 di media su Rotten Tomatoes fra i critici e 9,8 fra gli spettatori, 9,5 su IMDB, ecc.) che la collocano al livello di serie come *I Sopranos* (1999-2007) che hanno fatto la storia della televisione mondiale.

Dunque, se analizzando questi dati si resta sorpresi e viene spontaneo interrogarsi sulle ragioni del fenomeno, basta guardare la serie per rendersi conto che - sostenuto evidentemente da buone scelte distributive - il riscontro di interesse e gradimento ottenuto da *Chernobyl* appare assolutamente naturale, dal momento che si tratta del prodotto culturale diabolicamente perfetto per collocarsi al centro di una serie di questioni politiche, estetiche e "filosofiche" che caratterizzano lo spirito del tempo. Già a livello giornalistico non sono mancate le recensioni e gli interventi (comprese le polemiche nazionaliste che hanno caratterizzato la distribuzione russa, comunque di grandissimo successo), e certamente altri ne seguiranno in futuro, ma a ridosso della fine della programmazione italiana vale la pena fare un primo elenco delle ragioni che hanno reso questo oggetto - per il quale non sarebbe assurdo rispolverare il vecchio e desueto termine di "telefilm" - così *appealing* e così spettacolare per un vasto (e socialmente connotato, essendo spettatori che possono permettersi la tv a pagamento) pubblico eterogeneo e transnazionale.

La serie è ambientata negli anni '80, un periodo in cui la contrapposizione fra i due blocchi e la fase decadente della Guerra Fredda rendevano particolarmente forte la frizione fra il clima di edonismo che si respirava in Occidente e l'atmosfera di anacronistica decadenza del mondo "oltre cortina". Su questo presupposto sono state costruite serie di successo che vanno da *The Americans* (2013-2018) a *1983* (2018-). Da un lato, come per le serie ambientate negli anni '70, si compiace la nostalgia di una parte del pubblico, dall'altro il revival del mondo alieno del blocco socialista, è capace di creare una paradossale fascinazione con i suoi colori spenti e gli immensi condomini di cemento che danno su spazi sproporzionati rispetto a qualsiasi principio di

benessere spaziale.

Il caso *Chernobyl* consente di combinare efficacemente due elementi classici del cinema americano (della narrazione americana, per meglio dire) dell'ultimo mezzo secolo: il tema della catastrofe assoluta (e in effetti il caso della centrale sovietica è uno degli eventi della storia che maggiormente si avvicinano al concetto di apocalisse) e quello della *conspiracy*, della ricerca delle cause al di là della verità ufficiale, palesemente falsa. L'impostazione della serie, specialmente nella parte finale, con il resoconto puntuale del processo, appare come un tentativo di confronto con quella che oggi si definisce *public history* (qualcuno preferisce *pop history*), ovvero quel discorso di natura storica che si confronta e confonde con altri discorsi tipici dell'industria culturale. Peraltro, la pessima luce in cui è inquadrata la figura di Gorbachov, fa pensare anche a venature revisioniste rispetto ad alcune coordinate dello schematismo pop (l'uomo con la voglia che viene solitamente identificato con la *glasnost*, l'apertura delle frontiere e la caduta del muro).

I temi sostanziali che vengono percorsi ed enfatizzati, nella narrazione del disastro, sono quelli ambientalisti, quello che oggi si definisce nel dibattito anglosassone *eco-criticism*, la violazione del concetto stesso di natura che produce alterazioni degli equilibri, appunto, naturali, che possono portare a conseguenze devastanti. I corollari di questa riflessione sono diversi e ci vorrebbe ben altro spazio per analizzarli singolarmente. Ne citiamo solo un paio: da un lato, in particolare nella quarta puntata, viene dato ampio spazio ad una sensibilità animalista, con l'indugio sulla straziante esecuzione dei cani contaminati che finisce per essere, in termini patemici, assai più insostenibile dell'agonia degli esseri umani (nell'economia della rappresentazione). Inoltre, il tema consente di dispiegare una serie di immagini e situazioni di grande impatto visivo (la luce nucleare che illumina il cielo, la nevicata di graffite radioattiva che produce l'euforia dei bambini inconsapevoli), abbastanza tipiche di una *quality series*, in cui frammenti visivamente potenti devono impreziosire lo scorrere del racconto, ma soprattutto di inquadrare i protagonisti nella poetica della *walking dead* che include, pur eccedendola, anche la cosiddetta *trauma theory*.

Sappiamo benissimo, da subito, che tutti i protagonisti della serie, in un modo o nell'altro presenti a Chernobyl nei giorni dell'esplosione, sono condannati in partenza. Il tono è quello dell'elegia e i personaggi sono altrettanti zombie, morti che camminano. In questo scenario non poteva mancare un presupposto femminista: il lavoro di tutti gli scienziati sovietici che hanno messo in discussione la verità ufficiale viene condensato (ed è onestamente dichiarato nei titoli di coda) nel personaggio di una ricercatrice bielorusa (stessa nazionalità della Alexievich, con cui l'attrice protagonista ha anche una vaga somiglianza) che spinge i suoi colleghi uomini a correre il rischio di dire la verità per un senso di responsabilità verso il loro paese e l'umanità intera. Una dimensione etica che la propensione al compromesso

tipicamente maschile renderebbe istintivamente inconsistente senza il supporto di un carattere femminile.

Il motore del dispositivo narrativo, posto che, come detto, ci sono pochi dubbi sull'esito dei destini individuali dei protagonisti, riguarda le dimensioni della catastrofe, ovvero in quanto tempo riusciranno ad arginare il disastro contenendolo entro un numero di vittime "ragionevole" (relativamente all'entità della tragedia). Per fare questo, oltre che contro il tempo, devono lottare contro due potenti avversari. L'apparato del partito, con le sue ritualità e le sue gerarchie, e la propensione dei governi nazionali a mentire e relativizzare le conseguenze delle proprie azioni e dei propri errori. Ecco che allora la questione delle cosiddette *fake news*, fondamentale nella riflessione sulla crisi dei sistemi democratici nell'epoca dei grandi conglomerati medial, viene riportato alla sua fase aurorale ed elementare. La questione è allora il rapporto fra propaganda totalitaria (e comunista) e verità, ovvero fra un sistema disumanizzato e disumanizzante di falso egualitarismo ed eroismo individuale nel perseguimento del Bene e della Giustizia.

Alla fine, non si può negare che *Chernobyl* sia molto in linea con gli umori politici e le ambiguità ideologiche dell'epoca in cui è ambientato (giòva ricordare il famoso verso di Sting del 1985: «If the Russians love their children too» che gettava un surreale ponte fra l'America reaganiana e i frammenti dell'Unione Sovietica). Così come si resta a tratti sconcertati per le semplificazioni assertive nelle interpretazioni storiografiche: ad esempio, quando viene detto che Chernobyl aveva contribuito in modo sostanziale alla caduta dell'impero sovietico, laddove tutta la storia pare dimostrare che Chernobyl è un prodotto della già avvenuta dissoluzione di un impero fantasma, tenuto in piedi esclusivamente dalla propria potenza nucleare. Tuttavia, non si può che restare ammirati per l'energia e l'intelligenza tipicamente postmoderna con cui tutto questo materiale incandescente (radioattivo?) viene gestito dagli autori della serie che hanno regalato un oggetto tanto sgradevole e disturbante quanto fascinosa e appagante. Prossima stagione Fukushima?

Riferimenti bibliografici

S. Aleksievič, *Preghiera per Černobyl'*, E/O, Roma 2015.

La postmodernità secondo Netflix

Federico Pagello

La casa di carta *di Álex Pina.*

Netflix's *Money Heist* contains countless references to the themes and style of postmodern cinema. This article looks at this aspect of the series in relation to current debates on the technological and cultural changes of the media system that occurred in the last few decades. In particular, the promotional strategies and the reception of the series are seen as evidences of the ability of contemporary TV seriality to highlight the contradictions caused by the process of globalization in Europe.



Vent'anni dopo l'uscita di *Matrix*, non sembrano essere ancora in molti a dubitare che il postmodernismo – nella sua accezione ristretta di fenomeno artistico e teorico – sia ormai finito da un pezzo (Malavasi 2017). E, tuttavia, come sostenuto da Fredric Jameson qualche anno fa (Baumbach 2016), la domanda circa la fine della postmodernità – intesa invece come momento storico-culturale – rimane ancora del tutto legittima, almeno fino a quando non si sia trovato un accordo sul come definire ciò che ne avrebbe preso il posto.

Se guardiamo al panorama televisivo contemporaneo, curiosamente, la situazione appare per certi versi quasi rovesciata. Per quanto riguarda le forme della produzione, della distribuzione e del consumo, infatti, è del tutto chiaro come la cosiddetta *Peak TV* sia un fenomeno direttamente legato alle conseguenze più profonde della digitalizzazione e della globalizzazione e rappresenti perciò un'evoluzione significativa rispetto al sistema mediale della fine del Novecento. Ma mentre da questo punto di vista il passaggio ad una nuova fase sembra evidente, non appare invece altrettanto semplice individuare rotture estetiche o ideologiche tali da permettere l'individuazione di una nuova "logica culturale". Sarà forse possibile trovare proprio in questo ambito degli spunti utili a una riflessione sulla difficoltà di sostituire il concetto di postmodernità e sulla

sopravvivenza di un atteggiamento culturale, quello postmoderno, di cui i nostri tempi sembrano ansiosi di volersi liberare senza mai riuscirci del tutto? Se consideriamo *La casa di carta*, una delle più celebri serie televisive europee contemporanee, i temi, lo stile e il suo successo sembrerebbero confermare questa impressione.

La serie si richiama candidamente, e senza pretese di originalità, al cinema postmoderno sia dal punto di vista formale che narrativo, come dimostrano gli espliciti modelli di riferimento (dal primo Tarantino al *V for Vendetta* dei fratelli Wachowski), l'ibridazione di generi quali lo *heist movie* e la *soap opera*, o la fusione di una sensibilità spiccatamente spagnola con un'estetica globalizzata. *La casa di carta* appare in questo senso quasi una sorta di *pastiche* della cultura pop degli anni novanta, di per sé già concepita da molti come la creazione di infiniti *pastiche* di motivi e stilemi prelevati dalla storia della cultura di massa del Novecento. La versione "anime" della sigla de *La casa di carta* cantata da Cristina D'Avena ne è solamente un'altra, tutta italiana, prova.

Questa continuità non si ritrova soltanto all'interno del testo, ma anche nelle sue molteplici appendici. È infatti nell'ambito della promozione che *La casa di carta* ha reso l'incontro tra la serialità televisiva e l'arte (post-?) post-moderna particolarmente tangibile. In occasione del lancio della terza stagione, il 18 luglio scorso, Netflix ha organizzato in Piazza Affari a Milano una proiezione gratuita a cui hanno partecipato migliaia di persone, radunatesi per vedere i nuovi episodi intorno all'opera di Maurizio Cattelan *L.O.V.E.*, appositamente decorata con la tuta rossa e la maschera di Dalì che hanno reso iconica la serie.

L'installazione di Cattelan - inaugurata nel 2010, nel momento centrale del sisma globale rappresentato dalla crisi finanziaria e da quella dell'eurozona - incarna evidentemente uno dei punti di massima espressione di quell'ambiguità che ogni revival contemporaneo del postmoderno non può non manifestare: un momento di indicibilità circa la propria commistione di ironia e protesta, un'immediata (auto)critica dell'incapacità della società e della cultura postmoderne di impedire il proliferare di diseguaglianze e di conflitti sociali. L'evento promozionale di fronte alla Borsa di Milano non fa quindi che confermare come *La casa di carta* proponga una rivisitazione del postmoderno talmente sfacciata da mettere chiaramente in luce quanto è cambiato nel frattempo.

La più recente fase della globalizzazione - con l'avvento della digitalizzazione, gli attacchi dell'11 settembre e la recessione del 2008 - coincide con il completamento e quindi forse l'esaurimento di quel processo di americanizzazione che, agli occhi di uno degli osservatori più influenti del fenomeno, come il già citato Jameson (1990), costituiva un aspetto essenziale del postmodernismo. La stessa crisi attraversata dall'Unione Europea è il portato delle difficoltà verificatesi all'interno dello

schieramento occidentale a fronte all'emersione di nuove potenze globali. L'avanzata del populismo e del sovranismo, tanto negli Stati Uniti che nel Vecchio Continente, sono in effetti la conseguenza immediata della crisi delle pretese della cultura occidentale di trovare posto alle differenze portate in avanti dalla globalizzazione attraverso quel meticcio culturale di cui postmodernismo era uno dei possibili nomi.

Le trasformazioni storiche, tecnologiche ed economiche degli ultimi anni hanno avuto conseguenze immediate sul modo in cui le narrazioni popolari sono prodotte, distribuite e consumo dal pubblico globale. La graduale affermazione di un sistema televisivo transnazionale – sostenuto dall'esplosione della cosiddetta *Complex Television* e dall'ascesa dello streaming – rappresenta un cambiamento profondo del sistema mediale che aveva trovato nell'equilibrio tra (neo)televisione, Hollywood e cinema indipendente americano la formula ideale per la cultura postmoderna degli anni ottanta e novanta. Nel panorama mediale europeo questi processi sono del tutto evidenti, come dimostrato dagli studi che analizzano la circolazione delle serie televisive negli ultimi due decenni (Bondebjerg et alii 2016): in questi anni si è assistito a una relativa diminuzione dello spazio riservato alla serie americane sulle televisioni e i servizi streaming e a una crescita della capacità della produzione di Paesi come la Danimarca, la Svezia, l'Italia, il Belgio e la Spagna di conquistare nuove posizioni nel mercato internazionale.

Il valore sintomatico del successo de *La casa di carta* da questo punto di vista è quindi evidente. Sebbene reso possibile dall'infrastruttura tecnologica offerta da Netflix, l'impatto globale della serie spagnola è significativo non (sol)tanto perché si tratterebbe del “most viewed non-English language show” sulla piattaforma, come insiste incessantemente la stessa Netflix nella sua strategia promozionale, ma soprattutto perché lo show ha assunto il ruolo di bandiera per il lancio della massiccia produzione di serie al di fuori dagli Stati Uniti. La creazione a Madrid del primo polo produttivo creato da Netflix in Europa è in questo senso un'iniziativa tanto concreta quanto simbolica. La produzione e la promozione della terza stagione *La casa di carta* possono quindi essere visti anche come il manifesto di una parziale riterritorializzazione della cultura pop di cui Netflix, la più globale di tutte le case di produzione contemporanee, si presenta come protagonista.

Il revival del postmoderno come sintomo della sua fase terminale è tematizzato esplicitamente dalla serie. E se tanto la critica quanto il pubblico hanno immediatamente messo le mani avanti circa la serietà dei contenuti “politici” della serie, queste stesse riserve non hanno fatto altro che enfatizzare ulteriormente tale aspetto. L'utilizzo delle maschere di Dalí in tante manifestazioni in giro per l'Europa sono infatti il risultato tanto di questi dibattiti quanto degli espliciti riferimenti – tutti estremamente critici

- che la serie fa alle politiche economiche della Banca Centrale Europea (nella seconda stagione) nonché alle politiche migratorie e al supporto alla guerra in Libia da parte dell'Unione Europea (nella terza stagione). In effetti, che queste due istituzioni vengano menzionate esplicitamente nei dialoghi della serie è già di per sé un fatto più unico che raro.

Come stanno verificando i ricercatori coinvolti nel progetto europeo DETECT, la rappresentazione delle istituzioni comunitarie nella cultura popolare non è semplicemente deficitaria: è praticamente assente. Il fatto che *La casa di carta* ne faccia invece un elemento caratterizzante del suo materiale narrativo è quindi già di per sé significativo. Ancora più sintomatico è che, pur consapevoli dell'evidente superficialità del trattamento di questo tema, il pubblico, la critica e svariati movimenti sociali non si siano lasciati sfuggire l'occasione di utilizzare la serie per portare avanti lo scontro ideologico, anche da prospettive completamente opposte (fra i tantissimi esempi forniti dai media italiani basti confrontare i due esempi estremi tratti da *Dinamo Press* e *Rolling Stone*). Da strumento della strategia di conquista del mercato internazionale da parte della multinazionale americana, simbolo a sua volta della nuova fase nella storia delle industrie mediali, la serie è diventata così l'oggetto di una discussione sui limiti di quella globalizzazione che, in epoca postmoderna, la cultura occidentale nel suo insieme descriveva come un fenomeno complesso, a volte doloroso, e tuttavia inevitabile e fondamentalmente positivo.

Il plateale populismo estetico e ideologico de *La casa di carta*, basato sulla combinazione di riferimenti al cinema postmoderno con metodi produttivi e distributivi nonché tematiche e strategie promozionali esplicitamente legate ad un contesto radicalmente mutato, incarna insomma in modo nettissimo la contraddizione da cui eravamo partiti: l'impressione che il postmodernismo abbia fatto il suo tempo ma che non abbia ancora lasciato spazio a qualcosa di diverso. Anche la lezione sulla questione ben più delicata della fine della postmodernità diventa da questo punto di vista forse un po' chiara. Se non è stato trovato un nome alla nuova fase è quindi forse perché le conseguenze di queste trasformazioni strutturali sono ancora in divenire, come evidente nel caso dei cambiamenti in corso nel panorama televisivo globale, al contempo causa ed effetto di processi non ancora assestatisi né dal punto di vista industriale né da quello culturale. Lo stesso, cruciale fenomeno di Netflix (per molti osservatori dal futuro alquanto incerto) indica un metamorfosi in atto che potrà prendere contorni più definiti solo nel giro di qualche anno.

Come che sia, prodotti come *La casa di carta* cercano di costruire su quello che è noto ma nello stesso tempo si sforzano di dare espressione alle tensioni create da queste nuove tendenze, rappresentando in modo "ultra-pop" i conflitti che agitano la società europea attraverso un remix di tendenze estetiche e culturali del recente passato che pesca a mani basse nel

serbatoio del cinema postmoderno americano degli anni novanta. Sarà forse per questo che, ventisette anni dopo l'uscita de *Le Iene* e vent'anni dopo *Matrix*, il lavoro di Tarantino e delle sorelle Wachowski sono ancora al centro della cultura popolare contemporanea? Osservando le caratteristiche e l'impatto de *La casa di carta* sembrerebbe proprio così.

Riferimenti bibliografici

N. Baumbach, D.R. Young, Revisiting Postmodernism: An Interview with Fredric Jameson, in "Social Text", vol. 34, n. 2, 2016.

I. Bondebjerg, I., E.N. Redvall, R. Helles, S.S. Lai, H. Søndergaard, C. Astrupgaard, *Transnational European Television Drama: Production, Genres and Audiences*, Palgrave, Basingstoke 2017.

L. Croci, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi* di Luca Malavasi, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/04/30/postmoderno-e-cinema/>, in "Fata Morgana Web".

G. De Stefano, 'La casa di carta' è la serie più grillina di tutti i tempi, <https://www.rollingstone.it/opinioni/opinioni-tv/la-casa-di-carta-e-la-serie-piu-grillina-di-tutti-i-tempi/470389/>.

Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives, <http://www.detect-project.eu/>.

J. Hopewell, J. Lang, *Netflix's 'La Casa de Papel' - 'Money Heist' - Part 3 Smashes Records*, <https://variety.com/2019/digital/global/netflix-la-casa-de-papel-money-heist-part-3-smashes-records-1203288791/>.

F. Jameson, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham 1990.

E. Laclau, *La ragione populista*, Laterza, Roma-Bari 2008.

P. Licata, *Netflix scommette sull'Europa, a Madrid il primo polo produttivo*, <https://www.corrierecomunicazioni.it/digital-economy/netflix-scommette-sulleuropa-a-madrid-il-primo-polo-produttivo/>.

P. Licata, *Netflix? Un business "insostenibile": troppo esposto alla concorrenza di Disney, Amazon e At&t*, <https://www.corrierecomunicazioni.it/digital-economy/netflix-un-business-insostenibile-troppo-esposto-alla-concorrenza-di-disney-amazon-e-att/>.

L. Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive di analisi*, Carocci, Roma 2017. Netflix, *La casa di carta. Cristina d'Avena canta la sigla*, <https://www.youtube.com/watch?v=tiaGvpZheD0>.

V. Re, *Matrix: 1999-2019*, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/05/20/matrix-1999-2019/>, in "Fata Morgana Web".

L. Sansonetti, *La casa di carta, tra Spike Lee e Bella Ciao*, <https://www.dinamopress.it/news/la-casa-carta-spike-lee-bella-ciao-serie-seria/>.

SCENE

“Campeggiare” il mito

Stefania Rimini

Elena di Davide Livermore.

Davide Livermore is a talented director from Turin that debuts at the Greek Theatre of Syracuse with *Helen* by Euripides; he sets the show in the folds of a neoclassical eighteenth century. Water is the key element as it emphasizes the theme of the double, absorbing the movements of the actors and restoring the changing attribute of destiny. In Livermore's re-reading, *Helen* becomes “post-melò”, recalling the aesthetic principles of the camp, creating an “alienated” vision of the work.



L'eco di questa cinquantacinquesima edizione del Festival del teatro Greco di Siracusa è destinata a durare, non solo per l'ennesimo record di presenze ma per la perentorietà del tema - Donne e guerra - e per l'audacia dell'impronta registica di Davide Livermore.

Al debutto nella cornice spettacolare della cavea siracusana, il talentuoso artista torinese si è presentato con piglio e convinzione, impostando da subito la direzione del cast e l'invenzione dei segni della scena verso una eterodossa fedeltà al testo, declinata attraverso una imponente architettura visiva (al cui effetto concorrono la superficie d'acqua che occupa interamente il palco, il grande schermo che abbraccia il retro della *skènè*, la *texture* dei costumi di Gianluca Falaschi) e una rarefatta drammaturgia sonora, creata ad arte da Andrea Chenna.

Abituato a orchestrare parole, voci e spazi Livermore si è messo in ascolto del copione euripideo sulla scorta del celebre adagio monteverdiano («L'armonia al servizio della poesia») e ha trasformato l'intermittenza stilistica dell'*Elena* nell'occasione per riannodare i fili dell'imagery operistica con gli archetipi del mito, secondo un principio di straniamento insito già nell'originale (bastino in tal senso le considerazioni del traduttore Walter Lapini: «L'ingranaggio teatrale è perfetto nei suoi incastri e giunture: scorrevole, brillante, movimentato; poco tragico, si direbbe, data la nostra

abitudine ad associare il tragico con l'idea di cupezza», Lapini 2019, p. 77).

L'«aria di commedia» (*ibidem*) che circola all'interno dell'opera ha in certa misura autorizzato la manovra di *détournement* con cui Livermore ambienta lo spettacolo nelle pieghe di un Settecento neoclassico, invaso dalle insegne dell'antico e votato al recupero di una *allure* culturale capace di mescolare registri diversi; del resto, come lui stesso dichiara nel corso di un'intervista: «Lo spettacolo è ambientato in una Londra pre vittoriana. Perché?»: «A Londra, al British Museum, c'è più Grecia che ad Atene. E poi gli spettacoli non sono documentari storici. Volevo ricreare un'atmosfera neoclassica, periodo in cui l'Occidente si riappropria della cultura antica» (Livermore 2019).

Lo slittamento cronotopico messo in atto, lungi dal determinare una deriva di “cattivo gusto” (questa in sintesi la lettura apocalittica di Franco Cordelli), fa scivolare il quadro registico verso i toni di una intrigante coloritura «camp», nella quale i coefficienti scenici tendono verso obiettivi precisi: rendere visibili le “giunture” e gli intervalli fra un episodio e l'altro (sia rispetto ai passaggi di stile sia in riferimento alle diverse temperature emotive dei personaggi), sottolineare il carattere artificioso del plot di Euripide, a partire dalla estremizzazione del tema del doppio (individuato da Massimo Fusillo come matrice del testo), che si fa orma luccicante grazie all'iperbole del palco invaso dall'acqua. Come nota molto acutamente Daniela Sessa, l'acqua rappresenta l'elemento chiave del disegno di Livermore, «lo spazio liquido dei frammenti di memoria di Elena» (Sessa 2019), e così la sua superficie mobile assorbe i movimenti degli attori e restituisce il carattere cangiante del loro destino.

Per cogliere fino in fondo l'effetto di risonanza di questo luogo metamorfico Livermore e il *sound artist* Andrea Chenna trasformano la distesa in «oggetto sonoro» (Pitozzi 2018, p. 25) liberando, attraverso un sofisticato sistema di filtri e sensori, una profonda intensità espressiva. La musica dell'*Elena* assume una connotazione *diffusa* in cui il «suono, come una nuvola, evapora e si disperde in ogni punto dello spazio» (*ivi*, p. 23). A rafforzare l'impressione di un'audace partitura sonora ci pensa la qualità dei brani ri-utilizzati (di Mozart, Bellini, Ravel, Emerson Lake e Palmer e così via), che assorbiti nelle loro multiformi architetture sonore (di passacaglia, di fandango, di valzer, ecc.), sono coreograficamente illustrati da un coro danzante che produce un sorprendente incrocio di codici prossemici: in bilico fra decoro regale e divertito gioco di corte, tutti si muovono con grazia, con gesti e passi stilizzati che a momenti tradiscono il miraggio di una festa sensuale e irraggiungibile.

La natura fantasmatica e spettrale della protagonista investe ogni segmento compositivo e rilancia l'idea di una regia “demiurgica”, nella quale – senza alcuna ambizione filologica – si cerca di ricreare il pensiero di un'opera d'arte totale. Partecipa della stessa tensione lunare il discorso

visivo “allestito” da D-Wok, al quale il regista affida una sorta di contro campo in grado di rendere palese l’indecidibilità dell’azione, il suo tratto discontinuo determinato dall’eccesso di Elena, dal suo essere già oltre l’arco della storia. Il volto in primissimo piano della protagonista, incorniciato da una folta coltre di capelli bianchi, proietta il raggio della performance al di là della linea del tempo, in un sovramondo enigmatico e indistinto.

Attraverso il misurato impiego della voce mentale, che scardina i corpi dalla relazione con lo spazio circostante, Livermore non solo insinua il dubbio che tutto ciò che accade sia solo la proiezione di una mente alterata ma giunge perfino a pre-figurare l’inattendibilità dell’*happy ending* tramite sovrapposizioni e dissolvenze incrociate, che ribadiscono lo statuto incerto della rappresentazione. Se da un lato l’ossessiva iterazione sullo schermo di immagini di onde marine e nubi può indurre a scoperte analogie, l’uso del volto di Elena/Laura Marinoni (efficace in scena a incarnare le controverse pulsioni di una donna in guerra con il proprio nome) rivela una particolare sensibilità verso una dimensione auratica e con essa verso una provocatoria dialettica fra persona e personaggio.

La ambigua tessitura di questa *Elena* “post-mélo” richiama dunque alcuni dei principi estetici del camp, che consentono di inquadrare le scelte del regista nell’ottica di un sentire eccentrico ma non volgare, che esibisce la propria teatralità e invita ad “accordare” lo sguardo al vortice di una visione “straniata”. Se per Massimo Fusillo il camp non va confuso con il kitsch, la regia di Livermore non scaturisce da uno scardimento ma «dal successo nel trattare il serio come frivolo (e viceversa)» (Fusillo 2009, p. 158). Il dispositivo spettacolare si fonda su una strategia retorica evidente, che supera «ogni opposizione fra autentico e inautentico, superficie e profondità, contenuto e forma, serio e comico, sfidando copia e originale» (*ibidem*).

A tale oscillazione si aggiunge la «convertibilità fra “uomo” e “donna”, “persona” e cosa”» (Sontag 1967, p. 253): la performatività propria del camp sembra all’origine dell’idea di ribaltare il genere dei messaggeri e del coro per rafforzare il principio della rifrazione fantasmatica. Pur non trattandosi di una soluzione originale, le attrici-messaggero e il coro di attori in abiti femminili immettono dentro il perimetro della scena una feconda vibrazione queer, che contribuisce ad accendere l’atmosfera e a riproporre il tratto ibrido della scrittura euripidea. L’apoteosi del «Popcamp» (cfr. Cleto 2008) si consuma nel momento dell’apparizione dei Dioscuri, vestiti come scintillanti creature glitterate, e si prolunga nel rito dei saluti, quasi uno spettacolo nello spettacolo, caratterizzato dalla rimediazione della forma del tableau-vivant e da un insistito recupero della grafia di David LaChapelle.

Gli abiti, le luci e la tassonomia di pose del coro rinviano all’orizzonte figurativo del fotografo americano, la cui poetica sembra sovrascrivere

l'atmosfera di questa grottesca tragedia dell'apparire: la dimensione surreale degli scatti più noti dell'artista, l'indulgenza verso le insegne della società postmoderna, la vertigine abissale di opere come *The Deluge* consegnano agli spettatori tracce di un immaginario polimorfico, che intreccia sacro e profano, gravità e spirito ludico rinnovando la metafora barocca della vita come teatro. Come nelle superfici patinate di LaChapelle, l'*Elena* camp di Livermore ci ricorda negli ultimi istanti dello spettacolo che non c'è alcuna distanza fra apocalisse e miracolo, fra merci e illusione mentre solo il travestimento del reale può liberare l'energia rimossa di ogni archetipo.

Riferimenti bibliografici

Euripide, *Elena*, con interventi di A. Calbi, D. Livermore, G. Falaschi, A. Chenna, M. Rubino, W. Lapini, INDA, Siracusa 2019.

M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna, 2009.

Livermore a Siracusa, intervista a cura di S. Antonucci, «il Messaggero», 19 aprile 2019.

E. Pitozzi, *Immagini sonore. La scena contemporanea e le sue forme*, in «Culture teatrali», 27, annuale 2018.

D. Sessa, *Elena di Euripide (in versione postmoderna)*, «Barbadillo», 10 maggio 2019.

S. Sontag, *Note su «Camp»*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1967.

F. Cleto, a cura di, *PopCamp*, numero monografico di «Riga», 27, 2008, II voll.

Il teatro è la vita

Bruno Roberti

Su Casting, per un film dal Woyzeck di Annalisa D'Amato e Maurizio Braucci.

Casting, per un film di Woyzeck is directed by Annalisa D'Amato, who uses the structure of the casting distorting the world of entertainment. The protagonists are ten boys and girls from the working-class districts of Naples, who play the characters of Woyzeck according to the rules of *appearing* against *being*. Subverting the rigid dictates of the show, the actors do not want to play characters but live them.



Nel 1967 Guy Debord pubblicava una serie di tesi raccolte sotto il titolo *La società dello spettacolo*. Trent'anni prima Antonin Artaud concepiva quel folgorante palinsesto che va sotto il nome di *Il teatro e il suo doppio*, con l'intento di determinare una radicale simbiosi tra il teatro e la vita, e la loro crudele e urgente *necessità*. Cento anni prima, tra il 1836 e il 1837 (anno della sua morte), Georg Büchner, geniale drammaturgo "non riconciliato", componeva per frammenti il suo capolavoro *Woyzeck*, sorta di passione allucinatoria di un povero soldato, assassino suo malgrado, che pare incarnare l'epitome della insita, e necessaria, *crudeltà* della condizione umana, laddove la vita sia vissuta in una forsennata ed estatica *visione*, come un "atto sacramentale".

Il dramma incompiuto andava in scena solo nel 1913, in pieno clima espressionista, e rivelava come il "lucido delirio" di quella azione drammatica (ispirata a una "tranche de vie", a un "fait divers") precorresse da un lato l'esplicitazione "didattica" della drammaturgia a quadri e stazioni di Brecht, e dall'altro lo spazio abissale e vorticoso delle visioni teatrali artaudiane. Ma è a metà degli anni sessanta del Novecento che Debord pratica, in modo poetico-politico, quella *tensione* a colmare la *distanza* tra la vita, come campo di forze, e la rappresentazione, lo spettacolo, come luogo delle forme e delle immagini e nelle sue tesi scrive

della *separazione* già avvenuta con il “realismo capitalista” delle immagini dalla vita.

Se infatti «tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un’immensa accumulazione di *spettacoli*» (Debord 2008, p. 53) è necessario un *détournement*, una inversione che riporti al centro la vita, dal momento che le immagini e lo spettacolo sono diventate l’inversione della vita. «Lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine» (*ivi*, p. 64). Questo orizzonte si è venuto *realizzando* in modo pervasivo nel mondo, al punto che non viviamo più, ma siamo come *vissuti* dal «cattivo sogno» (*ivi*, p. 59) delle immagini. E qui ciò che *vedevano* Büchner e Artaud nel teatro, come *azione* necessaria e salvifica, una sorta di “medicina” sciamanica per ridare vita ai corpi nei due risvolti della scena e della vita, passando necessariamente per una tracimazione, una frammentazione sacrificale, si rivela centrale.

Ora, è miracoloso ritrovare tutto ciò in modo rivelatore e *vissuto*, attraverso le emozioni come tramite la *coscienza* delle stesse, attraverso cioè una “atletica affettiva” (che, per Artaud è la condizione dove si esplicita il lavoro dell’attore), in uno “studio” teatrale e drammaturgico che in questi giorni si è “esposto” con una spudoratezza e un rigore esemplari, alla Sala Assoli di Napoli (in apertura della stagione della “Casa del contemporaneo”), *Casting, per un film sul Woyzeck*, con la regia di Annalisa D’Amato (che viene dalle esperienze con maestri come Grotowski e Brook), la collaborazione artistica di Antonin Stahly e la drammaturgia di Maurizio Braucci (scrittore e sceneggiatore, con Matteo Garrone e Pietro Marcello, tra gli altri, e soprattutto instancabile “guida” della decennale esperienza di *Arrevuoto*, teatro vivo con centinaia di ragazzi delle scuole napoletane ogni anno chiamati sul palcoscenico dello Stabile a “rivoltare” testi del grande teatro, da Viviani a Toller a Adamov).

Adottando la struttura del casting, enucleandone la “distorsione” che la società dello spettacolo vi ha iniettato, dieci giovanissimi, ragazzi e ragazze (li chiamo per nome: Sara 1 e Sara 2, Luigi, Adriano, Francesco, Emanuele, Luigi 1 e Luigi 2, Mattia, Gianluigi) che vengono dai quartieri popolari di Napoli, sprigionando la *vita* del loro desiderio di *essere* attori, sono sottoposti ai provini per interpretare Franz Woyzeck, Maria, il Capitano, il Tamburmaggiore, il Dottore ecc... secondo i dettami costrittivi dell’*apparire*, di contro all’*essere*. Ma loro, come indomite energie traboccanti, non vogliono *recitare* quei ruoli, vogliono, artaudianamente, *viverli, esserli, diventarli*.

Questa è la dinamica geniale di ciò a cui assistiamo: una “didattica” esplicitazione di una struttura spettacolare e la sua “inversione” in *vita*, in *verità*. Perché questi ragazzi non solo attingono a una autentica e intima capacità di *immaginare* se stessi, ma fanno diventare le loro vite, le loro

esperienze nei vicoli napoletani i *veri*, unici *possibili* frammenti drammaturgici del testo büchneriano. Ed avviene il miracolo: si annulla la *distanza* tra teatro e vita, interpretazione e contenuto di verità, *opera* e riflessione in atto (critica in atto) dell'*opera*.

È sconcertante la potenza di questa vorticoso *ronde*, entro cui le scene delle vessazioni e delle ossessioni, degli incubi e delle gelosie, dei "corpo a corpo" con le visioni, i fantasmi, le "voci" di dentro e i sommovimenti psicofisici che percorrono Büchner *avvengono* davanti ai nostri occhi, al di fuori di ogni rappresentazione e, paradossalmente, proprio grazie alle modalità con cui un "corpo collettivo" fatto di singolarità si *frappone* ostinatamente alle "regole" del provino, attuando, qui e ora, un *film* senza bisogno di supporto e diaframma, e gettandosi a corpo morto nella *possibilità* di morire e rivivere, di cadere e rialzarsi, lì, nel cerchio magico della scena, che alla fine annienta la stessa struttura di partenza.

Allo stesso tempo viene drammaturgicamente inoculato una specie di "paratesto" a opera di un lavoro "anatomico" di regia e tessitura testuale, nonché di architettura del gesto (essenziale il contributo di versificazione "danzante" di Valeria Apicella) e con un lavoro di prelievo e scrittura scenica secondo il modello del "dramma didattico". E, ancora miracolosamente, questa "seconda testualità" aderisce perfettamente alla dinamica.

Infatti un (vero) filosofo si introduce nelle pieghe dell'azione *riflettendo* su questa dinamica, non a caso con interpolazioni delle tesi di Guy Debord, facendo scorrere naturalmente nelle vene vive di ciò che avviene, delle *incarnazioni* dei ragazzi, un *pensiero* che non appare estraneo ma che anzi, brechtianamente, pone in *evidenza* quel percorso di *ravvicinamento* delle distanze. Come se il risvolto filosofico non fosse un "guardarsi vivere" ma un "vivere lo sguardo". Rovesciare ancora una volta la separazione tra vita e pensiero, tra immagini e loro resa.

Ogni ragazzo e ogni ragazza *vive e incarna* ciò che Büchner immaginò, e certo visse, e al contempo ripercorre, rivive, prende coscienza della propria biografia in fieri, del proprio vissuto in atto, con il rigore crudele che invocava Artaud, mentre un diabolico violino (suonato da Antonin Stahly) enuclea l'impossibilità di "menare le danze" e trova invece la possibilità di *toccare* come dei nervi scoperti quei gesti, quelle corse, quelle lotte, quei rimbalzi da una frase all'altra, da un atto all'altro, da una voce all'altra. E qui sembra che quel gesto di *auscultare* la terra (la quale batte e parla come le viscere, come i cuori, come le tempie, come le mani) che ricorre nel *Woyzeck*, improvvisamente si riveli il modo di captare ed entrare in sintonia con la memoria filogenetica di una intera città.

Denis Diderot nel suo *Paradosso sull'attore* diceva che «avviene dei piaceri violenti come delle sofferenze profonde: sono muti» (Diderot 1960, p. 44). Rendere parola vera a questa mutacità è il miracolo dell'attore, ma

dell'attore *vivo*, dell'attore-atleta. È un *lavoro*. Questi ragazzi e il loro "dramaturg", e la loro regista, compiono appunto un grande *lavoro*, che non ha niente a che fare con la spontaneità o con l'improvvisazione, ma molto a che fare con il rigore, l'energia, l'intuizione potenziata, la precisione. E da ciò si comprende come il teatro può salvare la vita, e la vita salvare il teatro. Entrambi: la vita, appunto e il teatro. Perché il teatro è la vita.

Riferimenti bibliografici

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.

A. Cappabianca, *La passione del corpo trafitto*, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/04/23/la-passione-del-corpo-trafitto-antonin-artaud/>, in "Fata Morgana Web".

Casa del Contemporaneo, <https://www.casadelcontemporaneo.it/>.

D'Amato Stahly, <http://www.damatostahly.com/casting/>.

G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2008.

D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, Rizzoli, Milano 1960.

REMIX

Così lontano, così vicino. La modernità preistorica

Marie Rebecchi

Préhistoire. Une énigme moderne, la mostra del Centre Pompidou curata da Cécile Debray, Rémi Labrusse e Maria Stavrinaki.

Préhistoire. Une énigme moderne is a journey in presence of prehistoric, modern and contemporary icons, highlighting their unexpected bound. Many artists were fascinated by the origins of the world adopting a fantastic vision of history and allowing themselves to all kinds of artistic experimentation.



Quando aprii gli occhi vidi l'Aleph.
«L'Aleph?» ripetei. Sì, il luogo dove si
trovano, senza confondersi, tutti i luoghi
della terra, visti da tutti gli angoli [...]. Come
trasmettere agli altri l'infinito Aleph, che la
mia timorosa memoria a stento abbraccia?
Jorge Luis Borges

Come trasmettere “agli altri” l'immagine lontanissima dell'Aleph della storia, dell'origine del tempo della terra e dell'uomo, delle caverne e degli abissi del nostro mondo, dove si trovano già da sempre, in potenza, senza confondersi, tutti gli spazi e tutti i tempi? Nessuna memoria, neanche la più audace, può spingersi laddove è impossibile ricordare, in quel momento che precede la storia, in quel luogo dove nulla è stato scritto.

La preistoria è tra le più enigmatiche e potenti invenzioni della modernità per dare forma e durata al terrificante “silenzio eterno di questi spazi infiniti”. Così Odilon Redon, citando Pascal, nel 1870 traccia i contorni muti e pietrosi del tempo geologico impresso nelle montagne, disegnandovi attorno le sagome nembose di tutto ciò che precede la fossilizzazione di questo stesso tempo: l'incalcolabile sproporzione della natura e del cosmo.

«La preistoria è un'invenzione del XIX secolo». Con questa sentenza si apre il libro, stratificato, spesso e profondo – come il tempo che precede l'invenzione della scrittura –, della storica dell'arte Maria Stavrinaki. *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art e le temps des modernes (Catturati dalla preistoria. Un'indagine sull'arte e il tempo dei moderni)*, pubblicato quest'anno

per *Les presses du réel*, è un labirintica investigazione sul tempo lunghissimo dell'uomo, della terra e dell'arte condotta all'epoca dei moderni, che non solo non sono mai stati moderni, ma guardano alla preistoria come chimerica origine della cultura moderna e contemporanea.

Una ricerca sugli usi concettuali e artistici della «modernità preistorica» che smarcandosi da un'idea estetizzante di «primitivismo», nutrita tanto da una logica oppositiva fondata sul particolarismo dell'alterità, quanto da un orientamento anti-classico, anti-moderno e anti-europeo (Stavriniaki 2019, p. 24), focalizza al contrario la sua riflessione sulla temporalità universale, illimitata, opaca, non lineare, e potenzialmente sempre presente, della preistoria. Un saggio sulla «storia della modernità che, reinventando continuamente la preistoria, inventa costantemente se stessa» (*ivi*, p. 12). Una modernità che riposa sul letto dell'abisso e si rigenera ad ogni choc e sorpresa innescata dal risorgere de familiarizzante di un tempo perduto, mai ritrovato, sempre reinventato.

Il tempo della preistoria è un tempo elastico, e l'età della Terra un lasso impenetrabile. All'epoca dei moderni, cosmologi e naturalisti come Buffon avevano già intuito che la *Storia naturale* nel XVIII secolo doveva avviare un processo di metaforizzazione del tempo flottante e incalcolabile della Terra per costruire un racconto dell'origine in grado di prendere il posto vacante lasciato dalle Sacre Scritture. Un tempo flessibile, esteso a dismisura per approssimarsi il più possibile alla realtà del tempo scolpito nella natura, e, simultaneamente, accorciato a misura d'uomo per conformarsi alle possibilità limitate dell'intelletto umano. Il termine preistoria, ricorda Stavriniaki, è un'*invenzione* retorica, una metafora dell'incommensurabile, che nomina una serie di *scoperte* materiali: strati geologici, artefatti simbolici, fossili di piante, animali e uomini.

Forgiata attorno agli anni trenta dell'Ottocento da alcuni archeologi scandinavi per indicare l'età dell'uomo prima della storia, e la disciplina che la studia, solo a partire dal 1860 la nozione di preistoria si è fissata definitivamente nel lessico scientifico. Sono gli anni in cui Charles Darwin pubblica *On the Origin of Species* (1859), Charles Lyell, tra i fondatori della geologia moderna insieme a James Hutton, pronuncia davanti alla British Society for the Advancement of Science il suo discorso *On the Occurrence of Works of Human Art in Post-Pliocene Deposits* sull'antichità dell'uomo attestata dalla geologia, l'antropologo John Lubbock inventa la suddivisione della preistoria in "paleolitico" e "neolitico", pubblicando nel 1865 a Londra *Pre-historic Times, as Illustrated by Ancient Remains and Manners and Customs of Modern Savages*.

Tre momenti indissociabili hanno marcato l'emergenza e la migrazione dell'idea di preistoria nei differenti territori delle scienze umane: la presa di coscienza del tempo profondo, eccessivamente lento, della vita terrestre; la consapevolezza dell'esistenza di un'antichità dell'uomo, di una "preistoria umana", tanto dal punto di vista della specie, che da quello della tecnica e degli artefatti; la scoperta, a cavallo tra il XIX e XX secolo, delle più antiche gallerie d'arte del mondo, quei complessi di

caverne che hanno dissigliato il dinamismo magico delle pitture e delle incisioni parietali risalenti al Paleolitico superiore, che ornano i cunicoli calcarei dei siti di Altamira in Cantabria, le grotte di Lascaux in Dordogna e quelle di Chauvet-Pont d'Arc nelle gole dell'Ardèche.

Stavrinaki cerca nella preistoria l'enigma della modernità, leggendo le opere d'arte parietali come fossero dei freudiani "notes magici", macchine capaci di trattenere per millenni le tracce delle immagini incise, prodigiosi taccuini minerali custoditi nelle profondità della Terra e custodi a loro volta dell'inconscio visivo dell'umanità.

Con una rappresentazione orografica del tempo geologico, da quello ripiegato nelle vette della montagna di Sainte-Victoire di Cézanne a quello cristallizzato nella roccia di Redon, si è aperta la mostra *Préhistoire. Une énigme moderne*, a cura di Cécile Debray, Rémi Labrusse (autore del recentissimo *Préhistoire. L'envers du temps*, Hazan 2019) e Maria Stavrinaki, appena conclusa al Centre Pompidou di Parigi. Realizzata in collaborazione con il Muséum national d'histoire naturelle, il Musée d'archéologie nationale e il Musée national de la préhistoire, la mostra parigina è uno scavo archeologico in una *Terra incognita*, una stratificata esplorazione di tempi e visioni, *così lontani e così vicini*, in cui la freccia del tempo s'inverte in ogni sala.

La preistoria si trasforma così, di sezione in sezione, in un viaggio nel tempo, una lezione di filosofia della storia, una mostra d'arte moderna e contemporanea, una spedizione geologica, un discorso di archeologia dei media, un manuale immersivo di "cartografie potenziali" (per evocare il sottotitolo di *Terra Forma*, il prezioso atlante sperimentale recentemente pubblicato in Francia da Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes, Axelle Grégoire per le edizioni B42). La coincidenza anacronica tra un mondo scomparso e un futuro apocalittico, tra una "prima natura" immaginata come un giardino degli inferi attraversato da dinosauri e una "seconda natura" popolata da macchine emancipate dai loro creatori, è stata segnalata sin dalle prime opere scelte in mostra per abitare l'incubo senza tempo di una "terra senza uomini".

La collisione tra l'arte moderna e il suo passato preistorico (geologico e paleontologico) è così al centro della preistoria come arcano della modernità. Due tra i più autorevoli e dibattuti tentativi di mostrare gli effetti di un'iconografia "preistorica" nell'arte moderna e contemporanea sono stati realizzati nel corso del Novecento dal MoMA di New York. Il primo nel 1937, con la mostra *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa, from Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, e il secondo nel 1984 con *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. La mostra *Préhistoire*.

Une énigme moderne ha adottato invece tutt'altra strategia. Rivoluzionando il moto della volta celeste occupata dalle esposizioni precedentemente realizzate sul tema, ha collocato il tempo-elastico della preistoria al centro di un sistema espositivo attorno a cui orbitano le opere d'arte, non più selezionate per la loro alterità geografica e culturale, ma per

la loro capacità di migrare in un tempo fluido. Tra i “cattivi profeti” novecenteschi di questo spostamento, dalla messa in opera del negativo da parte del primitivismo, alla regressione infinita verso il tempo lungo della preistoria, figura giocoforza Georges Bataille e il suo *Lascaux et la naissance de l'art* (1955).

Lo scontro tra i fossili, i manufatti e le sculture paleolitiche (come l'antichissima Venere di Lespugue, scolpita in avorio e danneggiata al suo ritrovamento nell'Alta Garonna pirenaica francese all'inizio degli anni venti) con le opere di Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Brassai, Jean Dubuffet, Marguerite Duras, Lucio Fontana, Alberto Giacometti, Yves Klein, Fernand Léger, Joan Mirò, Henry Moore, Pablo Picasso, da un lato, e l'incontro tra le statue Menhir erette durante il Neolitico (intorno alla seconda metà del III millennio a. C.) con le sculture di Land Art e Earth Art degli anni sessanta e settanta (su tutti Robert Morris, Carl Andre, Richard Long e Robert Smithson), dall'altro, rendono il tempo della storia dell'arte sempre più denso e sempre meno duttile: un solido blocco di durata impossibile da stendere su una linea cronologica.

Colpito dall'immobile estensione del passato geologico, Smithson è tra i primi a immaginare una “speleologia” del cinema. Al di là di ogni possibile archeologia del medium cinematografico, all'inizio degli anni settanta Smithson ipotizza attraverso alcuni suoi disegni il luogo d'origine del cinema underground: le pareti della caverna come primo schermo preistorico di proiezione.

Il “presente preistorico” è stato così consegnato a una coreografia di lavori contemporanei: dai dinosauri dei fratelli Jake e Dinos Chapman, che si muovono liberi in un inferno di carta e bronzo che resiste da *Sessantacinque milioni di anni a.C* (2004-2005), all'*Invasione* di Mario Merz (1997-2000); dalla geologia fantastica creata nella serie di fotoincisioni di Tacita Dean (*Quaternary*, 2014), all'insieme di “Physautotypes”, *BeforePresent II* (2018), realizzati da Dove Allouche a partire da uno strato di suolo stalagmitico della Grotta di Chauvet, per chiudere con il video (umano sempre meno umano), *Human Mask* (2014), di Pierre Huyghe dove una scimmia dalle sembianze umane sopravvive all'apocalisse in un Giappone post-atomico. Nel suo *Saisis par la préhistoire*, Stavrinaki ripercorre alcuni passi del trattato sulla *Creazione* di Edgar Quinet. «Noi sfuggiamo a noi stessi», scriveva nel 1870 l'autore di *La Création*. Ma l'infinito proiettato negli astri, e il tempo profondo inghiottito dalla Terra, non si trovano poi così lontani.

Riferimenti bibliografici

C. Debray, R. Labrusse, M. Stavrinaki, a cura di, *Préhistoire. Une énigme moderne*, catalogo della mostra, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2019.

R. Labrusse, *Préhistoire. L'envers du temps*, Hazan, Paris 2019.

M. Stavrinaki, *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art e le temps des modernes*, Les presses du réel, Dijon 2019.

Umano, non troppo umano

Simona Arillotta

Training Humans, la mostra di Kate Crawford e Trevor Paglen all'Osservatorio della Fondazione Prada.

Training Humans, the exhibition conceived by Kate Crawford and Trevor Paglen, is a project dedicated to training images, i.e. sets of photographs used to "train" machines to identify human faces. In Fondazione Prada observatory, the walls are covered in photographs, in attempt to reflect on how these photographs work within the systems of AI and computer vision.



FaceApp è un'applicazione che permette di pre-vedere come sarà il nostro volto tra 20 o 30 anni. Il procedimento è semplice: gli utenti che desiderano scoprire quale sarà il loro aspetto tra qualche decennio, possono caricare una foto e attendere il verdetto. Non vi è nulla di scientifico, sia chiaro: non è un'analisi del DNA. FaceApp è un gioco, un passatempo. Attiva ormai da qualche anno, FaceApp è un'applicazione che ha raggiunto la sua massima diffusione solo negli ultimi mesi, arrivando a contare circa 80 milioni di nuovi utenti.

Un gioco, dicevamo. E i giochi, si sa: sono innocui, non fanno male a nessuno. O almeno così dovrebbe essere. Perché dopo una prima settimana di entusiasmo e condivisione massiccia delle proprie immagini modificate, il primo dubbio ha iniziato a serpeggiare tra gli utenti. La società che ha sviluppato l'applicazione ha sede a San Pietroburgo: che FaceApp sia un'operazione orchestrata da hacker russi per accedere ai nostri dati? In realtà, la società che ha creato l'app ha sì sede in Russia, ma non sembra aver nulla a che vedere con il Cremlino. Senza dare troppo peso al complottismo, e scongiurato l'attacco da parte degli hacker, è invece necessario sottolineare un aspetto fondamentale. FaceApp non è solo un'applicazione di fotografia: alle nostre foto non viene semplicemente applicato un filtro. Ciò che ci viene restituita è un'immagine modificata, elaborata grazie ad un sistema di Intelligenza Artificiale.

Training Humans, la mostra ideata da Kate Crawford e Trevor Paglen e attualmente in corso presso l'Osservatorio della Fondazione Prada, è un progetto espositivo dedicato alle immagini di training, ovvero ai set di fotografie utilizzate per "addestrare" le macchine a vedere, a identificare volti umani. Per poter funzionare, infatti, i sistemi di computer vision e IA si servono di una base massiva di fotografie che, una volta etichettate e processate, ottimizzano il sistema che si vuole costruire. A partire dai primi casi di immagini realizzate per il riconoscimento facciale svolte negli anni sessanta da Woody Bledsoe per conto della Central Intelligence Agency americana, la mostra traccia una linea storica che racconta l'evoluzione nelle strategie di produzione di set di training: dagli anni novanta, quando la computer vision ha iniziato a prendere piede – è il caso del programma *FERET (Facial Recognition Technology)*, un programma di riconoscimento facciale per l'intelligence e le forze dell'ordine – fino ad arrivare ai giorni nostri e alla disponibilità di immagini garantita dal continuo afflusso di fotografie che quotidianamente riversiamo in rete attraverso i social network.

Osservando la mole di fotografie che ricoprono le pareti dello spazio espositivo, è possibile individuare due differenti tipologie di set: il primo, composto da ritratti fotografici – come il già citato *FERET*, ma anche il *Multiple Encounter Dataset-II*, un set realizzato per lo studio del riconoscimento facciale durante l'invecchiamento, composto da foto segnaletiche di stessi individui arrestati in diverse occasioni – riconducibile ai rilievi antropometrici e agli esperimenti di antropologia criminale condotti da Cesare Lombroso e Alphonse Bertillon, e dunque legati a una dimensione di controllo e sorveglianza. Il secondo gruppo di set è invece progettato per riconoscere le emozioni dell'uomo. Tra questi, il set di training *JAFFE (Japanese Female Facial Expression)* è composto da 213 immagini etichettate con sei espressioni: felicità, tristezza, paura, disgusto, rabbia, neutro. Un tentativo, quello di leggere le emozioni del volto, che trova un precedente nell'opera di Charles Le Brun il quale, già nel 1667, nel suo *Le figure delle passioni*, aveva provato a identificare e organizzare – secondo tavole fisiognomiche – un repertorio di espressioni umane.

Se dunque è possibile individuare una linea di continuità tra la tradizione tassonomica e fisiognomica e i primi esperimenti di riconoscimento facciale, le strategie di costruzione di set di training cambiano a partire dagli anni Duemila: le immagini vengono trovate tra le migliaia di fotografie che produciamo ogni giorno con i nostri telefoni, macchine digitali, e che vengono raccolte senza che sia necessario il nostro consenso. Ogni volta che postiamo una fotografia su Facebook o Instagram, partecipiamo – inconsapevolmente – all'ingrossamento di un sistema che classifica le immagini per età, sesso, razza, espressioni facciali e altri metadati.

Nell'attraversare i due piani dell'Osservatorio, la prima associazione

che la mia mente ha prodotto è stata con il funzionamento di FaceApp – da qui la scelta di utilizzare il caso dell'applicazione russa come *overture*. Ogni volta che l'immagine del nostro volto viene processata, questa subisce allo stesso tempo una serie di interpretazioni a partire da un algoritmo "addestrato" e una catalogazione in maniera automatica. Non solo: condividendo le nostre foto sull'applicazione, accettiamo implicitamente che queste stesse foto vengano immagazzinate in server e database e che, in futuro, possano essere ri-utilizzate da parte dell'azienda.

Una prassi, quest'ultima, che non si differenzia molto dal libero utilizzo delle nostre foto di cui già dispongono Facebook e Instagram. Ciò che però è ancora più importante sottolineare è che il funzionamento di FaceApp ci consente di osservare più da vicino quel processo rivoluzionario in atto ormai da molti anni, quel cambiamento che ha investito il campo del visibile e che ci costringe a ripensare tanto la nozione stessa di immagine, quanto il nostro rapporto con essa.

In un articolo del 2016 dal titolo *Invisible Images (Your Picture Are Looking at You)*, Trevor Paglen identificava una particolarità nel rapporto tra visione umana e immagini digitali: queste ultime sono visibili per un periodo circoscritto, poi continuano a circolare assumendo una nuova forma. Anzi, una non-forma: diventano *invisibili*. Se, dunque, è possibile identificare un'origine, la durata delle immagini digitali ha un tempo impossibile da stabilire, mentre la traiettoria è definita dalla migrazione in sistemi di dati e sistemi di calcolo. Ciò comporta uno spostamento radicale: non solo le immagini non lavorano più secondo logiche tradizionali di rappresentazione e imitazione, adesso sono le immagini a guardare noi.

Ed è proprio all'interno di questo passaggio radicale che deve essere letta l'operazione di Kate Crawford e Trevor Paglen. *Training Humans* non è solo il tentativo di ricostruire le strategie di produzione di set di training, ma come queste fotografie lavorano all'interno dei sistemi di IA e computer vision. È chiaro: il dataset viene progettato per agire in maniera autonoma, ma si basa su input umani. Ovvero: le categorie attraverso cui i sistemi raccolgono ed etichettano le immagini che saranno alla base del funzionamento della computer vision hanno una pretesa di oggettività, ma rispecchiano – e reificano – forme di potere.

È il caso del set di training *Utk Face*, composto da 20.000 volti al fine di classificare gli individui per razza, genere ed età. Una catalogazione che prevede però un genere binario – maschio/femmina – mentre la razza si suddivide in bianco, nero, asiatico, indiano, *altro*. Una classificazione viziata da una ideologia politica precisa e che inevitabilmente produrrà una identificazione distorta. Torniamo ancora a FaceApp, tacciata di razzismo perché uno degli algoritmi trasformava tutti i volti secondo la classificazione di "bianco caucasico", perché non era addestrato a riconoscere altre classificazioni razziali. O, ancora, il set di immagini *Image-Net*, creato dai

ricercatori di Stanford e Princeton per «mappare l'intero universo degli oggetti». All'interno di questa catalogazione, un milione di immagini classificano 2000 tipologie di persone, categorie definite in modo arbitrario, storico, politico, non scientifico. E così Diane Keaton è un'an *spinster* (un'anziana donna non sposata), John Waters è un *whoremaster*, così come un bambino mediorientale è *analphabet*.

Ciò che emerge è uno scenario inquietante: *Training Humans* mostra come i sistemi di IA si basino su una disparità di potere tra chi può controllare e programmare e chi invece non può che subire. Solo pochi giorni fa la Unilever ha utilizzato il riconoscimento facciale per i colloqui di lavoro. I candidati hanno risposto a una serie di domande che hanno registrato sui loro dispositivi (laptop o telefono); il video è stato processato a partire da una serie di coordinate specifiche, volte all'individuazione del candidato perfetto. Il risultato sarà obiettivo? Oppure l'algoritmo, specificatamente addestrato, penalizzerà alcuni candidati e ne giudicherà altri in modo errato?

La mostra termina con due sistemi di riconoscimento: il primo *Image-Net Roulette*, fa uso di una rete neurale addestrata a riconoscere fotografie di persone dalla categorie del set *Image-Net*; il secondo *Age, Gender, and Emotions in the wild* è lo studio di modelli sviluppati dai ricercatori di Facebook e Amazon per stimare l'età, il sesso e la condizione emotiva dei volti che rileva. Io sono stata inserita nella categoria non fumatori (errato) e secondo *Image-Net Roulette* sarei un'infermiera (secondo errore). Il secondo sistema di riconoscimento ha decretato l'appartenenza al genere femminile, che la mia età si colloca tra i 25 e i 50 anni, e che le mie emozioni erano: rabbia per l'87% (molto probabilmente corretto), disgusto 15% (possibile), e paura per il restante 8%. Il riconoscimento è risultato – in parte – sbagliato. Mi chiedo se lo scarto dell'errore non conceda ancora un margine di libertà. Di certo, è un bene che io non fossi tra i candidati per il colloquio alla Unilever.

Riferimenti bibliografici

K. Crawford, T. Paglen, *Training Humans*, Quaderni Fondazione Prada, Milano 2019, <http://www.fondazioneprada.org/project/training-humans/>.

T. Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, in "The New Inquiry", 8 dicembre 2016.

NOMI PROPRI

L'isola carnevalesca

Salvatore Ferlita

Andrea Camilleri fra tradizione e innovazione.

Andrea Camilleri was an Italian writer who recently passed away. In his writing, he portrayed the image of a different Sicily from the usual. Camilleri gets rid of that famous cemetery patina that has characterized Sicily for decades, trying to remain connected to the literary memory of anti-Risorgimento Sicily. The linguistic mixture between Sicilian dialect and mangled Italian gave authenticity to his writings.



Italo Calvino non aveva dubbi: «Sui vivi, in letteratura, si lavora male» si legge in una sua lettera a Gian Carlo Ferretti del 5 ottobre 1965. «Come fai a *giudicare* un vivo? [...] Ancora ancora quando uno è morto, e sono morti tutti quelli che lo conoscevano, e hai un numero finito di documenti su cui lavorare, puoi mettere in ordine questi documenti, ordinarli nelle più svariate posizioni come un mazzo di carte, e trarne definizioni e se vuoi anche giudizi».

Adesso che Andrea Camilleri si è reso cadavere (come egli stesso, citando Gadda, amava dire dei suoi amici o colleghi più cari che, nel tempo, traslocavano altrove), lasciato passare lo schiamazzo inevitabile del momento, si comincerà da più parti a stilare consuntivi, a calcolare la quotazione del lascito, in termini letterari e ideologici. Pur in prossimità della sua dipartita, si vuole qui tentare un primo bilancio, con la consapevolezza del fatto che la distanza non potrà che consentire a chi verrà dopo un piglio meno compromesso.

Nel caso dell'autore della *Strage dimenticata* (1984) occorre orientare lo sguardo critico almeno in tre direzioni: il versante linguistico innanzitutto, che torreggia imperioso in seno alla sua vastissima produzione; quello della rappresentazione della Sicilia, dell'immagine dell'Isola che egli ha veicolato; infine, l'aspetto legato al genere letterario del giallo, prediletto

dallo scrittore.

La lingua, dunque: sappiamo quanto la ricerca stilistica sia evidente in diversi autori siciliani, da D'Arrigo a Pizzuto, da Bonaviri a Consolo, tanto per fare qualche nome. Il problema dell'espressione nell'Isola è stato avvertito con una sensibilità ai limiti della patologia, anche perché ha obbligato a fare i conti con la civiltà dialettale, di tradizione imperiosa. Questo è il punto: la parlata siciliana è sempre stata di grande attrazione enunciativa e anche per Camilleri l'ancoramento al serbatoio isolano ha rappresentato una specie di assillo, costringendolo necessariamente alla realizzazione di un linguaggio liberatorio.

Occorre precisare che si tratta di una lingua messa a punto *ex novo* dallo scrittore di Porto Empedocle, una lingua che prima di lui non esisteva e che dopo di lui continuerà a sussistere solo nelle sue pagine. Si vuole dire che una cosa è la pronuncia di Camilleri, una *koinè* creata lavorando su una base dialettale, un dialetto della memoria che si contorce e mescola di continuo; un'altra cosa è il "camillerismo", ossia il becero mimetismo: non sono pochi i nipotini dello scrittore empedocline sbucati fuori negli ultimi anni come i funghi, ai quali si deve un idioma posticcio, manieristico, tremendamente epigonale.

In merito allo stile del narratore isolano, non pochi detrattori hanno lanciato i loro strali avvelenati sostenendo che la sua pronuncia fosse annacquata, fiacca, poco rigorosa, per niente filologica. E viva Dio, viene da dire: Camilleri non assomiglia a Vincenzo Consolo e nemmeno a Stefano D'Arrigo, tanto per tacere di altri. Egli ha preso le mosse da Verga, il grande rivoluzionario: la sintassi, i modi di dire, la ricchezza dei proverbi, lo smalto luccicante dei soprannomi; da De Roberto, ma lateralmente: pensiamo alla novella *La paura*, poche pagine che danno corpo a un racconto raggelato sull'insensatezza della guerra. Lo stile denso e nervoso dell'autore dei *Viceré* si fa incisivo e micidiale nelle impennate espressionistiche dei dialetti parlati dai fanti (il siciliano, l'umbro, l'abruzzese): ne viene fuori un efficacissimo caleidoscopio linguistico; infine da Pirandello traduttore del *Ciclope* di Euripide (1918), un testo che Camilleri conosceva quasi a memoria, per averlo messo in scena più volte: il dialetto contadino del gigante da una parte e quello borghese di Ulisse dall'altra (un «uomo di mondo» lo definiva Camilleri, «uno che aveva fatto il militare a Cuneo»). Solo tre assaggi:

«Amici, / per favuri, vulissivu 'n signàricci / quarchi deflussu d'acqua
pi smorzàrinni / la siti che nn'avvampa, e - peracasu - / quarchedunu
di vàutri voli vinniri / quarchi provista a nàutri navicanti?»; «Sceccu!
Quest'otri, appena la sdivachi / si rifà china, subbitu da sé», e ancora:
«Nni voi prima assaggiari / un sorsellinu?», oppure: «T'ha 'nfilatu per
beni / il cannarozzu?»; «Se dicu una bucia?».

Il coraggio poi l'ha ricavato dal principe dei plurilinguisti, Carlo Emilio Gadda (ad accomunarli, oltretutto, il ricorso allo schema del poliziesco): il risultato è una lingua letteraria tutta sua — che ha lambito la perfezione nella *Concessione del telefono* (1998) e nel *Re di Girgenti* (2001) —, riconoscibilissima, che distilla sapientemente gli umori più terragni dell'isola, in un concerto polifonico dove il burocratese dei funzionari e degli impiegati si alterna al barocco di politici e di ecclesiastici, al dialetto dei popolani, al gergo allusivo dei mafiosi. Si tratta, dunque, di un impasto linguistico di siciliano autentico, siciliano reinventato, italiano storpiato, che quasi miracolosamente rappresenta una carta moschicida per i suoi lettori.

Si diceva dell'immagine della Sicilia: Andrea Camilleri ha messo in circolo un sembiante isolano privato della patina cimiteriale alla quale gli scrittori precedenti ci avevano in qualche modo abituati. Anche quelli più compromessi con la musa del comico: prendiamo Vitaliano Brancati ad esempio, il quale però ha piegato il bizzarro e il ridicolo dalle parti del grottesco e del sarcasmo più lacerante. Pur offrendo della sua terra uno *skyline* a volte respingente, con tanto di cosa nostra inoculata quale tarlo malevolo e mai pago, Camilleri l'ha resa più leggera, aerea, alla fine liberandola da alcune spire che da tempo la avvinghiano senza posa.

Rimane forte, a doppio filo, il suo legame con la memoria letteraria siciliana: anche Camilleri, ad esempio, fa parte della cordata antirisorgimentale, sostanziata da autori che hanno sgretolato l'epopea dell'Italia unita, basata sulla sublimazione dell'impegno politico, sull'apologia del sacrificio, sulla costruzione di una figura di eroe animato dall'amor patrio, sul motivo della riscossa del popolo italiano. Dalle loro carte è possibile ricavare un contravveleno alla fredda, manzoniana retorica nazionalistica, alla mitizzazione stereotipata: ne è venuta fuori una specie di secessione letteraria, di un Sud che all'ottimismo bacchettone del Nord ha opposto dubbi e soprattutto idiosincrasie.

Basterebbe citare *La bolla di componenda* (1993), apologo beffardo sulle modalità in cui lo Stato italiano, quando pervenne in Sicilia, si adeguò a una pratica tradizionale, quella appunto della "componenda", ossia dell'accordo, del compromesso, della transazione intesa a sanare un contenzioso tra parti: e lo fece con il brigantaggio, con la mafia e con i tanti prepotenti. Altro che stato di diritto, altro che garanzia imparziale contro i torti. Eppure il tono della narrazione, la dimensione teatrale dei dialoghi, il paradosso delle situazioni conferiscono alle vicende un ritmo da beffa, da vera e propria farsa antropologica. Magari qualcuno dirà che la segnaletica disseminata risulti di conseguenza troppo riconoscibile, però non si può negare che Camilleri abbia indossato le vesti di ambasciatore amabile e incantatorio rendendo la sua Isola un po' più pop, meno quaresimale, di certo più carnevalesca.

Ad agevolarlo in questa operazione è stata una energia sorgiva dell'affabulazione, che gli ha consentito di trasformare in racconto anche l'aneddoto più prevedibile. Del resto egli ha considerato la scrittura allo stesso modo del parlare:

Da solo, e col foglio bianco davanti, non ce la faccio, ho bisogno d'immaginarci attorno quei quattro o cinque amici che mi restano stare a sentirmi, e seguirmi, mentre lascio il filo del discorso principale, ne agguanto un altro capo, lo tengo, canticchia, me lo perdo, torno all'argomento ("La bolla di componenda").

Anche per questo motivo, leggendo Camilleri si ha l'impressione di ascoltarlo, di apprendere le vicende dalla sua viva voce. Vicende, tra l'altro, messe in moto sovente dalla sua naturale propensione a fare del sesso (col corredo di frustrazioni, perversioni, rituali di dominio e subalternità) una specie di propulsione atomica della narrazione. Un nome su tutti: padre Artemio Carnazza (*nomen omen!*) della *Mossa del cavallo* (1999), al quale costa caro il suo debole nei confronti della natura femminile: le prime pagine del romanzo in questione sono irresistibili, un fuoco di fila di trovate briose nella fenomenologia del disobbligo nei confronti delle parrocchiane consenzienti, che metterebbero a dura prova anche uno stilita in penitenza.

Infine si diceva del genere letterario, ossia il giallo già sdoganato da Leonardo Sciascia, l'altro grande modello di Camilleri. Certo, le avventure del commissariato di Vigàta nascono dalla costola di *Il giorno della civetta* e di *A ciascuno il suo*: il panellaro, il farmacista, il professore, il prete, eccetera. Dal canto suo l'autore di *La voce del violino* (1997) ha innestato la gemma sciasciana nella pianta simenoniana, del Simenon del commissario Maigret s'intende, che egli stesso ha smontato e rimontato per sceneggiarlo in televisione. A questo punto una brevissima parentesi: Camilleri ha realizzato quasi 1300 regie radiofoniche, 120 teatrali e poco meno di 100 televisive. Sta anche qui il segreto della sapienza compositiva, dell'abilità nell'immaginare e strutturare una storia.

Sappiamo della sua affezione alle misure del poliziesco, una sorta di prosodia dell'immaginario che gli ha consentito quasi sempre di calibrare perfettamente il materiale a sua disposizione. Anche se poi sapeva concedersi dei lussi: pensiamo alla costruzione sperimentale di romanzi come *La concessione del telefono* o *La scomparsa di Patò* (2000), ma già a partire dal *Birraio di Preston* (1995) si era manifestata questa sua oltranza. Camilleri, nell'antro di alchimia in cui ha lavorato, sapeva anche dosare con grande libertà i suoi romanzi, in un'alternanza di lettere, documenti, ritagli di giornale. Ecco: lo scrittore empedoclo è stato, tra i nostri romanzieri, quello che ha voluto osare di più, spingendo il pedale fino in fondo per vedere se la macchina narrativa ogni volta ce la facesse.

Ma anche sul piano linguistico Camilleri si è rivelato ardimentoso, addirittura facendo a meno ogni tanto della rete di protezione rappresentata dal suo solito impasto, mettendo rigorosamente a dieta la sua pronuncia: nei romanzi pubblicati con Mondadori dedicati a una sorta di epopea alto-borghese (*Il tailleur grigio*, 2008; *Un sabato, con gli amici*, 2009; *L'intermittenza*, 2010; *La relazione*, 2014) si è allontanato dalla sua Vigàta, ha voltato le spalle a Montelusa per rastremare lo stile e avvicinarsi il più possibile a un italiano regolare, privo di sbavature, rigorosamente ipotattico (impresiona non poco questa sua schizofrenia).

Si diceva del format perfetto del giallo, arricchito da un personaggio a dir poco seducente, Salvo Montalbano, da annoverare, assieme a Pinocchio, a Don Abbondio, tra i pochi personaggi di carta miracolosamente palpitanti, e non mere e asfittiche funzioni proppiane. Il commissario di Vigàta, romanzo dopo romanzo, ha mostrato sempre qualcosa di nuovo di sé: è cresciuto, è cambiato, invecchiando assieme ai lettori e al suo creatore. E parallelamente è cambiata anche la situazione politica, sempre più corrusca e urticante. Montalbano, oltretutto, è sempre attorniato non tanto da comparse anodine ed esornative, quanto da personaggi, più o meno secondari, altrettanto ben caratterizzati.

Nelle mani di Camilleri il giallo è diventato un genere duttile, la cui forma assomiglia a quella dell'acqua, per citare uno dei titoli più fortunati della saga di Montalbano. Quest'ultimo, tra l'altro, ha fatto pure da apripista: dopo di lui altri commissari, investigatori di professione o per caso, hanno calcato le tavole del palcoscenico isolano. L'ha detto lo stesso Camilleri, col suo solito pragmatismo: «Quando mi son messo a scrivere gialli ho avuto l'impressione di aver tolto il tappo a un lavandino otturato».

Riferimenti bibliografici

- A. Camilleri, *Romanzi storici e civili*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Meridiani Mondadori, Milano 2004.
- I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Meridiani Mondadori, Milano 2000.
- S. Ferlita, G. Leone, *L'isola immaginaria. La Sicilia di Andrea Camilleri*, Kalòs, Palermo 2013.
- S. Ferlita, P. Nifosì, G. Leone, *La Sicilia di Andrea Camilleri tra Vigàta e Montelusa*, Kalòs, Palermo 2003.

Il cinema di Nanni

Marcello Walter Bruno

Balestrini poeta anche visivo.

Nanni Balestrini was a writer, essayist, poet, artist, and precursor of Group 63, who passed away in May 2019. His poetry is characterised by an extremely experimental approach that is about the blending prose and moving images. Balestrini is a central figure in the contemporary Italian debate; his masterpieces are unforgettable, such as *Tristano* (1966) - from which the video artist Giacomo Verde took inspiration for his installation *Tristanoil* - and *Ma noi facciamone un'altra* (1968).



Che fine fa l'avanguardia poetica, la sperimentazione letteraria, quando va a incontrarsi/scontrarsi con le immagini in movimento? Rivedendo oggi lo strampalato excursus ottocentesco di Dario Argento *Le cinque giornate* (1973), scritto dal regista romano assieme al letterato milanese Nanni Balestrini (una strana coppia che si specchia nei protagonisti, il romanaccio Cerusico e il milanesaccio Celentano), viene da pensare che il pregio e il difetto del film - un registro grottesco light che oscilla dal gag comico muto all'horror politico - sia merito e colpa non tanto del poeta novissimo passato al romanzo (*Vogliamo tutto* è del 1971) quanto piuttosto del Balestrini militante extraparlamentare, fondatore di Potere Operaio (gruppuscolo che si scioglie l'anno del film di Argento): la rilettura anti-risorgimentalista della rivoluzione del 1848 ricalca la presa di distanza di Pasolini rispetto al '68.

Se il montaggio delle attrazioni Argento/Balestrini non ha prodotto un effetto profondo/rosso, viene da chiedersi cosa si aspettava l'autore di *Gli invisibili* (1987) collaborando all'audiovisualizzazione in tempo reale effettuata da un regista controvertibile come Pasquale Squitieri (notoriamente passato da fiancheggiatore di Lotta Continua a senatore di Alleanza Nazionale). Anche stavolta, l'autore dell'antologia *L'orda d'oro* (uscita nel 1988 contemporaneamente al film di Squitieri, che al festival di

Venezia vince il premio “Cinema nuovo”) sembra più interessato a lasciare testimonianze anche finzionali del movimento-immagine (quello immortalato dal grande fotografo Tano D’Amico, con cui ha cofirmato il volume commemorativo *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantasette*) che non a saggiare la possibilità di resa cinematografica della sua prosa joyciana: il flusso di coscienza è meno importante della coscienza di classe?

Del resto, il rapporto con Squitieri dev’essere risultato soddisfacente ad entrambi, visto che il compagno di Claudia Cardinale chiama nuovamente Balestrini a collaborare alla sceneggiatura di *Atto di dolore* (1990). Ma se la parentesi Argento si è curiosamente sovrapposta all’unica esperienza radiofonica (due radiodrammi per la Rai datati 1973: *Deposizione e Parma 1922*), ciò che segue l’ultimo atto di dolore cinematografico è un ulteriore impegno nell’arte visiva che scorre lungo l’arco di un quarto di secolo, dalla mostra *Plis plastiques* del 1992 (catalogo con testo di Achille Bonito Oliva) all’installazione *Tristanoil* del 2012 e oltre.

Il poeta che aveva esordito nel 1961 con la prima poesia “elettronica” – prodotta a partire dalle elaborazioni frastiche di un computer Ibm, che processava versi in base a un algoritmo deciso dallo stesso Balestrini, assistito dagli amici Eco e Berio – torna al più tradizionale dei mezzi di montaggio: il taglia-e-incolla. Prima si tratta di poesia verbovisiva o meglio scrittovisiva: ritagli di giornali che da un lato enfatizzano parole o frasi attraverso il corpo tipografico e il *lettering*, dall’altro costruiscono andamenti spaziali che costringono l’occhio a superare la logica lineare dell’oralizzazione (la definizione “cronogrammi” è anch’essa del 1961).

In seguito arriva l’immagine fotografica o meglio tipofotografica, inizialmente in bianco e nero poi a colori: e qui la parola comincia a farsi “situazionista” alla maniera delle riviste underground degli anni settanta (un esempio è la milanese “Re Nudo”, ancora attiva quando Balestrini pubblica le *Ballate della signorina Richmond* sulla rivista di fumetti “Linus”). Infine, la gioia della composizione cromatica e del grafismo prende il sopravvento, e si arriva alle “colonne verbali” (Museo del Novecento, Firenze 2016) che trasformano il verbovisivo in elemento architettonico, l’avanguardia in arredo urbano.

In un taglia-e-incolla del 1962, costruito su una pagina del settimanale “L’Espresso”, è possibile leggere le seguenti frasi: l’immaginazione è disoccupata; il cinema semplifica la vita; i film servono a farci divertire. Qui il cinema come arte di massa – prima della definitiva vittoria dello spettacolo televisivo come intrattenimento votato alla manipolazione delle coscienze (e, secondo Pasolini, asservimento alla logica capitalistica del consumo) – è considerato come il contrario della creatività artistica.

Dall’altro lato della lunga operatività balestriniana, l’installazione videoartistica di Giacomo Verde *Tristanoil* (2012) – che ripropone il gioco

combinatorio del romanzo *Tristano* (1966) dilatandolo alle dimensioni di “film più lungo del mondo” (2.400 ore, praticamente la durata dell’intera manifestazione Documenta di Kassel) – si riappropria del flusso televisivo (macinando anche pezzi della serie *Dallas*) secondo i classici criteri del *détournement* situazionista e dello straniamento spettatoriale. La video-arte è la redenzione del cinema come merce dell’industria culturale che permea la società dello spettacolo?

Ma forse il cinema di Nanni Balestrini non va cercato nei film che ha sceneggiato o nel nucleo narrativo dei suoi romanzi, e neppure negli accostamenti verbovisivi dei collage o nel flusso audiovisuale della sua opera videoartistica, ma direttamente al centro dell’universo di cui ha costruito la “caosmogonia” (termine indebitato con Guattari): la poesia. Nella composizione *Fino all’ultimo* (titolo che è evidentemente un Godard a cui manca il respiro) scrive: «Al montaggio si incontra il destino / non c’è un’immagine ci sono solo rapporti tra / il montaggio vuol dire vedere la vita // l’importante è sentire di esistere / ciò che ci interessa è il piano fisso / al montaggio si incontra il destino / resurrezione di qualcosa che è passato / cercare di accostare una cosa vicina a una lontana / per me il montaggio è la resurrezione» (Balestrini 2010b, p. 37).

Adesso che il piano-sequenza durato 84 anni ha avuto il suo stacco, possiamo dire che quello di Nanni è stato un cinema generazionale, la rappresentazione praticamente in diretta (o in differita: la morte di Feltrinelli è del 1975, il romanzo *L’editore* dell’89) degli eventi reali di cui va conservata memoria non manipolata dalla *historia official*. Un cinema di carta, girato nello splendore di un formato immaginario compreso fra il ’68 e il 77 millimetri.

Riferimenti bibliografici

Archivio della categoria: Film '68, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/category/articoli/speciali/film-68/>, in “Fata Morgana Web”.

N. Balestrini, *Con gli occhi del linguaggio. Opere visive*, Derive Approdi, Roma 2006.

Id., *Qualcosapertutti. Collages degli anni '60*, Il Canneto, Genova 2010a.

Id., *Caosmogonia*, Mondadori, Milano 2010b.

N. Balestrini, D. Argento, *Le cinque giornate di Milano*, Bompiani, Milano 1974.