

 **MIMESIS / DeGenere**

N. 27

Collana diretta da *Nicoletta Vallorani e Nicoletta Di Ciolla*

COMITATO SCIENTIFICO

Mark Chu (University College Cork, IRL)

Nicoletta Di Ciolla (Sapienza Università di Roma, ITA)

Monica Jansen (Utrecht University, NL)

Elisabetta Mondello (Università di Roma La Sapienza, ITA)

Nicoletta Vallorani (Università degli Studi di Milano, ITA)

Il volume è stato sottoposto a un processo di *peer-review*



CHANGES

Riscritture, sconfinamenti,
talenti plurimi

A cura di Angela Albanese

 MIMESIS

Stampato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali – divulgazione dei risultati del Convegno Internazionale “CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi” – Azione 6 “L’autorialità sommersa: teatro, traduzione, ghostwriting” – FAR P.S. 2022.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *DeGenere*, n. 27
Isbn: 9791222304045 (Print)
Isbn: 9791222309477 (Online)

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 02 21100089

INDICE

INTRODUZIONE <i>Angela Albanese</i>	7
TURN AND FACE THE STRANGE <i>Valter Malosti</i>	19
SCONFINAMENTI <i>Chiara Lagani</i>	25
ORIGINALITÀ E ORIGINE <i>Marco Martinelli</i>	31
IL SISTEMA CERVELLO-CORPO: IL PRIMO MEDIUM DELLE PLURIME ESPERIENZE ARTISTICHE <i>Martina Ardizzi</i>	37
CRACKED ACTOR: DAVID BOWIE TRA MUSICA, SCRITTURA, CINEMA E TEATRO <i>Pierpaolo Martino</i>	47
BOB DYLAN: PITTORE REALISTA AMERICANO (MINORE) <i>Alessandro Carrera</i>	71
PASSA IMMAGINE, PASSAPAROLA: ADRIAN HENRI E <i>THE ENTRY OF CHRIST INTO LIVERPOOL</i> <i>Franco Nasi</i>	89
ESSERE MICHEL HOUELLEBECQ. STRATEGIE DI FUGA PER RESTARE VIVI <i>Francesca Lorandini</i>	113
L'OPERA MUTANTE: LA GLORIA NOMADE DELLA <i>PASSION SELON SADE</i> DI SYLVANO BUSSOTTI <i>Luca Scarlini</i>	135

LE AUTRICI E GLI AUTORI

145

INDICE DEI NOMI

151



ANGELA ALBANESE
INTRODUZIONE

Questo volume accoglie gli atti del convegno internazionale *CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi* del 31 marzo 2023, nato dalla collaborazione fra il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali dell'Università di Modena e Reggio Emilia ed Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale.

Changes è il titolo di una delle canzoni più note del poliedrico artista David Bowie, e il convegno è nato anche come omaggio al debutto in prima nazionale, presso il Teatro Storchi di Modena per la regia di Valter Malosti, dell'opera rock *Lazarus*, fra le ultime creazioni di Bowie composta con il drammaturgo Enda Walsh¹. D'altra parte, però, *changes* è parola prismatica che, in ambito comparatistico, apre a molteplici suggestioni teoriche. Ha a che fare, per esempio, con la natura polimorfica dei testi che, nelle loro riscritture e transcodificazioni in altri linguaggi espressivi e media, cambiano forma di continuo, perché ogni nuova riformulazione ne rimodella le sembianze, ne favorisce un cambiamento di direzione, una deviazione dall'identità originaria. Ma rimanda anche alla figura metamorfica di un autore dal doppio o plurimo talento, che si cimenta cioè in più linguaggi espressivi, di cui la letteratura e le arti, non solo contemporanee, offrono innumerevoli esempi. Si pensi, per fermarsi appena a qualche nome, a Hildegard von Bingen, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Arcangela Paladini, Baudelaire, Strindberg, Peter Weiss e allo stesso Bowie, musicista, scrittore, pittore, editore, critico d'arte, attore di teatro e di cinema.

1 Per il primo allestimento in Italia di *Lazarus* – prodotto da ERT / Teatro Nazionale insieme ai Teatri Nazionali di Torino, Napoli e Roma, oltre al LAC Lugano Arte e Cultura – a otto anni dal debutto al New York Theatre Workshop di Manhattan avvenuto un mese prima della morte di Bowie, il regista Valter Malosti ha portato in scena un cast imponente e talentuoso di undici interpreti (con Manuel Agnelli nel ruolo del protagonista) e sette musicisti, curandone la versione italiana in collaborazione con lo stesso Walsh.



Il volume, che qui presentiamo, vorrebbe essere un'osservazione ravvicinata delle forme di collaborazione, di ibridazione e intreccio, di sovrapposizione, di interferenza reciproca, o anche di separazione e conflitto che, sul piano poetico e formale, possono attivarsi fra le diverse sfere della creatività di un autore dal talento plurimo. L'interrogazione critica ed estetica intorno alle metamorfosi e alla riconfigurazione epistemologica dell'identità di un autore dalla doppia o multipla vocazione artistica non può, peraltro, non tenere conto di alcune variabili legate anche alle logiche del mercato e dell'industria culturale, né può trascurare la varietà delle strategie di consacrazione o autoconsacrazione mediatica dell'autore, che vanno dalla esplicita sovraesposizione fino al camuffamento e sostituzione della propria soggettività con quella di personaggi o di *alter ego*, spesso con l'effetto di un rafforzamento proprio di quella funzione autoriale che si gioca a dissimulare. Nelle pratiche di sconfinamento fra diversi media e forme di espressione artistica, la metamorfosi investe infine non solo l'identità dell'autore ma anche quella delle opere, che cambiano veste nelle disseminazioni, intersezioni e riscritture in codici artistici differenti. Anche di queste trasformazioni, attraverso alcuni casi di studio particolarmente sollecitanti, si prova qui a dare conto.

Proprio *Lazarus*, opera-testamento di Bowie, ci è parso un'ottima introduzione alle questioni che il convegno ha indagato e che qui si introducono, dal momento che lo sconfinamento fra linguaggi espressivi e la metamorfosi investe tanto l'opera quanto il suo autore. Il musical è di fatto di un mosaico multimediale in cui ogni tessera – la parola teatrale, i video, le canzoni, la danza – dialoga e illumina per frammenti le altre, e ciascuna concorre alla genesi dello spettacolo; ma è anche un'opera che mette in scena una delle tante “maschere” del talento plurimo Bowie, il personaggio di Thomas Jerome Newton, che l'artista britannico aveva ripreso da un romanzo di Walter Tevis e che aveva anche interpretato in un adattamento per il cinema. Con quest'ultima opera di Bowie, dunque, siamo già catapultati in un esempio di germinazione trasformativa di opere da altre opere, e di vertiginoso sconfinamento fra arti diverse e fra diverse vocazioni artistiche di uno stesso autore.

Bowie, già malato di cancro, aveva appunto concepito il suo *Lazarus* – una sorta di regalo d'addio al mondo – proprio come *sequel* del romanzo di Tevis *L'uomo che cadde sulla Terra* del 1963. Il testo

era stato a sua volta soggetto dell'omonimo adattamento cinematografico di Nicolas Roeg nel 1976 nel quale Bowie aveva coperto il ruolo del protagonista, l'alieno Thomas Jerome Newton, venuto sulla Terra in cerca d'acqua per salvare il suo pianeta spaventosamente arido e a rischio di estinzione. Il musical prende proprio le mosse dal finale del film, e ci fa ritrovare il migrante Newton, un moribondo che non può né invecchiare né morire ("Sono un uomo che sta morendo, ma non può morire" dirà Newton), isolato dal mondo, prigioniero delle mura del suo appartamento di New York, divorato dalla depressione, dal gin, dai fantasmi del passato. Questo strano oggetto di teatro musicale che Bowie ci consegna nel 2015, a fine carriera e a fine vita, mette al centro i temi della fuga, della psicosi indotta dai media, della morte, dell'isolamento, dell'essere considerati diversi e stranieri, del confine e del confinamento. Ma lo fa avanzando per lampi di una narrazione per nulla lineare, frantumata e "sconfinata" nel suo procedere su livelli temporali ma anche spaziali differenti, in cui il passato e il presente si confondono in un'unica allucinazione. È un'esilissima trama quella di *Lazarus*, trasfigurata poeticamente nella varietà dei linguaggi performativi della musica, della visualità degli schermi, della danza; si tratta di una narrazione, appunto, non realistica né mimetica, che procede per nodi poetici ed emozionali, per accostamento di frammenti disordinati, persino casuali, e che di fatto conferma una cifra compositiva e stilistica dominante nell'itinerario artistico di Bowie. Era infatti solito, com'è noto, ricorrere per le sue composizioni alla tecnica del *cut-up*, il rimescolamento *random* di frammenti di frasi o parole ritagliati da testi di varia natura e ricombinati in un nuovo testo. E aveva ideato persino un software, il *Verbasizer*, che lo aiutasse in questo lavoro di giustapposizione creativa di frammenti, capace di suggerire o alludere a una storia piena di vuoti da riempire attraverso l'esperienza immaginativa. Il risultato di un tale lavoro di montaggio, che sembra frantumare ogni idea forte di autorialità, sono dunque testi "obliqui", come quello appunto di *Lazarus*, o come l'intero *concept* album *1. Outside*, alla cui creazione concorrono il talento narrativo, pittorico, e musicale dell'artista.

Il motivo occasionale della messa in scena del musical *Lazarus* di Bowie si è dunque rivelato un banco di prova esemplare per una riflessione intorno alle teorie e alle pratiche di riscrittura di una stessa opera in più codici espressivi, per un'indagine critica sulle forme

e le modalità di sconfinamento fra diverse arti da parte di un medesimo autore, e per uno studio delle strategie poetiche e dei meccanismi anche cognitivi che intervengono nella creazione estetica di chi si serve di più media e che inevitabilmente condizionano e ridefiniscono i contorni del concetto sempre più dinamico di autorialità.

Prendendo dunque le mosse proprio dalla poliedrica figura di Bowie, questo libro, che restituisce la quasi totalità di contributi presentati durante i lavori congressuali, intende proseguire e provare ad ampliare lo spettro di indagine teorico-critica intorno al tema del “doppio talento” e del “talento plurimo”, immettendosi nel solco di studi che Michele Cometa ha inaugurato con un saggio del 2014 (ma un riferimento è già in Cometa 2005), e che altri significativi contributi e momenti di confronto scientifico stanno continuando proficuamente ad indagare ed estendere. Ci riferiamo, per esempio, al lavoro di ricerca condotto dalla rivista “Arabeschi” che, accanto a diversi contributi singoli, ha ospitato dossier monografici sul tema del doppio o plurimo talento (cfr. Cardone, Masecchia, Rizzarelli 2019); al numero monografico, a cura di Giovanna Rizzarelli, della rivista “Letteratura & Arte” dal titolo *Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani dal XVI al XXI secolo* (2020); ai lavori di Maria Rizzarelli (2021) e di Rimini e Rizzarelli (2020); al Convegno annuale Compalit 2022, presso l’Università dell’Aquila, dal titolo *L’autorialità polimorfica. Dall’aedo all’algoritmo*, che ha dedicato un’intera sezione alla categoria ermeneutica del doppio o plurimo talento, cercando peraltro di allargare l’indagine anche ai rapporti fra la letteratura e pratiche artistiche transmediali che spesso sono portatrici di forme autoriali più ibride e partecipative.

Ma partiamo dal saggio di Cometa. In quel primo fecondo tentativo di mappatura teorica della “grande famiglia di produzioni ed esperienze artistiche che si fondano sul ‘doppio talento’ (*Doppelbegabung*) di scrittori che fanno ricorso ai media visuali durante la creazione letteraria o accanto a essa” (Cometa 2014, pp. 47-48), lo studioso si riferiva in particolare alle figure di scrittori-pittori, individuando tre modalità di relazione o di interferenza fra la doppia vocazione letteraria e figurativa. La prima modalità è quella, in senso proprio, del duplice talento di un autore che realizza creazioni artistiche doppie, “tenendo per lo più separate le due sfere, anche se – va da sé – esse inevitabilmente tendono a convergere, magari

in fasi cronologicamente e tematicamente limitate della loro produzione” (ivi, p. 53). La seconda modalità di interazione è detta da Cometa “concretescenza genetica” (ivi, pp. 63-73), e si verifica quando le due forme espressive, quella testuale e quella figurativa, collaborano entrambe, anche in misura diversa, alla genesi, o meglio, alla co-genesi dell’opera artistica. Il terzo caso è infine quello in cui uno dei due media integra, commenta, amplifica, interpreta e completa l’altro; qui le due arti “intessono una sorta di ‘dialogo’ in cui l’una assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all’altra” (ivi, p. 54).

Lo stesso Cometa introduceva tuttavia, sia nel saggio del 2014 sia durante i lavori del convegno a cui ha preso parte, un’avvertenza e un auspicio. L’avvertenza riguardava le insidie e i limiti di tassonomie o mappe dai contorni troppo netti entro cui incasellare interazioni complesse fra diverse sfere di “un’unica dimensione creativa [...] per nulla riconducibili a generi certi e ben delimitati” (ivi, pp. 52, 53), riscontrando che spesso le esperienze più sollecitanti per l’indagine letteraria sono proprio quelle dello sconfinamento, vale a dire quelle “di artisti dove è difficile distinguere i due piani della produzione [...] proprio perché sono quelle in cui emerge con chiarezza il ‘punto cieco’ della loro duplice creatività” (ivi, p. 51). E conveniamo anche noi sulla necessità che l’attenzione non si incagli troppo nel dettaglio delle classificazioni e che assai fecondo, sul piano teorico e critico, sia invece spingersi oltre il confine delle griglie e delle rigide categorie, per verificare cosa oltrepassa i margini, per studiare le forme in cui anche una produzione artistica diversa e marginale, che sconfinava in modo apparentemente isolato rispetto al resto, illumina la poetica di un autore. L’auspicio era, del resto, proprio quello di uno “sconfinamento” oltre le transizioni fra letteratura e pittura/disegno, e di un necessario ampliamento dell’indagine anche verso altre pratiche estetiche. Quell’auspicio, insieme alle suggestioni provenienti dai contributi sopra citati, sono stati qui raccolti e hanno sollecitato l’ulteriore apertura dello sguardo critico anche alla dimensione performativa della creatività artistica – il teatro, la musica, il cinema – accanto a quella letteraria e pittorica.

Si è dunque provato a riflettere, in chiave teorica e attraverso casi di studio, intorno alle seguenti domande: come si possono inquadrare dal punto di vista teorico, poetologico e cognitivo le esperienze artistiche dei “doppi talenti” o dei “talenti plurimi”? Che ruolo

hanno il mercato culturale, l'industria dello spettacolo e l'accademia nel consacrare o nello screditare la figura del talento plurimo? Che tipo di relazione può esserci fra le diverse vocazioni – letteraria, poetica, pittorica, musicale, performativa, intermediale – di un autore? L'espansione della creatività su più media fortifica la figura dell'autore o ne frantuma la soggettività? E che ne è del concetto stesso di autore nelle riscritture e nelle pratiche intermediali? Come si ridefinisce o si legittima?

Uno “sconfinamento” di indagine proposto nel volume è lo studio di Martina Ardizzi, fra i primi contributi delle neuroscienze dedicati a un'analisi dei presupposti cognitivi che muovono l'esperienza di creazione estetica da parte di un talento doppio o plurimo. Nel saggio di Ardizzi, dal titolo *Il sistema cervello-corpo: il primo medium delle plurime esperienze artistiche*, si dimostra come ogni esperienza artistica o estetico-artistica attivi l'incontro tra un “Io” (l'autore) e un “Altro” (il fruitore) attraverso l'opera. Entrambi i poli di tale incontro esercitano la loro reciproca interazione incarnando letteralmente nei loro corpi l'azione produttiva e fruitiva dell'espressione artistica. L'artista produce l'opera d'arte attraverso il suo corpo, l'osservatore la fruitisce attraverso un corpo paragonabile, sebbene distinto. In questa similarità e in questa convergenza risiede parte del potere espressivo dell'arte in ogni sua forma. Il corpo costituisce non solo il mezzo di sintesi tra il creatore ed il fruitore dell'opera artistica ma anche l'alveo ancestrale dal quale possono emergere i doppi o plurimi talenti artistici. Mentre la produzione creativa si diffonde su media differenti, l'origine della stessa resta costantemente ancorata al corpo dell'artista. Il corpo, o meglio il sistema cervello-corpo, si pone quindi come primo medium delle plurime esperienze artistiche sia creative che ricettive.

Il contributo di Pierpaolo Martino, *Cracked Actor: David Bowie tra musica, scrittura, cinema e teatro*, ci riporta a Bowie e alle reversibili intersezioni fra le molte arti da lui praticate. Nel ripercorrerne l'opera tra musica, teatro, cinema e letteratura, si scopre come quel *tra* definisca la logica interstiziale, la filosofia delle soglie come quella più congeniale all'artista inglese. Per Martino parlare della musica di Bowie come teatro significa pensare e tradurre il suo discorso artistico in una sorta di *dialogo tra dialoghi* che coinvolge le molteplici vocazioni dell'autore, in cui la musica interroga altri linguaggi artistici e in cui l'immagine (fotografica, televisiva,

cinematografica), la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda. In questo senso in Bowie la vita *delle* arti diventa, come per il suo Maestro Oscar Wilde, la vita *come* arte.

Con Alessandro Carrera e il suo intervento dal titolo *Bob Dylan: pittore realista americano (minore)* entriamo nell'officina di un altro ingombrante e, allo stesso tempo, sfuggente talento plurimo, Bob Dylan, scrittore, pittore e scultore, oltre che acclamato musicista. Carrera ci accompagna lungo il viaggio di Dylan alla scoperta della pittura, verso cui ha nutrito sempre un forte interesse, fin dai primi anni a New York quando ha maturato autonomamente una propria idea dell'arte (la pittura "popolare" di Red Grooms gli piaceva più di Andy Warhol). Il musicista ha iniziato a dipingere nel 1966-1967, prendendo a modelli Chagall e una certa pittura realistica non dissimile da quella di Ben Shahn. Nel 1974 sono state importanti per la sua formazione le lezioni newyorkesi di Norman Raeben (pittore della Ashcan School). Dagli anni Novanta in poi ha esposto i suoi lavori in numerose mostre e pubblicato diversi cataloghi. Da un lato la pittura per Dylan è una sorta di "luogo sicuro", il ritratto di un'America ostinatamente non contemporanea, in cui non sentirsi obbligato a rivoluzionare nessuna forma, come invece ha fatto con la musica. Dall'altro le lezioni di Raeben hanno influenzato il suo modo di organizzare il tempo delle sue ballate, che andrebbero concepite come pitture in cui la narrazione si può contemplare in un solo colpo d'occhio, eliminando la progressione cronologica.

Il contributo di Franco Nasi, *Passa immagine, passaparola: Adrian Henri e The Entry of Christ into Liverpool*, ci catapulta in una rocambolesca esperienza di autotraduzione intersemiotica di un'opera proteiforme dal titolo *The Entry of Christ into Liverpool* realizzata da Adrian Henri, pittore, poeta e performer britannico. Henri è stato una figura di spicco della Liverpool dei Beatles, sia grazie alle sue pubblicazioni teoriche sulla "Total Art", sia con le sue creazioni multimediali e ricche di riferimenti intertestuali come *The Entry of Christ into Liverpool*, *Batpoem*, *The Day of the Dead*, *Hope Street*. Siamo di fronte a dipinti che dialogano con la storia dell'arte, che diventano poesie concrete, poesie fonetico-sonore, brani musicali, happenings e performance teatrali; politici sfaccettati ma unitari, provocatori e sperimentali, rivolti a un pubblico giovanile irrequieto e curioso. L'autotraduzione intersemiotica ap-

profondità da Nasi inizia con un grande quadro dipinto da Henri fra il 1962 e il 1964, che diventa poco dopo una sua poesia, e poi una performance poetico-sonora eseguita dal gruppo rock The Liverpool Scene di cui Henri era *vocalist* e *leader*. L'opera polimorfa sull'entrata di Cristo a Liverpool mostra emblematicamente come Henri lavori sulla metamorfosi di un'idea: dalla individuazione di un'immagine alla interpretazione-attualizzazione dell'immagine, alla narrazione dell'immagine nel verso poetico, alla performance vocale del testo scritto, alla registrazione sonora. Ma attraverso questo saggio introduciamo anche altre utili espressioni per descrivere la figura del talento plurimo: *Renaissance Man*, *Total Artist*.

Un altro *case study* estremamente interessante è quello di Michel Houellebecq, alla cui controversa soggettività autoriale è dedicato il saggio di Francesca Lorandini, *Essere Michel Houellebecq. Strategie di fuga per restare vivi*. Houellebecq non è solo romanziere e attore, è anche poeta, cineasta, ha scritto saggi, ha collaborato con musicisti e cantanti, e ha fatto diverse incursioni nel mondo dell'arte contemporanea, con fotografie, video e installazioni di vario tipo. Nel suo caso si può dunque certamente parlare di un talento plurimo, di cui sembra però difficile cogliere le sfaccettature, perché l'immagine dell'autore attraverso i linguaggi in cui si esprime (che sia visivo, verbale, musicale) non cambia mai: con diversi linguaggi, strumenti, tecniche Houellebecq fa in modo che l'attenzione si sposti sempre dallo strumento, dal medium, all'immagine di sé, alla rappresentazione della sua persona. Non si tratta però per Lorandini di una forma di autobiografismo, quanto piuttosto della rappresentazione di una dialettica tra realtà e immaginazione, tra memoria e creazione, in cui il soggetto, l'individuo ha un ruolo motore. In questo senso, il libro *Rester vivant* di Houellebecq e le sue diverse disseminazioni in altri media approfondite da Lorandini offrono una chiave d'accesso privilegiata alla sua opera e alla sua concezione dell'arte. Ma a nostro avviso ben problematizzano altresì la questione dell'identità stessa di un autore la cui immagine stereotipata ed evanescente di sé riprodotta attraverso media, strumenti e linguaggi diversi ne ha fatto anche un marchio o un brand.

“Note che divengono immagini, schizzi che figurano pentagrammi, in una foresta di segni che sono sempre rigorosamente eseguibili, manipolabili a una ulteriore esistenza, sotto la forma di altre risonanze dell'immaginazione” (Scarlini 2010, p. 9). Così

Luca Scarlini scriveva nella sua *Introduzione* al libro d'arte, da lui curato, *Corpi da musica. Vita e teatro di Sylvano Bussotti*, e in quello stesso volume ritroviamo una riflessione di Roland Barthes che compendia anch'essa esemplarmente la poliedrica vocazione artistica di Sylvano Bussotti, figura centrale per la storia della musica del secondo Novecento: "Un manoscritto di Sylvano Bussotti – annota Barthes – è già un'opera totale: il teatro (il concerto) incomincia dall'apparato grafico che ha il compito di trasmettere il programma" (in Scarlini 2010, p. 16). Alla figura di Bussotti, compositore, interprete, regista, coreografo, scenografo, pittore, grafico, costumista, attore, e alla sua *Passion selon Sade*, è dedicato l'intervento di Luca Scarlini dal titolo *L'opera mutante: la gloria nomade della Passion selon Sade di Sylvano Bussotti*. Scarlini ripercorre alcune tappe delle messinscène della *Passion*, di cui l'artista toscano è stato anche scenografo, costumista e regista oltre che compositore. Si tratta di un'opera costruita per frammenti e all'incrocio fra le arti, stratificata, mutante e fluida, che ha cambiato forma e senso ad ogni sua riscrittura. La *Passion selon Sade* è anche autentico manifesto di poetica di Bussotti, che dall'amico John Cage aveva appreso l'arte della notazione grafica, e che ci ha restituito partiture che sono non un mero supporto dell'opera, ma la sua estensione, anzi opere d'arte in sé, proprio come i pentagrammi della *Passion* che si riempiono di note insieme a figure umane, corpi e volti, di indicazioni sceniche mescolate vertiginosamente a quelle registiche e di esecuzione musicale. Questi spartiti-opere d'arte non solo costituiscono una sfida per gli esecutori, ma rimettono nuovamente in crisi il concetto di un'autorialità (o co-autorialità), che si completa sulla scena attraverso l'interpretazione dei musicisti, degli attori, dei ballerini.

Lo sconfinamento è stato non solo una delle parole-chiave, ma anche linea guida del convegno, per il quale già in fase progettuale si è avvertita come necessaria un'apertura oltre i confini, spesso autoreferenziali, dell'accademia. Il volume integra perciò le analisi testuali e le interpretazioni critiche appena sintetizzate con testimonianze e riflessioni di artisti, nella convinzione che condizione indispensabile per l'osservazione ravvicinata e per lo studio delle pratiche estetiche sia la disponibilità ad ascoltare proprio la voce di chi crea e pratica l'arte, e che non si dà teoria se non come risultato di un dialogo fra ricerca e pratiche artistiche, fra esperienza e

riflessione. Proprio per questo motivi i contributi di Valter Malosti, Chiara Lagani e Marco Martinelli, essi stessi talenti plurimi, aprono questo volume, ed è bello ritrovare, fra le righe di una scrittura appassionata, il racconto esperienziale e la testimonianza diretta dei loro personalissimi itinerari artistici.

L'intervento di Valter Malosti, regista, attore e artista visivo, ci invita già dal titolo bowiano, *Turn and face the strange* ripreso dal singolo *Changes*, a sconfinare, ad oltrepassare la soglia del noto e ad avere il coraggio di avventurarci verso ciò che non conosciamo. Malosti riprende qui le fila della recente messinscena del musical *Lazarus*, ma innesta nel racconto della genesi dello spettacolo anche preziosi frammenti di biografia e di vita artistica, in cui il teatro e si è nutrito costantemente della musica e delle altre arti.

Il titolo scelto da Chiara Lagani per il suo intervento dialoga idealmente con quello di Malosti e parla degli *Sconfinamenti* come stato di necessità, come condizione consustanziale all'arte, ma anche come l'unico modo per salvarsi la vita, proprio come accade a Sherazade, l'eroina delle *Mille e una notte*, i cui racconti "sconfinano" continuamente in quelli successivi, giorno dopo giorno, senza sosta, pena la sua uccisione da parte del sultano. Lo scivolamento da un codice espressivo a un altro è arte costantemente praticata da Lagani, attrice, drammaturga, scrittrice, traduttrice, che con la sua compagnia Fanny & Alexander ha fatto dell'apertura verso molteplici codici espressivi un elemento distintivo di poetica: dalla videoarte, al teatro, dalla letteratura al cinema, fino alla fotografia o all'illustrazione. Sconfinare – scrive Lagani – è stata una necessità, occorreva attrezzarsi di ogni possibile strumento, occorreva sempre imparare tutto. Questa è stata la loro più grande scuola.

In chiusura di questo primo gruppo di scritti abbiamo posto l'intervento del drammaturgo e regista Marco Martinelli dal titolo, che è anch'esso un manifesto poetico, *Originalità e origine*. Il saggio di Martinelli ci riporta significativamente e problematicamente alle domande da cui eravamo partiti, costituendo un'ottima e provvisoria stazione di sosta per la nostra ricerca che già apre ad ulteriori future analisi. È possibile non sconfinare oggi? Cosa vuol dire, per un autore, essere originale? Cosa ha a che fare l'originalità con le riscritture? Si è ancora originali se si riscrivono i classici? O forse l'agognata originalità autoriale vuol dire ritornare alle origini anzi-

ché rimanere schiacciati sull'oggi, vuol dire studiare le vite degli artisti e la tradizione anziché essere ossessionati dal nuovo, andare a fondo e indietro anziché ricercare spasmodicamente la novità? Originalità come ritorno alle origini, scrive Martinelli, perché la storia del teatro, della letteratura e delle arti è una catena di ladri e di cannibali che hanno “sconfinato” nelle opere dei maestri, che hanno amorevolmente saccheggiano i testi della tradizione per rimetterli in circolo nella propria carne e nella propria vita, perché i veri innovatori – gli artisti davvero *originali* – sono dei bambini di diecimila anni, pieni di passato e di memoria.

Chiudiamo queste note ribadendo uno degli intenti del libro, che è stato anche quello di ampliare la prospettiva critica in chiave fenomenologica, provando ad osservare da un'angolatura più larga le diverse produzioni di uno stesso autore dalla plurima vocazione artistica e lasciandone intenzionalmente un po' indistinti i contorni, i confini. Si è accolta l'idea dello sconfinamento anche come categoria critica e interpretativa, disposti a considerare e includere, nella grande famiglia dei talenti doppi e plurimi, anche i talenti imperfetti e quella forma di talento che può talvolta risolversi in ardimento. Non ci è interessato cioè stabilire se Dylan o Henri o Bowie siano anche dei valenti scrittori, pittori o attori oltre che musicisti. Lasciamo ai lettori la libertà di giudicare se quelli presentati siano casi di autentico doppio o plurimo talento o invece, appunto, di ardimento. Abbiamo provato piuttosto a comprendere i presupposti cognitivi, le ragioni poetiche, culturali, stilistiche, di mercato dello sconfinamento di un autore verso linguaggi espressivi differenti, le ricadute mediali sulla ridefinizione della sua identità, considerando ogni singola produzione estetica come una tessera preziosa di un percorso artistico articolato e multiforme, essenziale per illuminare un orizzonte identitario e poetico.

Un ringraziamento sincero alle autrici e agli autori dei saggi che compongono il volume e a coloro che hanno partecipato al convegno. I loro commenti, le loro riflessioni e sollecitazioni hanno arricchito la giornata di lavori e contribuito a chiarire molte cose. Grazie a Valentina Falorni, Coordinatrice Attività Culturali di ERT, che sin dall'inizio ha sostenuto con entusiasmo e costante disponibilità l'intero progetto. Grazie infine alle mie studentesse e ai miei studenti, sempre fonte di vivace confronto e arricchimento.

Bibliografia

- Cardone, L., Masecchia, A., Rizzarelli, M. (a cura di)
2019 *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in “Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità”, dossier monografico, n. 14, luglio-dicembre, http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/Smarginature_Divagrafie_14.pdf (ultimo accesso 8 ottobre 2023).
- Cometa, M.
2005 *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in “Contemporanea”, n. 3, pp. 15-29.
2014 *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-78.
- Rimini, S., Rizzarelli, M.
2020 *“Quell’acuto bruciante odore di polvere”. I talenti multipli di Pasolini attore*, in “Letteratura & Arte”, n. 18, pp. 153-172.
- Rizzarelli, G. (a cura di)
2020 *Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani dal XVI al XXI secolo*, in “Letteratura & Arte”, fascicolo monografico, n. 18.
- Rizzarelli, M.
2021 *Il doppio talento dell’attrice che scrive. Per una mappa delle “divagrafie”*, in “Cahiers d’études italiennes”, n. 32, <http://journals.openedition.org/cei/9005> (data ultimo accesso 8 ottobre 2023).
- Scarlini, L. (a cura di)
2010 *Corpi da musica. Vita e teatro di Sylvano Bussotti*, Maschietto Editore, Firenze.

VALTER MALOSTI
TURN AND FACE THE STRANGE

*Every man has a black star
A black star over his shoulder
And when a man sees his black star
He knows his time, his time has come...*

Blackstar, 1960 di Sid Wayne e Sherman Edwards
cantata da Elvis Presley

Il primo vero disco che ho comprato me lo ricordo bene, intendo comprato in un negozio di dischi, sigillato, e non trovato usato sulle meravigliose bancarelle piene di tesori di quegli anni, che regolarmente saccheggiavo. È stato un vero e proprio rito. Era il Natale del 1977. Il 24 dicembre sono uscito verso sera in una Torino plumbea e quasi deserta, ma il mitico negozio musicale Maschio di Piazza Castello era ancora aperto. Il disco era uscito in Italia un mese e mezzo prima. Quella sera, col cuore che tremava, mi sono portato a casa *Heroes*. La musica di Bowie mi ha fatto sentire vivo per la prima volta.

Da ragazzino sono stato salvato dalla musica. Ha dato un senso alla mia vita. Ho capito poi attraverso la scrittura in scena col mio corpo – la voce è corpo – che i grandi autori non ci consegnano solo grandi contenuti, ma all'interno della loro scrittura molto altro passa da una musica riconoscibile e unica. Musica e teatro sono indissolubilmente legati, almeno per la mia personalissima esperienza. Per me il teatro è il luogo del mistero che non va spiegato ma nel quale smarrirsi con il battito cardiaco che aumenta, il beat dei nostri cuori.

Oggi non riesco a smettere di pensare a tutte quelle ragazze e a quei ragazzi che avevano intrapreso in Afghanistan, e in altri regimi dove impera il fanatismo religioso, un dialogo con la musica che stava salvando le loro vite. E non riesco a trattenere la rabbia. Quei

regimi totalitari vietano la musica e quindi la vita. Se conosci la musica te la puoi cantare e far danzare anche in testa, cantarla dentro di te. In qualche modo quelle ragazze e quei ragazzi sono già liberi, pur vivendo in una condizione terribile. Ma io spero, confidando nella potenza della musica e dell'arte, che le loro voci esplodano e si uniscano libere. Da ora in avanti quando sarò in scena io *canterò* per loro. *Lazarus* è dedicato a loro e a tutti coloro a cui è negata l'arte, la musica, la voce.

[...] Ma quando poi cominciammo a cantare
 Le buone nostre canzoni insensate,
 Allora avvenne che tutte le cose
 Furono ancora come erano state.
 [...]. Fummo di nuovo soltanto giovani:
 Non martiri, non infami, non santi.

(Primo Levi, *Cantare*, 3 gennaio 1946)¹

Affrontando *Lazarus* mi è rimasta impressa una figura che Bowie ha avuto a cuore fin dall'inizio della creazione del suo progetto: Emma Lazarus, poetessa e attivista americana, divenuta famosa dopo la morte perché il suo poema *The New Colossus*, un inno all'accoglienza, è stato inciso alla base della Statua della Libertà:

A me date i vostri poveri, esausti, le [...] masse accalcate desiderose di respirare libere [...] Mandate a me i naufraghi rovesciati in mare dalle tempeste, io tengo sollevata la mia fiaccola accanto alla porta d'oro.

Non posso togliermi dagli occhi le immagini dei giocattoli dei piccoli naufraghi sulle spiagge del nostro mare.

Il romanziere e sceneggiatore Michael Cunningham, che fu il primo a lavorare con Bowie al progetto di questo musical, racconta che l'opera doveva essere costruita proprio intorno a Emma Lazarus. E Enda Walsh, poi coautore di *Lazarus*, lo conferma. La poetessa è uno dei tre personaggi che compaiono nel mitico foglietto che Bowie presenta a Cunningham nel loro primo incontro,

¹ La poesia di Levi si legge in P. Levi, *Opere*, II, a cura di M. Belpoliti, 1997, p. 522.

insieme ad una ragazza che non si sa se sia viva o morta, e ad un serial killer di nome Valentine.

Ma Bowie ebbe da sempre un legame molto stretto con il teatro, dapprima entrando giovanissimo nella compagnia di teatro-danza di Lindsey Kemp (e sarà proprio Kemp a coreografare i concerti legati a *Ziggy Stardust*). All'altezza temporale di *Diamond Dogs*, invece, Bowie avrebbe voluto scrivere un pezzo di teatro musicale a partire da *1984*, l'amatissimo romanzo distopico di Orwell, ma gli eredi gli negarono i diritti. Nel 1980 poi trionfa a Broadway con il testo teatrale *The Elephant Man* di Bernard Pomerance, in cui interpreta il commovente e perturbante John Merrick, raccontando la sua deformità senza l'ausilio di nessun trucco. L'elenco potrebbe proseguire a lungo ma è necessario almeno citare il *Baal* di Brecht interpretato da Bowie per la BBC nel 1982. E Brecht/Weill hanno molto a che fare con il suo modo così teatrale di eseguire le canzoni, con la scrittura di Bowie e con la forma di *Lazarus*.

Bowie è uno dei miei miti artistici dell'adolescenza. Una sorta di trinità: lui, Demetrio Stratos e Carmelo Bene. Solo ora mi rendo conto che i tre sono sostanzialmente maestri della voce. Bowie mette in scena la sua voce in maniera molto teatrale, Stratos la esplora ai limiti delle possibilità umane, ritrovando suoni impossibili per gli occidentali. Bene la usa in tutt'altro modo, quasi da cantante mancato che riesce però a realizzare quello che io chiamo forse impropriamente un suo "canto fermo", tutto da studiare per il lavoro incredibile sulle consonanti e sulla misura.

Bowie ripete spesso nelle interviste di essere solo un attore che canta. Teatralizza nelle sue interpretazioni la messa in voce che va di concerto con una tecnica ed una emissione invidiabile, unica. Usava il teatro come tramite, era la sua acqua, il suo medium.

"Se vuoi vedere uno spettacolo, guarda il tuo corpo", afferma un proverbio tibetano. *Changes* di David Bowie, poco prima del refrain fa così:

So I turned myself to face me / così mi son voltato a guardare me stesso
But I've never caught a glimpse / ma neanche per un attimo ho colto
Of how the others must see the faker / come gli altri vedano l'impostore

I'm much too fast to take that test / cambio troppo in fretta per sottopormi a quel test.

E qui parte il famosissimo *refrain*:

Ch-ch-ch-ch-Changes / C - c - c - c - Cambiamenti

Ma è anche interessante pensare a Mutamenti. Bowie era molto vicino al Buddismo, oltre ad essere un grande appassionato di filosofie orientali e del *Libro dei Mutamenti*, come peraltro John Cage, che ha composto per il pianoforte la sua *Music of Changes*, e che ha messo il libro dell'i Ching come variabile in una delle sue *Europera*.

E poi finalmente ecco:

Turn and face the strange. / voltati e affronta l'ignoto.

L'ignoto. Ma anche l'insolito. Lo Strano. L'Inatteso. L'inconsueto.

Bowie era uno sciamano che cercava nel suo personalissimo modo la natura divina nascosta nella oscurità del nostro inconscio. Basta guardare il documentario della BBC del 1974 *Cracked Actor*, per accorgersi dell'aura e della grazia che resisteva e persisteva in Bowie nonostante fosse distrutto dalle droghe. È vedendo questo documentario che Nicolas Roeg lo scelse come protagonista de *L'uomo che cadde sulla Terra* (dal romanzo di Walter Tevis). A più di 50 anni dal romanzo e a 40 dal film di Roeg, che lo ha visto fornire la sua miglior prova come attore, Bowie decide di riprendere in *Lazarus* le fila dell'infelice storia del migrante interstellare Newton, forse per concludere anche quel capitolo rimasto in sospeso, per liberare o liberarsi di quel personaggio. Lo stesso aveva fatto nel video di *Blackstar* con l'altrettanto malinconica epopea del Major Tom di *Space Oddity* e ancor prima con *Ziggy Stardust*, di cui ha inscenato la morte alla fine del tour del 1973, riponendo poi il manichino coi vestiti di *Ziggy*, visto nella magnifica mostra *David Bowie is*, in una teca-sarcofago simile a quella di Biancaneve o a una camera di ibernazione.

Ed eccoci al nostro *Lazarus*: nella versione di Bowie e Walsh, l'alieno è ancora prigioniero sulla Terra, sempre più isolato dal mondo incapace sia di vivere che di morire. In questa situazione disperata vari personaggi (fantasmi? allucinazioni?) si aggirano

nello spazio claustrofobico dell'appartamento di Newton (o nel *continuum* devastato della sua mente?).

Mia madre è morta a maggio del 2022. Era già in corso in lei una malattia degenerativa del cervello, uno stato che, nei suoi ultimi mesi di vita si è acuito e parallelamente il corpo si stava arrendendo alle malattie e alla vecchiaia. Non esiste niente di più distopico nello scorrere del tempo di un uomo o di donna che sta morendo.

C'è una compresenza, un frullato di immagini, tempi, luoghi, persone che non dovrebbero essere lì e invece sono lì presenti e vivissime. Sono partito da questo. D'altra parte, Enda Walsh mi disse, nei giorni in cui abbiamo lavorato insieme a Londra sulla revisione della traduzione italiana del testo, che anche per lui e Bowie il punto di partenza è stato simile: cosa accade ad un uomo sotto morfina, o che forse sta morendo e che probabilmente rivive negli ultimi istanti tutta la sua vita. E in quel particolare momento c'è tutto, non solo le cose sublimi ma anche le stupidaggini e le cose apparentemente insignificanti.

Bowie era un'antenna sensitiva dello spirito del tempo e delle arti, percepiva umori e atmosfera, e poi digeriva e rimescolava tutto in una sintesi geniale, direi alchemica visto l'interesse di Bowie per questa materia, in cui l'androginità e l'energia dionisiaca fanno esplodere l'interiorità e l'identità in mille frammenti e altrettante maschere.

Alla luce della sua morte tendiamo a leggere tutto ciò che Bowie ha creato nei suoi ultimi anni come allegoria autobiografica, ma Bowie, come sempre nelle sue creazioni e con i suoi *alter ego*, sta usando la persona di Newton, mobilitandola come veicolo per le sue ossessioni. Newton allo stesso tempo è Bowie e non è Bowie.

Per Bowie la figura dell'alieno rappresenta tutti i "diversi", o meglio quelli che la società considera tali. Il lebbroso Lazzaro siamo noi, sembra dirci Bowie dalla locandina del suo spettacolo e dalla copertina del disco in cui la "us" (noi) si stacca da Lazar.

La prima rappresentazione di *Lazarus* ha avuto luogo il 7 dicembre 2015 al New York Theatre Workshop di Manhattan, e quella è stata l'ultima apparizione pubblica di Bowie, scomparso un mese dopo.

Bowie, seppur piegato dalla malattia, con uno straordinario e commovente sforzo creativo ha voluto lasciarci questo strano oggetto di teatro musicale che si può considerare, insieme al magni-

fico album *Blackstar*, uscito due giorni prima della morte, il suo testamento creativo.

Realizzando così anche il suo più grande sogno di quando era solo un ragazzo, come confessa in una intervista di Kerry O'Brien del 2004: creare un musical e rappresentarlo a Broadway.

Nel nostro spettacolo musica, arte visiva, teatro, danza e video-arte si fondono per dar vita a una esperienza di “teatro totale”, in cui gli artisti sono i medium di uno straordinario flusso di energia. In questo turbolento periodo, come ripeto spesso, il nostro compito di artisti è proprio questo: dare energia, parlare a tutti. E *Lazarus* è un'opera sofisticatissima ma al tempo stesso popolare. *Lazarus* ci parla del nostro viaggio di migranti sulla terra. Di Bowie/ Newton scompare il corpo ma rimane in dono la preziosa e altissima qualità dei suoi testi musicali (sempre più evidente) e l'energia che, attraverso la sua musica, ci salva e ci fa vibrare come pianeti in perenne ed eterno movimento, noi costellazioni esplose nell'universo.

Things that happened in the past
Only happened in your Mind
Only in your Mind – Forget your Mind
And you'll be free – yea'.

Ciò che ti è accaduto in passato
è accaduto solo nella tua Mente
Solo nella tua Mente – Dimentica la tua Mente
e sarai libero.

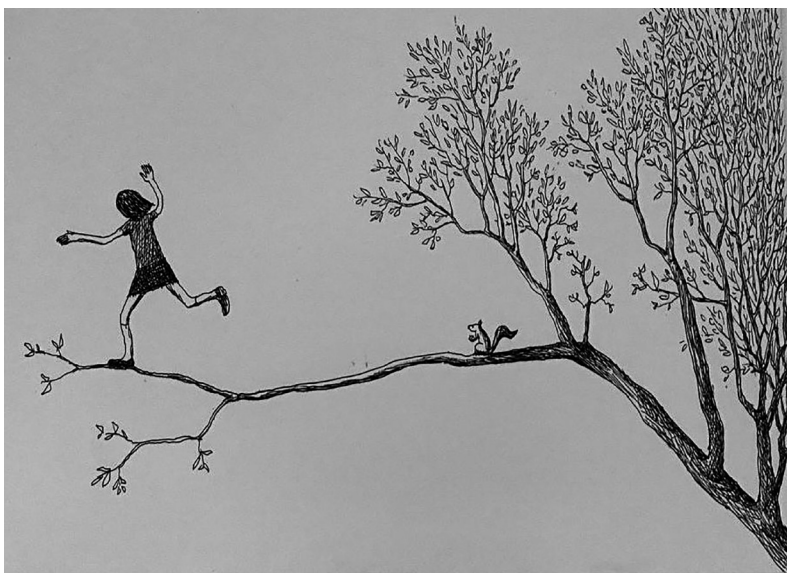
(David Bowie, “Fill your heart”, in *Hunky Dory*, 1971)

CHIARA LAGANI
SCONFINAMENTI

Se penso alla parola sconfinamento e provo ad applicarla alla pratica artistica che da trent'anni la mia compagnia, Fanny & Alexander, porta avanti nel suo teatro, mi pare di poter dire che si tratta proprio di una delle possibili chiavi per comprendere appieno la nostra poetica. Voglio dire che fin dal principio della nostra storia, da quando cioè io e Luigi De Angelis eravamo solo due ragazzini, abbiamo sempre trovato naturale servirci di ogni possibile mezzo a nostra disposizione per arrivare a dire quello che ci stava a cuore, appartenesse a linguaggi noti o ignoti, a discipline già frequentate o ancora sconosciute. Abbiamo sempre pensato alle varie arti come a luoghi sconfinati, alla lettera, territori a volte impervi a volte agevoli, in cui potere esercitare una speciale libertà, condizionata certamente dalle regole che di volta in volta ci davamo, ma del tutto priva di barriere, vincoli, preclusioni. Scivolare da un'arte all'altra, dalla videoarte, al teatro, dalla letteratura al cinema, fino alla fotografia o all'illustrazione (e perfino fuori dal cerchio delle arti: lo sport, l'enigmistica, la logica e la matematica...) era un processo così naturale, istintivo, che quasi mai era mediato da ragionamenti teorici. Occorreva attrezzarsi di ogni possibile strumento, occorreva sempre imparare tutto. Questa è stata la più grande delle scuole per noi. La teoria è sempre venuta dopo, in questo senso. Non teorizzavamo mai quella che oggi nelle domande ministeriali chiamiamo "multidisciplinarietà", perché lo sconfinamento era una sorta di metodo strutturale per noi, era il modo in cui si muovevano i nostri pensieri. Credo che lo sconfinamento sia ancora oggi una delle caratteristiche fondamentali del nostro lavoro.

Quando Angela Albanese e Franco Nasi mi hanno invitata a riflettere su questo tema partendo dalle nostre opere, mi sono subito venute in mente tre immagini a cui siamo molto affezionati, e che appartengono a lavori altrui, forse proprio perché per raccontare

fino in fondo qualcosa che ci riguarda nel profondo abbiamo bisogno di rivederci in uno specchio. Vorrei allora anche qui riportare la descrizione di queste tre immagini.



Franco Matticchio, *La piccola fuggitiva*

(© Franco Matticchio, da *La piccola fuggitiva*, Edizioni Nuages, Milano 2009)

La prima immagine è di Franco Matticchio, il grande illustratore, e appartiene a una sua serie detta *La piccola fuggitiva* da cui l'autore ha tratto anche un bellissimo *silent book*. C'è un personaggio nel libro di Matticchio, per la precisione una bambina, catturato in un istante di dinamismo assoluto (un salto). Questo gesto si presenta, fisso e abbagliante, in un universo che attorno alla bambina cambia continuamente, modificando di volta in volta il senso stesso di quel salto. La bambina gioca, precipita oppure vola, e lo fa al centro di ogni immagine che la riguarda, quasi persa nella realtà: sta a suo agio in mezzo al cielo, sospesa tra i grattacieli, oppure in bilico sulla cima di un monte. È come se ogni volta che salta varcasse i confini di una speciale, ulteriore dimensione, che la modifica e produce sensibili conseguenze anche nel mondo che attraversa. Così immagino lo sconfinamento in

arte. La bambina non può fare a meno di saltare per sopravvivere, anche se ogni volta certamente rischia di precipitare. Alla fine però non precipita mai, perché è sorretta, letteralmente sostenuta, dal senso di vertigine che la spingerà, appena noi giriamo la pagina del libro di cui è protagonista, a saltare di nuovo. E ancora. Ancora.



Luca Caimmi, *Un viaggio quotidiano*, tecnica mista su carta, 2010 (© Luca Caimmi)

La seconda immagine è un'illustrazione di Luca Caimmi, un disegnatore pesarese, e raffigura uno strano misterioso passaggio: un fanciullo si accinge a varcare un velo (un sipario?) e oltrepassa così il confine della vita: come altro interpretare il suo passo? Il fanciullo infatti cammina stringendo per mano un'arcana compagna, la Morte. I due attraversano con solidale dolcezza la soglia che divide i due mondi. Oppure il fanciullo sta semplicemente facendo il suo

ingresso nella scena di un qualche spettacolo grandioso, di cui lui è l'attore principale e l'arcana signora è soltanto la maschera di un deuteragonista? O ancora: il suo è solamente un sogno e, appena varcherà quel confine il ragazzo si sveglierà e penserà, "questa notte ho fatto il sogno più bello della mia vita, mi sembrava di morire, ma in realtà attraversavo un velo di pudore, varcando il limite comune delle cose". Partire è un po' morire, si dice. E così anche sconfinare forse, se si supera un'intima barriera, che è sempre la più grande.

Vorrei chiudere con una terza immagine che ho tratto da un racconto sorprendente di John Barth, il padre della letteratura postmoderna. L'autore ha intitolato molte storie a Sharazade, l'eroina delle *Mille e una notte*, ma quella di cui parlo l'ha dedicata, inaspettatamente, a un personaggio minore: Dunyazad, la sorella di Sharazade. Sharazade, lo sappiamo, è la regina degli sconfinamenti e come lei nessuna sa raccontare storie (e dunque mi pare giusto convocarla in questa riflessione), ma Dunyazad non è certo figura di minor conto, in questo senso. Con una semplice domanda, infatti ("Prima che il gallo canti mi racconteresti, per l'*ultima* volta, un'altra delle tue splendide storie?"), la sorella è colei che innesca, ogni sera, il racconto senza confini di Sharazade che le consente di salvare la Città dal Male. Infatti potremmo vederla anche così: sconfinare è la via estrema per salvare sé stessi e il proprio mondo. Il dettaglio principale nella domanda della sorella è proprio quell'aggettivo: *ultima*. È l'ultima occasione che tutti loro hanno prima della fine, come se tra quella storia meravigliosa e il futuro ci fosse una linea scura di demarcazione, un confine minaccioso che ne fermerà ogni possibile sviluppo. Sharazade, lo sappiamo, ogni notte varca quel confine. L'ultima notte, però, succede qualcosa. Dunyazad l'interrompe prima della fine. Anche questo è in fondo una strana forma di sconfinamento: il suo ruolo era solo quello d'innescare la storia. Ma quest'ultima notte le dice: "cara sorella, come fai a raccontare così bene le tue storie? Come puoi raccontarne così tante e farle sempre sembrare una sola?" Sharazade le sorride e le risponde soltanto: "gli artisti hanno i loro trucchi." Allora, innervosito, interviene il sultano e le dice circa così: "È vero, hai imparato molto bene in queste notti a raccontare: le tue storie sono tutte perfette, con gli impostori che si rivelano sinceri, i saliscendi emotivi e i voli verso gli altri mondi". È una vera e propria lezione di narratologia. E si

noti che tra i tre elementi fondamentali del racconto il sultano, che è crudele ma molto sapiente, mette proprio lo sconfinamento (“i voli verso altri mondi”). Ma non basta ancora. “Il problema però, cara Sharazade, non è ormai più *come* raccontare. Ma *cosa* raccontare. È a questa domanda che tu devi rispondere, adesso, se vuoi salva la vita”. Sharazade è confusa, smarrita. Ma come? Al sultano non basta più la raffinata retorica delle parentesi?

Quando ho letto questa domanda del sultano anche io mi sono sentita molto smarrita. Ma come, ho pensato con lei, l’eroina delle storie, tutti questi anni di lavoro, di esperienze, adesso non ci bastano più? Intendiamoci, non è che il sultano dica a Sharazade che le sue storie sono diventate brutte, dice un’altra cosa più importante: che non possono più bastare le storie belle e nemmeno basta saperle raccontare quando si avvicina la fine.

Sharazade, per rispondere al sultano, sfrega la sua lampada del Genio. Il Genio se ne esce nei panni dell’autore del racconto, John Barth che, venendo dal futuro, sa già bene come finisce una storia così antica e può avvertire Sharazade raccontandole la verità. E così tutto in quella storia si risolve. Ma nella nostra? Cosa vuole dirci davvero il Genio della lampada?

Alla fine di tutti i tempi, con tutte le cose che ci franano attorno, nel disastro che ci riguarda direttamente, forse sta a noi adesso trovare una nuova forma di sconfinamento che sfidi ulteriormente le ormai note dimensioni: altezza, lunghezza, profondità. *Cosa* dobbiamo dirci, prima ancora di *come* dobbiamo dirlo. Occorre che del confine facciamo allora un tema, più che mai, perché la sola storia che forse sarà capace di salvarci, se esiste, viene proprio dall’altra parte, in un futuro molto più vicino di prima, ma in fondo quasi del tutto sconosciuto.



MARCO MARTINELLI
ORIGINALITÀ E ORIGINE

Fateci caso: uno degli aggettivi che più ricorrono nella critica d'arte – e qui intendo tutte le arti, dalla letteratura al teatro, dalle arti visive al cinema e così via – è “originale”. È un aggettivo che fa sempre effetto. Un attributo che indica qualità, certo, ma ancor più denota con forza – la forza di quella parola magica: originale! – che l'artista in questione ha un tratto tutto “suo”, che si smarca dagli altri, che innova, che lascia la sua impronta, appunto “originale”, nella pratica e nella storia di quella disciplina. Mi pare che così, in genere, lo si intenda. Ora immaginiamoci un giovane artista di oggi, ventenne o poco più, che legga quelle critiche, e assommi a quelle altre indicazioni simili che gli arrivano dal vasto mondo: gli indicano la via! *Devo* essere originale, dirà tra sé e sé, devo essere *nuovo*, *nuovissimo*, non devo assomigliare a nessun altro, pena lo scomparire nella massa! Devo essere *io* e nessun altro! *Devo* diventare un marchio! Un brand! E mentre cresceranno la sua ansia e il timore di non essere all'altezza, riflettiamo anche sul fatto che il giovane artista di oggi vive nell'epoca dei social media, dove l'ossessione del “nuovo” e dell'originale scandisce impietosamente il tempo e lo spazio, dove la notizia di una settimana fa è già invecchiata – più o meno come la tecnologia che la veicola – dove del “nuovo” si perde memoria in fretta. Tra parentesi: come dei crimini, o delle promesse fatte, soprattutto quelle elettorali, si perde in fretta la memoria. Torniamo al nostro giovane artista, immaginiamolo: è notte, non riesce a prender sonno. Vaga tra la camera da letto e la cucina. Guarda fuori dalla finestra. L'ossessione della sua ricerca, della agognata originalità, di come lo vedranno e lo recensiranno, lo divora come una belva feroce. Come faccio a essere *io* e non altri? Non certo *imitando* gli altri, giusto? Vietata l'imitazione! L'artista *originale* non imita nessuno, guai! L'artista *originale* trova da sé la propria strada, giusto? E come si fa a trovare la propria strada, si domanda il giovane artista. Non lo so! Non so proprio come diavolo si faccia,

sbotta il giovane artista, ma, se accadrà, dovrà certamente accadere in una maniera che non stia scritta da nessuna parte, perché se no, si tortura il giovane artista, se fosse scritta quella *maniera*, sarebbe tutto tranne che originale, giusto? Fa tenerezza la notte tormentata del nostro giovane artista, perché vive, gli è capitato di vivere, in una società di massa di inizio millennio dove l'arte sembra godere (ancora?) di una secolare e nobile tradizione ma alla fin fine conta ben poco e, se si eccettua forse il mercato miliardario di certa arte visiva – che riguarda comunque pochissimi – è sempre più ai margini dei numeri *che contano*: l'emblema del successo planetario è l'influencer che con due faccette su Tik Tok sa conquistarsi schiere infinite di follower, e contratti pubblicitari milionari. Bene, la constatazione ci sta: nonostante gli influencer e la pubblicità, esistono *ancora* dei ventenni con l'ossessione dell'arte e della conseguente originalità. Allora prendiamoli amorosamente sul serio: che se non la si cura, l'ossessione assumerà i tratti di una velenosa malattia.

Quale può essere dunque la cura?

Non limitarsi all'oggi. Non farsi schiacciare dall'oggi. Oggi: quattro lettere che giocano con noi come il gatto col topo. Non farsi ingabbiare da certe parole d'ordine, non andar dietro alle mode dettate da questa o quella corrente, non dire che è bello e interessante qualcosa solo perché fa *tendenza*. Non farsi schiavi del chiacchiereccio dei *social*. Non farsi mangiare dalla paranoia del risultato, dell'arrivare, del *sono già vecchio*. Ma: studiare. Studiare. Studiare. Senza fretta. Prendersi il lusso del tempo. Studiare la Tradizione, la storia della propria disciplina. E delle altre. Studiare le vite degli artisti, indagare i loro processi di apprendimento. Andare *a fondo*.

Facendo questo, il giovane artista scoprirà ben presto che gli artisti definiti *originali*, gli artisti diventati *classici* proprio in forza della loro originalità, hanno cominciato imitando. Che l'imitazione è la via maestra per diventare originali. Che prima di essere *io*, i classici si sono nutriti umilmente di un *noi*. Sono andati a scuola, a bottega. Per diventare Leonardo, Leonardo adolescente ha copiato i dipinti del suo maestro Verrocchio, Artemisia Gentileschi quelli del padre Orazio, Bernini e Borromini si sono bruciati gli occhi a osservare e rifare i disegni di Michelangelo, Caravaggio certamente sarà passato da Venezia prima di raggiungere Roma, perché il Giorgione e Tiziano e Tintoretto vibrano nella sua pittura, così come a

ben guardare – chi più *originale* di Caravaggio? – nella strepitosa originalità dell'artista sono presenti i minori lombardi che aveva succhiato come il latte materno nella sua adolescenza di apprendista a Milano: e non sono che i primi esempi che mi vengono in mente. E se passiamo dalle arti visive al teatro, è una lunga catena di furti e citazioni che ci si para davanti: Plauto saccheggiava i testi di Menandro e della Commedia Nuova, la monaca Rosvita quelli del pagano Terenzio, Molière e Shakespeare rubavano le trame a Plauto e alle novelle rinascimentali italiane, a loro volta Shakespeare e Molière diventavano cibo nutriente per i drammaturghi a venire, da Alfred Jarry a Majakovskij a Bertolt Brecht. Eccetera. Potrei andare avanti accumulando esempi su esempi, in questa interminabile galleria di ladri e di vampiri, tanto questi esempi traboccano dalle biografie degli artisti, mi fermo invece qui.

“Io sono noi”, dice un proverbio senegalese. È quello che ci dice la storia di tutte le arti: dietro il tal singolo, il tal genio, dietro quel prepotente e originale *io*, si cela un *noi*: i *molti* che lo hanno influenzato, ispirato, nutrito, quei molti che ha imitato, più o meno consapevolmente – più spesso consapevolmente – il fiume della Tradizione che comincia dai geni dei genitori, quella madre e quel padre che ci hanno messi al mondo, geni geniali evidentemente, genitori nel sangue e genitori nello spirito, noi siamo quel fiume immenso per cui di anello in anello risaliamo la catena e un dialogo comico di Aristofane sembra scritto stamane, preso di peso da un bar, in una stazione, nella sala d'aspetto di un dentista, siamo *nuovi* perché abbiamo diecimila e passa anni in noi, perché i dipinti delle caverne di Lascaux e Altamira ci parlano dell'ombra che siamo, che attraversa le nostre notti, di quel *fondo* per cui mi verrebbe da dire, parafrasando il Thomas Mann de *La montagna incantata*, che non sogniamo soltanto con la nostra anima, sogniamo in modo anonimo e collettivo, seppure ognuno di noi nella sua propria maniera, e se anche la luna e le stelle non le vediamo più nelle città artificialmente inquinate e sovra-illuminate, l'apparizione improvvisa di una luna rossa all'orizzonte può emozionarci ancora come un *sapiens* di trecentomila anni fa, e colmarci di uno stupore sacro e inspiegabile.

Quindi sì, “io sono noi”, e io sono noi non solo perché la mia *techne* si forma attraverso infiniti prestiti e imitazioni, io sono noi perché il mio stesso *esserci* respira e si intreccia al cosmo intero, all'ossigeno e all'acqua di cui siamo *fatti*, si estende ai fiori, agli

alberi e agli animali, al nostro essere infinitesimale microcosmo di un immenso macrocosmo, che non è solo il nostro pianeta, ma lo spaventevole, meraviglioso universo degli universi in cui ci è toccato di nascere, vivere e morire.

Lo so, mi sono allargato. Ma quando si va *a fondo*, bisogna andarci davvero. Senza timore. Però, protesta il giovane artista, tutto questo bel discorso significa che non esiste affatto *l'originalità*? Che l'io non è che un cumulo più o meno riuscito di citazioni? Che il noi annulla l'io? Niente affatto. Una volta appresa la fondamentale importanza del noi, è a quel punto che si comprende l'altrettanto irriducibile presenza dell'io. Perché è innegabile che Caravaggio o Bacon o Elsa Morante siano artisti profondamente *originali*: i debiti che hanno contratto – con i maestri, con la Tradizione – tutte quelle citazioni e quei prestiti non sono restati all'esterno, in superficie, ma si sono fatti *carne della loro carne*, tratti evidentemente *perso-nali*. E allora? In cosa consiste quella loro *impronta* così commovente, quella *voce* così unica per cui siamo loro grati, e ringraziamo che dalle macerie e dalle gioie della loro esistenza abbiano ricavato il dono folle (*mania*, la chiamavano i greci) della loro arte?

È che sono andati all'*origine*. Non si sono limitati a imitare: sono andati oltre. L'espressione classica "superare il maestro" va intesa in senso fluviale: il maestro è un fiume che va guadato, per superarlo si deve arrivare con pazienza fino all'altra riva, e da là riprendere il proprio cammino verso l'ignoto, sterminata pianura o irta montagna o abisso oceanico che sia. Hanno superato i maestri, quelli di carta lontani nel tempo e nello spazio e quelli in carne e ossa incontrati in bottega, e sono andati – vanno, ogni giorno – *al fondo* della propria esistenza: quel fondo che è l'origine. Quel fondo che ci fa tutti uguali attraverso i secoli, tutti fratelli e sorelle, tutti prigionieri di una caverna di violenze e di soprusi. L'origine, direbbero René Girard e Giuseppe Fornari, è il sacrificio che si perpetua da sempre, il linciaggio fondatore. Il sacrificare vittime è la legge nascosta "fin dalla fondazione del mondo" (*Matteo*, 13, 35): quando la crisi ribolle e gli scontri all'interno della comunità si fanno frequenti e insopportabili, la messa a morte di pochi intende evitare alla comunità dei molti di esplodere. Il sacrificio, il *fare sacro*, il capro espiatorio. E pensiamo al sacrificio per eccellenza, la guerra, in cui il prezzo

più alto lo pagano i figli, mandati al macello dai padri. Gli originali non sono tipi strambi: sono viaggiatori dell'origine. Sono coloro che sperimentano in sé cosa significhi l'essere vittima e l'essere carnefice, e in questo modo possono raccontare con la loro arte le vittime e i carnefici, e come questi ruoli, queste *maschere*, possono trasformarsi e sorprenderci. Sono coloro che impastano – ogni giorno – tecniche e emozioni, distese di colori e deliri, artifici scenici e sofferenze della psiche e del corpo, sono alchimisti che scrutano il volto sfuggente della Verità e la materia ingannevole delle illusioni, le *proprie* illusioni, le *proprie* sofferenze, i *propri* deliri. Perché quell'io che avevamo volutamente irriso per far posto al noi, qui si riprende la sua parte, il suo stare sulla scena: *io sono io*, lo sento e lo percepisco in un modo che nessun scetticismo può infrangere, io sono io perché il dolore cieco che provo, la ferita che mi strazia è disperatamente la *mia*, così come è mia la felicità bambina, la speranza più testarda che continua a cantarmi in testa anche davanti a un deserto senza oasi o a una distesa di cadaveri. Io sono io perché l'io *non mi basta!* Perché c'è tanto, oltre! Ecco l'artista che sa parlare ai molti del loro destino: lavora ogni giorno partendo dal pantano del sé, da quel pozzo senza fondo in cui si è perso e dal quale vuole risalire, eccolo il senso *politico* dell'arte, là dove io e noi siamo entrambi sacri, siamo *legati* – come le corde che legano le zampe dell'agnello sull'altare – siamo unici e irripetibili e al tempo stesso condividiamo la stessa sorte di chi ci ha preceduto e di chi verrà dopo di noi, io e noi siamo *ancora* quella origine, a dispetto di tutte le più avanzate tecnologie e “magnifiche sorti progressive”, noi siamo *ancora* quella umanità che si massacrava a vicenda, siamo fondamento del mondo che si sbriciola, siamo fondamento *mentre* il mondo si sbriciola, e una pagina di Dostoevskij, il suo grido irriducibile di ribellione contro tutti i sacrifici, mi prende alla gola, e parla a me, a me in questo preciso momento e a nessun altro, come parlava a me adolescente cinquant'anni fa, con una tale intimità che *ancora* mi sconvolge, per una magia che supera i secoli.

E quindi, mio giovane artista ventenne, che grazie a Dio ci sei, che ancora osi pensare all'*arte* in questi tempi bui? Buon lavoro!





MARTINA ARDIZZI

IL SISTEMA CERVELLO-CORPO: IL PRIMO MEDIUM DELLE PLURIME ESPERIENZE ARTISTICHE

Nella chiesa di Oristano, in Sardegna, è conservato un pregiatissimo crocifisso ligneo chiamato il Cristo di Nicodemo, databile tra il XIV e il XV secolo, che deriva da una serie scultorea di crocifissi gotico-dolorosi. Questa scultura possiede diversi aspetti interessanti che non hanno mancato di suscitare la curiosità di storici e studiosi dell'arte per diversi decenni. Tra questi, forse il più dibattuto è la strana e sgraziata postura che l'autore dell'opera fa assumere al Cristo. Le braccia e le mani appaiono innaturalmente lunghe, i piedi inchiodati sono anch'essi deformi e il volto è innaturalmente ripiegato sul petto, come se il collo fosse spezzato. Il tragediologo Filippo Martinez interpreta tale peculiarità sostenendo che il Cristo di Nicodemo non sia un crocifisso ma piuttosto una pietà. In altri termini, che l'opera sia così scolpita per essere vista da una precisa posizione: quella di Maria inginocchiata ai piedi della croce. A tutti gli effetti, da questa prospettiva, ciò che appariva sproporzionato ora risulta come una chiara tensione del Cristo verso il cielo. Il Cristo di Nicodemo mette in scena, direi fisicamente, quello che vuole essere la tesi centrale di questo contributo: la sintesi incarnata della produzione creativa e della fruizione estetica.

Ogni esperienza artistica o estetico-artistica attiva l'incontro tra un "Io" (l'autore) e un "Altro" (il fruitore) attraverso l'opera. Entrambi i poli di tale incontro esercitano la loro reciproca interazione incarnando letteralmente nei loro corpi l'azione produttiva e fruitiva dell'espressione artistica. L'artista produce l'opera d'arte attraverso il suo corpo, l'osservatore la fruisce attraverso un corpo paragonabile, sebbene distinto. In questa similarità e in questa convergenza risiede parte del potere espressivo dell'arte in ogni sua forma. Il corpo costituisce non solo il mezzo di sintesi tra il creatore ed il fruitore dell'opera artistica, ma anche l'alveo ancestrale dal quale possono emergere i doppi o plurimi talenti artistici. Mentre la produzione creativa si diffonde su media differenti, l'origine della



stessa resta costantemente ancorata al corpo dell'artista. Il corpo, o come avrò modo di chiarire a breve il sistema cervello-corpo, si pone quindi come primo medium delle plurime esperienze artistiche sia creative che ricettive.

La capacità di apprezzare e produrre bellezza è un tratto universale della nostra specie animale e non solo (Cela-Conde, Ayala 2007). Il fatto stesso di non percepirla ci è decisamente insondabile. Oggetti dotati di una valenza estetica sono meglio ricordati, elicitano risposte emotive e modulano comportamenti di approccio o evitamento (Vartanian, Navarrete, Chatterjee, Fich, Gonzalez-Mora, Leder, Skov 2015; Marzi, Viggiano 2010; Pelowski, Markey, Forster, Gerger, Leder 2017). Essere sensibili alla bellezza e produrre bellezza ha quindi implicazioni sostanziali in una molteplicità di contesti e in ogni forma. Nonostante il dibattito sia ancora acceso, ad oggi risulta sufficientemente accreditata l'ipotesi per cui la capacità di apprezzare la bellezza sia emersa a livello filogenetico per *exaptation* e abbia preceduto la comparsa delle competenze artistiche dell'uomo (Cela-Conde, Ayala 2007). Sebbene, per ovvi motivi, studiare i processi evolutivi della capacità di apprezzare la bellezza sia più semplice dello studio della sua capacità creativa, neuroarcheologi e neuroscienziati sono concordi nel sottolineare il ruolo centrale del corpo in quanto primo mezzo espressivo e ricettivo di qualsiasi forma estetico artistica (*Ibidem*). Secondo questa prospettiva, il talento plurimo ha come matrice comune il corpo e la produttività artistica dello stesso, che si pone in costante risonanza sensorimotoria con il fruitore dell'opera artistica.

È in questa costitutiva relazione tra corpi ed espressione artistico-estetica che possiamo trovare terreno fertile per lo studio neurobiologico del tema della creatività artistica e della sua ricezione nella nostra specie. Al coro di discipline interessate alle produzioni ed espressioni artistiche si sono infatti recentemente unite le neuroscienze. Le neuroscienze sono un intricato insieme di discipline volte a studiare le proprietà emergenti dal sistema nervoso avvalendosi di tecniche e approcci differenti. All'inizio degli anni Novanta, il neuroscienziato Semir Zeki ha iniziato ad indagare le basi neurobiologiche dell'esperienza estetica nell'uomo, estendendo così lo sguardo delle neuroscienze su un'esperienza emergente non ancora esplorata secondo questa prospettiva (Zeki, Lamb 1994). Negli ultimi decenni, gli studi si sono moltiplicati portando prove

convergenti a favore di uno spontaneo coinvolgimento del corpo e di ciò che, in un sistema integrato, del corpo abbiamo nel cervello durante l'esperienza artistica sia creativa che fruitiva. Secondo Semir Zeki, l'artista è un neuroscienziato inconsapevole che svela nelle sue opere il funzionamento del cervello umano. Prendiamo a esempio alcune produzioni pittoriche futuriste o alcune opere di Van Gogh capaci di ispirare una forte dinamicità delle forme e dei corpi rappresentati. L'impressione di movimento offerto da queste immagini statiche avviene per un sapiente uso da parte dell'artista di luci, ombre e forme in grado di attivare nel cervello dell'osservatore la regione extrastriata MT+, una regione deputata all'elaborazione del movimento da indizi visivi (Thakral, Moo, Slotnick 2012). Ingenuamente l'autore riporta sulla tela i segnali sensoriali necessari all'esperienza illusoria del movimento offrendo all'osservatore dell'opera un'esperienza estetica coerente. Allo stesso modo, l'osservazione di azioni umane o gesti riprodotti sulla tela attivano spontaneamente i circuiti motori frontali dell'osservatore coinvolti nella pianificazione ed esecuzione di azioni. In uno dei primi studi condotti a ponte tra neuroscienziati e storici dell'arte (Battaglia, Lisanby, Freedberg 2011), si dimostrò come l'osservazione della tensione del braccio di Adamo affrescata da Michelangelo nella scena del "Peccato originale e cacciata dal Paradiso Terrestre" aumenti l'eccitazione corticospinale. Tale risultato non si ottiene né durante l'osservazione della posa rilassata del braccio di Adamo nella scena della "Creazione di Adamo" dello stesso Michelangelo, né durante l'osservazione della postura atonica delle braccia del "Cristo morto" del Bellini. Osservare delle azioni rappresentate in un'opera d'arte pittorica attiva quindi i circuiti cerebrali che l'osservatore stesso utilizzerebbe per eseguire in prima persona quell'azione. Ulteriori studi hanno dimostrato come anche gli effetti visibili dei gesti dell'autore sull'opera, come i tagli su una tela di Fontana, attivino processi di risonanza motoria nell'osservatore (Sbriscia-Fioretti, Berchio, Freedberg, Gallese, Umiltà 2013; Umiltà, Berchio, Sestito, Freedberg, Gallese 2012). Lo stesso meccanismo vale se ci concentriamo su altre forme di produzione artistica. Alcuni studi hanno ad esempio misurato la risposta elettrofisiologica del cervello umano a scene cinematografiche riprese con diversi movimenti di camera o ottenute con particolari tecniche di *editing*. Grazie a questi studi si è dimostrata una modulazione delle regioni sensorimotorie a parità

di contenuti ripresi (Heimann, Uithol, Calbi, Umiltà, Guerra, Gallese 2017; Heimann, Uithol, Calbi, Umiltà, Guerra, Fingerhut, Gallese 2019). Complessivamente, queste ricerche sottolineano come l'esperienza estetica recluti il sistema cervello-corpo dell'autore e dell'osservatore non solo perché il corpo è il principale strumento utilizzato per la produzione artistica, ma anche perché esso rappresenta il primo e fondamentale filtro attraverso cui fruiamo dell'opera d'arte (Freedberg, Gallese 2007).

Più recentemente la stessa corrente di studi è stata in grado di collegare il coinvolgimento del sistema cervello-corpo durante la fruizione di un'opera artistica con la qualità dell'esperienza estetica stessa. Studi comportamentali hanno mostrato come la simulazione motoria dei gesti creativi dell'artista (es., pennellate espressioniste o puntiformi) durante l'osservazione di quadri espressionisti o pointillisti incrementasse l'apprezzamento estetico delle sole opere ottenute con gesti creativi coerenti con i movimenti simulati (Ticini, Rachman, Pelletier, Dubal 2014; Leder, Bär, Topolinski 2012). Il reclutamento sensorimotorio, qui espressamente richiesto dagli sperimentatori, influenza quindi la formulazione di un giudizio estetico. Coerentemente, Di Dio e collaboratori (2016) osservano una modulazione dell'attivazione dei settori posteriori e centrali dell'insula in funzione del dinamismo presente in opere d'arte pittorica durante la formulazione di giudizi sull'opera d'arte. Queste regioni sono funzionalmente legate a processi di natura propriocettiva e sensorimotoria, ben lontani da quelli che possiamo ingenuamente pensare essere essenziali alla formulazione di un giudizio estetico. Similari meccanismi si sono dimostrati anche in risposta al contenuto emotivo dell'opera. Se infatti presentiamo a un gruppo di persone espressioni di dolore o neutre ritratte in opere pittoriche, mentre chiediamo a essi di contrarre il muscolo corrugatore (impegnato nell'espressione facciale di dolore ma non in quella neutra), otteniamo un aumento dei giudizi di apprezzamento estetico per le sole espressioni pittoriche di dolore (Ardizzi, Ferroni, Siri, Umiltà, Cotti, Calbi, Gallese 2020). Di nuovo, la simulazione sensorimotoria di un preciso contenuto dell'opera pittorica, in quest'ultimo caso di natura emotiva, influenza il giudizio esplicito offerto sulla medesima. In un successivo studio neurofunzionale (Ardizzi, Ferroni, Umiltà, Pinardi, Errante, Ferri, Gallese 2021) fu possibile dimostrare come l'osservazione di espressioni facciali di dolore

ritratte in opere pittoriche fosse in grado di attivare un insieme di regioni classicamente associate all'empatia per il dolore. In altri termini, essere posti dinnanzi al dolore altrui, sia esso lo scatto di un'espressione reale o il viso straziato di Prometeo in un'opera rinascimentale, induce l'attivazione della corteccia cingolata mediale e della porzione anteriore dell'insula, regioni associate all'empatia per il dolore. È interessante sottolineare come, per le espressioni artistiche di dolore, a una maggiore attivazione di queste regioni cerebrali corrispondesse un maggiore giudizio di gradimento estetico espresso dai partecipanti. Un maggiore reclutamento delle regioni che supportano processi di empatia per il dolore si associa, quindi, a un maggiore gradimento dell'immagine espressiva di fronte a cui siamo posti. Tale relazione non si verifica se si confrontano le attivazioni di regioni utili al processamento percettivo dei volti (i.e., area fusiforme per le facce) ma non compartecipano dei processi di simulazione sensorimotoria del dolore.

Un recente lavoro svolto con bambini di età prescolare evidenzia dinamiche simili (Ardizzi, Ferroni, Manini, Giudici, Maccaferri, Uccelli, Umiltà 2023). I bambini erano chiamati a giudicare esteticamente opere astratte realizzate con creta o sabbia prima e dopo aver manipolato solo uno dei due materiali. Gli autori mettono in evidenza un aumento dell'apprezzamento estetico dell'opera astratta prodotta con il materiale manipolato in funzione della quantità di interazione sensorimotoria esercitata. È interessante notare come questa modulazione fosse specifica per il giudizio estetico e non influenzasse giudizi di diversa natura richiesti ai partecipanti.

Di nuovo, questi studi supportano una lettura dell'esperienza estetica, a prescindere dal mezzo artistico, come un'esperienza incarnata nella quale il sistema cervello-corpo non esiste solo come mediatore dell'esperienza percettiva, ma come costruttore del senso primitivo dell'esperienza stessa. Alcuni studi hanno esteso la prospettiva finora proposta includendo una diretta registrazione non solo delle risposte centrali, ma anche degli adattamenti fisiologici durante un'esperienza estetica. In uno studio estremamente complesso condotto dal gruppo di estetica empirica del Max Planck Institute sono state registrate le risposte neurofunzionali e vegetative dei partecipanti durante la lettura di diversi estratti poetici (Wassiliwizky, Koelsch, Wagner, Jacobsen, Menninghaus 2017). In particolare, gli autori registrarono con microtelecamere la piloere-

zione e l'attività neurofunzionale del nucleo accumbens. I risultati dimostrano che il picco di piacere estetico coincide con i marcatori fisiologici e centrali di un'affettività marcata. Infine, la metrica poetica veniva puntualmente ricalcata dall'andamento della piloerezione nei lettori. Un simile andamento delle risposte vegetative è stato misurato anche in fruitori di forme d'arte collettiva, come il teatro e la danza.

È interessante notare come alcune esperienze estetiche siano intrinsecamente individuali e altre costitutivamente collettive. Assistere a un balletto o a un'opera teatrale o cinematografica da soli non ha la stessa valenza che condividerla con altri spettatori. Allo stesso tempo, recitare su un palco o davanti a una camera da presa non sono la stessa esperienza e non richiedono le stesse competenze all'artista. In uno studio recente, è stato possibile registrare i pattern di sincronia cardiaca tra spettatori durante la fruizione dello stesso monologo teatrale (Ardizzi, Calbi, Tavaglione, Umiltà, Gallese 2020). I risultati mettono in luce una forte sincronia tra spettatori esposti alla stessa opera e una relazione positiva tra il grado di sincronia fisiologica degli spettatori e la convergenza nelle loro valutazioni. In altre parole, tanto più gli spettatori giudicavano similmente ciò che stavano guardando, tanto più i loro battiti cardiaci erano sincronizzati.

Gli studi qui brevemente esposti convergono nel disegnare l'esperienza estetica come un atto che si realizza attraverso il corpo dell'artista e quello dell'osservatore in una dinamica che è specifica rispetto alla qualità estetica dell'oggetto ma trasversale alle diverse forme d'arte. Di nuovo, il corpo dell'artista agisce il processo creativo permettendo anche espressioni plurime del suo talento ed estendendo processi di risonanza nel corpo dell'osservatore delle opere. Cattaneo e collaboratori (2017), inibendo l'area extrastriata MT+/V5, furono in grado di diminuire non solo la percezione del movimento, cui essa è dedicata, in opere d'arte astratta ma anche l'apprezzamento estetico delle stesse. Gli stessi effetti non furono visibili in risposta a opere d'arte figurativa. Gli autori commentano tale risultato ribadendo proprio come solo nelle prime vi fosse la necessità di percepirne la dinamicità per apprezzarle dal punto di vista estetico, mentre ciò appariva meno stringente per le opere figurative. In altre parole, l'impiego dei meccanismi di simulazione sensorimotoria, non estetico-specifici, è in grado di agire sull'espe-

rienza estetica nella misura in cui esso potenzi l'accesso dell'osservatore a una dimensione esteticamente cruciale dell'oggetto, sia essa il gesto creativo di un'opera astratta, l'emozione espressa da un volto o la dinamicità delle forme.

Appare evidente che senza arti e organi, senza cioè un corpo, la mente non ha nulla da maneggiare, la ragione non ha nulla da processare e la creazione simbolica non ha nulla da esprimere. Verrebbe quasi da sostenere che le forme di espressione creativa che conosciamo siano le uniche rese possibili dal nostro corpo e che il talento plurimo sia simile ad un poliedrico esercizio del corpo creativo. Ecco allora che la triade artista-opera-fruttore si trova a gravitare attorno ai corpi coinvolti e a essere soggetta a traiettorie più trasversali di quanto ci si aspettasse. Il talento plurimo, inteso come la capacità di creare o indurre un'esperienza estetica mediante una o più azioni creative, si esercita quindi nella risonanza della potenzialità del corpo creativo col corpo ricettivo supportando così una naturalizzazione dell'esperienza estetica umana. Parte della nostra vita estetica emerge quindi dalle potenzialità del corpo in relazione con l'ambiente e con ciò che del corpo abbiamo nel cervello.

Bibliografia

- Ardizzi, M., Ferroni, F., Siri, F., Umiltà, M. A., Cotti, A., Calbi, M., Gallese, V.
2020 *Beholders' sensorimotor engagement enhances aesthetic rating of pictorial facial expressions of pain*, in "Psychological Research", vol. 84, pp. 370-379.
- Ardizzi, M., Calbi, M., Tavaglione, S., Umiltà, M.A., Gallese, V.
2020 *Audience spontaneous entrainment during the collective enjoyment of live performances: physiological and behavioral measurements*, in "Scientific Reports", vol. 10 (1), p. 3813.
- Ardizzi, M., Ferroni, F., Umiltà, M.A., Pinardi, C., Errante, A., Ferri, F., Gallese, V.
2021 *Visceromotor roots of aesthetic evaluation of pain in art: an fMRI study*, in "Social Cognitive and Affective Neuroscience", vol. 16(11), pp. 1113-1122.
- Ardizzi, M., Ferroni, F., Manini, A., Giudici, C., Maccaferri, E., Uccelli, S., Umiltà, M.A.
2023 *The influence of sensorimotor experience on beauty evaluation of*

- preschool children*, in “Frontiers in Human Neuroscience”, vol. 17, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2023.1138420>.
- Battaglia, F., Lisanby, S.H., Freedberg, D.
2011 *Corticomotor excitability during observation and imagination of a work of art*, in “Frontiers in Human Neuroscience”, vol. 5(79), doi: 10.3389/fnhum.2011.00079.
- Cattaneo, Z., Schiavi, S., Silvanto, J., Nadal, M.
2017 *A TMS study on the contribution of visual area V5 to the perception of implied motion in art and its appreciation*, in “Cognitive Neuroscience”, vol. 8(1), pp. 59-68.
- Cela-Conde, C., Ayala, F.J.
2007 *Human Evolution. Trails From the Past*. Oxford University Press, New York, NY.
- Di Dio, C., Ardizzi, M., Massaro, D., Di Cesare, G., Gilli, G., Marchetti, A., Gallese, V.
2016 *Human, nature, dynamism: the effects of content and movement perception on brain activations during the aesthetic judgment of representational paintings*, in “Frontiers in Human Neuroscience”, vol 9, 705, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00705>.
- Freedberg, D., Gallese, V.
2007 *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, in “Trends in Cognitive Sciences”, vol. 11(5), pp. 197-203, <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>.
- Heimann, K.S., Uithol, S., Calbi, M., Umiltà, M.A., Guerra, M., Gallese, V.
2017 *“Cuts in Action”: A High-Density EEG Study Investigating the Neural Correlates of Different Editing Techniques in Film*, in “Cognitive science”, n. 41(6), pp. 1555-1588.
- Heimann, K.S., Uithol, S., Calbi, M., Umiltà, M.A., Guerra, M., Fingerhut, J., Gallese, V.
2019 *Embodying the camera: An EEG study on the effect of camera movements on film spectators sensorimotor cortex activation*, in “PloS one”, 14(3), doi: 10.1371/journal.pone.0211026.
- Leder, H., Bär, S., Topolinski, S.
2012 *Covert painting simulations influence aesthetic appreciation of artworks*, in “Psychological Science”, vol. 23(12), pp. 1479-1481.
- Marzi, T., Viggiano, M.P.
2010 *When memory meets beauty: Insights from event-related potentials*, in “Biological Psychology”, 84(2), pp. 192-205.

- Pelowski, M., Markey, P.S., Forster, M., Gerger, G., Leder, H.
2017 *Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates*, in "Physics of Life Reviews", n. 21, pp. 80-125.
- Sbriscia-Fioretta, B., Berchio, C., Freedberg, D., Gallese, V., Umiltà, M.A.
2013 *ERP modulation during observation of abstract paintings by Franz Kline*, in "PLoS One", vol. 8(10), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0075241>.
- Thakral, P.P., Moo, L.R., Slotnick, S.D.
2012 *A neural mechanism for aesthetic experience*, in "Neuroreport", vol. 23(5), pp. 310-313.
- Ticini, L.F., Rachman, L., Pelletier, J., Dubal, S.
2014 *Enhancing aesthetic appreciation by priming canvases with actions that match the artist's painting style*, in "Frontiers in Human Neuroscience", vol. 8 (391), <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00391>.
- Umiltà, M.A., Berchio, C., Sestito, M., Freedberg, D., Gallese, V.
2012 *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study*, in "Frontiers in Human Neuroscience", vol. 6 (311), <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00311>.
- Vartanian, O., Navarrete, G., Chatterjee, A., Fich, L.B., Gonzalez-Mora, J.L., Leder, H., Skov, M.
2015 *Architectural design and the brain: Effects of ceiling height and perceived enclosure on beauty judgments and approach-avoidance decisions*, in "Journal of Environmental Psychology", vol. 41, pp. 10-18.
- Wassiliwizky, E., Koelsch, S., Wagner, V., Jacobsen, T., Menninghaus, W.
2017 *The emotional power of poetry: Neural circuitry, psychophysiology and compositional principles*, in "Social Cognitive and Affective Neuroscience", vol. 12, n. 8, pp. 1229-1240.
- Zeki, S., Lamb, M.
1994 *The neurology of kinetic art*, in "Brain", vol. 117(3), pp. 607-636.





PIERPAOLO MARTINO
CRACKED ACTOR:
DAVID BOWIE TRA MUSICA, SCRITTURA,
CINEMA E TEATRO

1. *Bowie talento plurimo*

Cracked Actor è il titolo di una celebre canzone inclusa nell'album *Aladdin Sane*, pubblicato da David Bowie nel 1973, che si pone come riscrittura di *Rock'n'Roll Suicide* – pezzo di chiusura del precedente iconico disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) – attraverso il racconto del drammatico declino di una superstar hollywoodiana. Come scrive Nicholas Pegg, nel suo monumentale studio *The Complete David Bowie*:

The hollow gratification of meaningless celebrity is exposed by the punning juxtapositions of movie stardom with kinky sex and drug dependency: “show me you’re real” can also be “show me your reel”, while lines like “I’m stiff on my legend”, “smack, baby, smack” and “you’ve made a bad connection” speak for themselves. The faded grandeur of Beverly Hills and Sunset Boulevard, where half remembered screen stars struggle to maintain a grotesque parody of glamour as they totter towards death, has rarely been so savagely exposed. (Pegg 2011, p. 60)¹

1 “La vacua gratificazione di una insignificante celebrità viene evidenziata da giochi di parole che contrappongono la passata gloria cinematografica all’attuale dipendenza dal sesso mercenario e dalla droga: “show me you’re real” (mostrami che sei reale) può essere inteso anche come “show me your reel” (fammi vedere la tua bobina), mentre versi come “I’m stiff on my legend”, “smack, baby, smack” e “you’ve made a bad connection” con le loro evidenti allusioni a termini gergali riguardanti la droga, parlano da soli. Raramente la svanita *grandeur* di Beverly Hills e Sunset Boulevard, dove semi-dimenticate stelle dello schermo lottano per mantenere una grottesca parodia di fascino mentre si avviano barcollando verso la morte, è stata descritta con tanta selvaggia evidenza” (Pegg 2005, p. 62). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.



Cracked Actor, va detto, è anche il titolo di un noto documentario della BBC diretto da Alan Yentob (1974) che racconta un periodo difficile per Bowie in cui è l'artista stesso in qualche modo a essere *cracked*. Secondo Pegg:

Cracked Actor [...] offers an uncomfortable fly-on-the-wall insight into one of the darker periods of Bowie's life and career. There are notorious shots of an emaciated David slumped in the back of a MainMan limousine as the knighted streets of Hollywood flick past the windows. "Hope we're not stopped," he mutters as a police siren sounds, banishing any doubt concerning the source of his anxiety with the classic coke addict's overstated sniff. "Cracked Actor is extremely painful for me to watch," David said in 1997, "because I know what my interior life was like and I was unbelievably screwed up. I can't tell you how bad life was for me". (ivi, p. 590)²

Il film documenta il tour dell'album *Diamond Dogs* (1974), i cui show introducevano molteplici cambi di scena e di figure di danza. Come vedremo più avanti, la formazione di Bowie in senso teatrale e coreutico deve molto a Lindsay Kemp, in questo senso nel film vediamo come durante la performance di *Aladdin Sane* Bowie metteva in scena le sue qualità di mimo utilizzando una maschera Kabuki (posizionata su di un bastone) che riportava il segno distintivo del personaggio, ossia il celebre fulmine. In modo molto simile, vediamo Bowie cantare il brano *Cracked Actor* indossando degli occhiali da sole e una doppietta shakespeariana con in mano un teschio che baciava durante l'esecuzione. Emerge qui dunque in maniera forte la dimensione teatrale della musica di Bowie: l'idea stessa di una performance musicale che deve includere necessariamente *sound and vision*.

2 "Cracked Actor offre [...] una sgradevole visione ravvicinata di uno dei periodi più oscuri della vita e della carriera di Bowie. Ci sono i fotogrammi tristemente famosi di un emaciato David accasciato sui sedili posteriori di una limousine della MainMan mentre le strade notturne di Hollywood scorrono attraverso i finestrini. "Speriamo che non ci fermino", mormora appena si sente una sirena della polizia, fugando ogni dubbio sull'origine della sua ansia con l'esagerato tic di tirare su col naso caratteristico dei cocainomani. "È estremamente penoso per me rivedere *Cracked Actor*", dichiarò David nel 1997, "perché so come era ridotta la mia vita interiore" (ivi, p. 560).

Il film di Yentob coglie in pieno, oltre che la dimensione teatrale, anche quella più propriamente intermediale dell'opera bowiana, in un costante *interplay* di fotografia, letteratura, scrittura, cinema, moda, teatro. Tra l'altro, diverse sequenze del film del 1974 saranno incluse nel più recente docufilm bowiano *Moonage Daydream* del 2022 diretto da Brett Morgan, il cui punto di forza è la dimensione immersiva che ci restituisce un artista e un uomo che non è più misura del mondo ma, come ha ben detto Iain Chambers³, un *cut-up*, una figura tagliata a pezzi e ri-assemblata, per permettere che il nuovo possa fare il suo ingresso in uno spazio decentrato che non rispecchia solamente lui e le sue esigenze, e dove lui stesso è destinato ad un apprendimento come straniero nel mondo a venire. Di qui il costante interesse di Bowie per la figura dell'alieno, dell'altro che viene dallo spazio. In questo senso, Bowie resiste ad ogni inquadramento dal punto di vista teorico, poetologico e cognitivo: l'incontro e la contaminazione di pratiche e discipline diverse – letterarie, teatrali, musicali, audiovisive – del Bowie talento plurimo (all'insegna, come vedremo, del *cut-up* e del decentramento costante), trasforma la figura di *David Bowie* in un'insospettata configurazione con cui leggere e recepire i nostri tempi. È importante in breve *pensare con* Bowie evitando di ridurlo a un oggetto di analisi confinato nella musica pop o a un fenomeno strettamente sociologico o di studi anglistici o comparatistici.

Nel *leggere* Bowie tra musica e teatro, tra cinema e letteratura si scoprirà come quel *tra* definisce la logica interstiziale, la filosofia delle soglie come quella più congeniale al grande artista inglese (Martino 2016); del resto parlare della musica di Bowie come teatro significa pensare e tradurre il suo discorso artistico in una sorta di *dialogo tra dialoghi* che coinvolge le molteplici vocazioni dell'autore, in cui la musica interroga altri linguaggi artistici e in cui l'immagine (fotografica, televisiva, cinematografica), la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda; in questo senso, come si vedrà, in Bowie la vita *delle* arti diventa, come per il suo Maestro Oscar Wilde, la vita *come* arte.

3 Si fa qui riferimento a una tavola rotonda su "La filosofia di David Bowie" tenutasi presso la Sala del Capitolo in San Domenico Maggiore a Napoli il 10 maggio 2017 con Chambers, Michele Stanco e l'autore del presente saggio. Su Chambers e Bowie si veda Chambers 2016.

Quello dell'artista britannico fu dunque un talento plurimo, il suo essere musicista (cantante ma anche polistrumentista), si nutriva del suo essere *scrittore* (autore di quei mini-romanzi che sono le sue canzoni), ma anche artista visivo e soprattutto attore sia al teatro che al cinema.

Partiamo proprio dal cinema – arte che si nutre di un vero e proprio plurilinguismo di linguaggi – e in particolare da una pellicola in cui Bowie, sia come personaggio sia come attore, è apparentemente assente, e che tuttavia illustra bene la centralità delle arti e in particolare del *teatro* nel discorso bowiano.

2. Bowie tra cinema e teatro

In una sequenza chiave di *Velvet Goldmine* – un film diretto nel 1998 da Todd Haynes che narra la vicenda del glam rock, e in particolare del Bowie dei primissimi anni Settanta – il personaggio Brian Slade viene interrogato in una sorta di circo (mediatico) da una serie di giornalisti; uno di questi chiede al cantante di parlare del rapporto tra sé e il suo alter-ego della finzione scenico-musicale, vale a dire Maxwell Demon, una creatura dello spazio che diventa un messia del rock per essere distrutto dal suo stesso successo (chiaro riferimento allo Ziggy Stardust di Bowie). Slade risponde con un celebre aforisma di Wilde tratto da *The Critic as Artist*: “man is least himself when he speaks in his own person, give him a mask and he will tell you the truth” (Wilde 2003, p. 1142)⁴. Ebbene, tutta l'epopea del glam è una storia di maschere, di identità costruite a tavolino al fine di mettere in discussione ogni visione rigida ed esclusivista riguardo a questioni di genere in ambito musicale. È possibile, in realtà, leggere non solo la vicenda del Bowie-Stardust ma tutta l'epopea bowiana in termini teatrali. Bowie è stato un maestro della reinvenzione, un artista capace di indossare maschere e costruire personaggi in grado di mettere in discussione ogni approccio normale e normativo all'idea stessa d'identità.

Sin dagli inizi della sua carriera, negli anni della Swinging London, Bowie da buon *Mod*, manifesterà la sua insofferenza rispetto al

4 “L'uomo è meno sé stesso quando parla in prima persona. Dategli una maschera e vi dirà la verità” (Wilde 2000, p. 1134).

rock di quegli anni e alle sue pretese di autenticità; la controcultura, tra l'altro, come osserva Auslander (2006), manifestava anche una sorta di sfiducia in tutto ciò che riconduceva alla dimensione visiva. Bowie (cognome scelto dal giovanissimo David Jones, quasi con la pretesa di mettere in scena un personaggio altro da sé) aspirava al contrario – come egli stesso confessa nel corso di un'intervista a Hanif Kureishi (1993) – a un'arte che avesse un peso simbolico dove potessero confluire il teatro e altre esperienze e che potesse porsi come vero e proprio elogio dell'artificio, e del di-vertimento.

Nel 1967 avvenne l'incontro che segnò una vera e propria svolta nella sua carriera, ossia quello con Lindsay Kemp, il celebre mimo che, oltre a formare Bowie nell'ambito della danza, del teatro e del mimo, lo introdusse alla cultura *queer* di quegli anni. Come nota Waldrep (2004), la serietà decadente di Kemp spinse Bowie a pensare e costruire la sua carriera in termini di distacco ironico rispetto a ogni sua performance. Va detto che in realtà sin dagli inizi della sua vicenda artistica Bowie cercò di nascondersi dietro una maschera per trovarsi, in un certo senso, a proprio agio. Il giovane David aveva uno stile di recitazione basato su un'economia gestuale con cui riusciva a comunicare al suo pubblico che, in realtà, quello che stava facendo non era altro che recitare una parte, una performance da decostruire.

Kemp stesso, nell'estate del 1967, aveva utilizzato la musica inclusa nel primo album solista di Bowie (1967) per sonorizzare l'intervallo di un suo spettacolo londinese intitolato *Clowns Hours*. Qualche mese dopo il loro primo incontro, Bowie si unì a Kemp e a Jack Birkett nello show *Pierrot in Turquoise* che andò in scena all'Oxford Playhouse. Sullo sfondo di uno scenario di infatuazione erotica che coinvolgeva Kemp e Birkett, Bowie si ritrovò a ricoprire il ruolo di Cloud, una maschera pensata *ad hoc* per lui, che gli permetteva di eseguire canzoni tratte dal suo album muovendosi liberamente sul palco e mostrando il minimo indispensabile di conoscenza del linguaggio del mimo (Doggett 2012, p. 47). Bowie mise a frutto la lezione kempiana nel suo piccolo sketch in solo intitolato *The Mask*, presentato nel corso del 1968 durante diversi concerti rock. Qui il performer diventava così legato al suo abito di scena che il pubblico non riusciva più a distinguere tra uomo e maschera. Il solo si chiudeva con l'immagine del performer che veniva strangolato dalla maschera, un'idea che, secondo Doggett, proietta verso gli anni Settanta

di Bowie, in cui le sue varie maschere finiranno per certi versi per schiacciarne la fragile identità (ivi, pp. 47-48); anche, se come vedremo, l'identità in Bowie altro non è che gioco di molteplicità e spostamento continuo, al punto che il cantante riuscirà a mettere in scena quest'idea, o meglio l'idea di prendere le distanze rispetto a, ossia a *giocare con*, il concetto di maschera, in un importante brano del 1980 intitolato *Ashes to Ashes* e nel celebre video che ne accompagnerà la promozione. Qui un Bowie vestito proprio da Pierrot⁵ – la sua maschera preferita che, tra l'altro, ritroviamo sulla copertina dell'album *Scary Monsters* da cui è tratto il singolo – fa riferimento a una delle sue *personae* più note, ovvero il Major Tom di *Space Oddity*.

Occorre sottolineare come il *rapporto* con Kemp vada ben oltre l'incontro e la collaborazione rappresentata dal *Pierrot in Turquoise* e da altre collaborazioni successive come quella per il concerto di Ziggy al Rainbow di Londra del 1972. La vicenda di Kemp è infatti in grado di illuminare la parabola bowiana; l'arte di Kemp doveva rappresentare in maniera diretta ma anche indiretta un modello imprescindibile per quella dello stesso Bowie. Sia in Bowie che in Kemp ogni performance diventa compresenza di *sé e altro* nella stessa persona, il corpo dell'artista sembra enunciare due storie diverse e simultanee, e ciò al fine di trasportare lo spettatore in un altro mondo possibile; in breve, l'attore diventa immagine, veicolo di traduzione del fruitore in uno spazio altro, in grado di condurlo dall'ordine dell'umano all'ordine del magico in una complessa confusione di realtà e artificio (Haughton 1987, pp. 16-17).

Un'influenza chiave sarà – oltre a Kemp – la filosofia e soprattutto lo stile orientale; per il cantante l'Oriente diventa possibilità di presentare l'androgenia come una sorta di iperstilizzazione basata su fantasie trasgressive di esseri etero o bi-sessuali (Waldrep 2004). Gli abiti più iconici di Ziggy Stardust erano stati creati da Kansai Yamamoto, mentre alcuni degli scatti più belli del periodo glam di Bowie (ma anche di quello berlinese) sono firmati dal fotografo giapponese Masayoshi Sukita. È importante qui ricordare come Bowie abbia lavorato per un breve periodo (in particolare nel 1964) in un'agenzia pubblicitaria londinese dove aveva imparato (con la vicenda dei Long-haired Men) che, lanciando una dichia-

5 Sul rapporto tra Bowie e Pierrot si veda anche Devereux, Dillane, Power 2015, pp. 35-55.

razione eclatante e costruendo un'immagine in cui convergessero e si confondessero il maschile e il femminile, poteva catalizzare l'attenzione dei media. Nel suo periodo glam, Bowie comprese come il corpo vestito fosse in grado di ri-scrivere la sessualità. Il suo *gender bending* divenne liberatorio per un'intera generazione.

È possibile dunque definire la teatralità di Bowie in termini di narrazione alternativa della modernità, in cui, paradossalmente, sperimentazione avanguardistica e successo di massa coincidono.

Bowie fu in grado di creare una nuova estetica per ogni nuovo album, muovendosi da uno stile all'altro, fondendo elementi molto diversi, articolando così una sorta di teatro d'influenze, fatto di voci che si parlano. La filosofia orientale lo aveva portato a considerare sé stesso un vaso vuoto da rimodellare ogni volta in modo diverso; va comunque detto che i "Changes", ovvero le scelte e le mutazioni di Bowie, erano molto spesso dettate anche dal mercato, in un processo in cui, come si è visto, sperimentazione avanguardistica e successo di pubblico finirono per coincidere.

Se il termine *changes*, come ben emerge nel presente volume, può rimandare ai concetti di riscrittura e sconfinamento fra diverse espressioni artistiche – de-finendo la figura metamorfica di un autore che si cimenta in più linguaggi e media – il mercato culturale, l'industria dello spettacolo e l'accademia consacreranno Bowie proprio per questo suo aspetto multidimensionale, per il suo essere talento plurimo coinvolto in complessi processi di *self-translation*, applicando di volta in volta scelte e stilemi legati a un linguaggio specifico (per esempio, la letteratura) ad altri linguaggi (ossia, la musica): si pensi al *cut-up* letterario di burroughsiana memoria che caratterizza testi quali "Moonage Daydream" (1972), ripensato in termini di *cut-up* musicale in alcuni degli episodi più sperimentali della sua carriera, da *Diamond Dogs* alla trilogia berlinese. In questo senso, si può senz'altro affermare che nel caso di Bowie, l'espansione della creatività su più media fortifica la figura dell'autore piuttosto che frantumarne la soggettività.

Nella definizione visiva delle sue maschere – da Ziggy Stardust al Blind Prophet – un ruolo centrale fu giocato, insieme alla fotografia (si pensi in particolare alle copertine dei suoi album), anche dalla televisione e dal cinema; oltre alle apparizioni a Top of the Pops e al film *The Rise and Fall of Ziggy Stardust*, Bowie fu un attore straordinario, non solo a teatro (si pensi al suo ruolo di prota-

gonista nella messa in scena newyorkese di *The Elephant Man* del 1980) ma anche in pellicole culto quali *The Man Who Fell to Earth* (1975), *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983), *Absolute Beginners* (1986) e *The Prestige* (2006).

In *The Man Who Fell to Earth* di Nicolas Roeg⁶ del 1976 Bowie veste il ruolo di un alieno vulnerabile e distaccato che giunge sulla terra con lo scopo di trovare dell'acqua per il suo pianeta, ma diventa nel frattempo il capo di una multinazionale dell'hi-tech prima di perdere tutto, aprendosi alla corruzione offerta da sesso, violenza, disperazione e alcolismo. È questa dunque la vera caduta del protagonista Newton, la cui vicenda di profonda *alienazione* ha parecchio a che fare con Bowie. Fu durante le riprese del film che il cantante iniziò, tra l'altro, a scrivere un'autobiografia intitolata *The Return of The Thin White Duke*, incentrata sull'idea di un europeo che viveva in America e voleva tornare in Europa; è questa l'immagine del superuomo ariano senza emozioni che sarebbe stata onnipresente nel tour e nell'album successivo. A partire da questo film Bowie concepirà e scriverà nel 2015 il musical *Lazarus* di cui si dirà più avanti.

In *Merry Christmas, Mr. Lawrence* – film del 1983 diretto da Nagisa Mishima – ambientato in un campo di prigionia giapponese a Malta verso la fine della Seconda guerra mondiale, i due protagonisti principali sono Bowie nei panni di Celliers e Ryuichi Sakamoto nei panni di Captain Yonoi, entrambi profondamente stilizzati, quasi “ritualistici” (Trynka 2011, p. 313), anzi ciascuno di essi rappresenta per certi versi un archetipo. Bowie veste i panni di un prigioniero di guerra che viene portato al campo e finisce per diventare l'ossessione erotica del giovane comandante del campo, in un contesto in cui l'alterità di razza, come nota Waldrep (2004), diventa elemento altro di attrazione omoerotica tra i due. Il punto di forza del film è dato proprio dal tipo di recitazione messa in scena dai due *musicisti*, lontanissima dal metodo per così dire naturalistico. I gesti e la mimica bowiana rimandano, in questo senso, a uno stile in cui emerge la lezione di Brecht⁷; la performance di Bowie

6 Roeg decide di affidare il ruolo a Bowie dopo averlo visto recitare nel breve documentario della BBC *The Cracked Actor* già citato in cui, come detto, emergeva quella che in quel momento sembrava essere l'instabilità e la profonda fragilità del cantante.

7 In questi anni, tra l'altro, Bowie reciterà in *Baal* di Brecht in una versione prodotta dalla BBC.

nel film appare come una sorta di *visual aphorism* (e qui riemerge ancora una volta la lezione wildiana) con cui vuol far comprendere al suo pubblico che egli non sta mettendo in scena un tipo di recitazione naturalistica. Anche qui, basandosi sulla lezione della tradizione giapponese, rende palese agli spettatori che ogni performance altro non è che una sequenza di maschere quasi illusorie.

Il musical *Absolute Beginners* venne invece distribuito nelle sale nel 1986; il film, ispirato all'omonimo romanzo di Colin MacInnes del 1959 che narra l'emergere della figura del teenager alla fine degli anni Cinquanta, fu diretto dal regista Julien Temple, già autore di diversi video clip musicali nonché di un lungometraggio sui Sex Pistols intitolato *The Filth and the Fury* (1999). Nel film il ruolo di Suzette, la fidanzata del giovane protagonista proto-mod venne affidato alla allora celebre cantante Patsy Kensit, mentre quello del pubblicitario Vendice Partners – personaggio legato al mondo corrotto dello spettacolo – fu assegnato allo stesso Bowie che, oltre ad essere *performer* di alcune delle tracce della colonna sonora (scritta in parte dal leggendario compositore jazz Gil Evans), è autore dello splendido brano (omonimo) che accompagna i titoli d'apertura e di chiusura. Il film, sebbene fedelissimo alle immagini e alle mode degli anni Cinquanta, cercava in qualche misura di mettere in rapporto quegli anni con gli anni Ottanta (decade quest'ultima in cui il romanzo di MacInnes divenne un vero e proprio *cult*). Come osserva Calcutt, infatti, il film di Temple costruiva un parallelismo tra la Soho della fine degli anni Cinquanta – cara al giovanissimo David Jones – e il nuovo circuito dei club che era emerso negli anni Ottanta, ma la freschezza sembrava essere venuta meno e Londra appariva stanca e priva di immaginazione (Calcutt 2000, p. 276). Per molti il film fu un fallimento, eppure proprio qui emerge la dimensione più ironica e divertente del Bowie degli anni Ottanta; nel film infatti, come si è visto, Bowie è un produttore che promette successo a quelli che come lui, a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, si ponevano come *Absolute Beginners* in cerca di affermazione.

Un discorso a parte meritano i video musicali girati tra il 1977 e il 1985 in pieno boom MTV; se, come sostiene Chambers, “le canzoni di Bowie erano dei piccoli film” (1985, p. 132), i video di questo periodo, oltre ad avere una finalità commerciale, erano in grado di sviluppare o ridefinire alcuni personaggi (si pensi al Bowie/Pierrot del video del singolo del 1980 *Ashes to Ashes*) ponendosi, con la

loro enfasi sull'idea di processo e divenire, come commento e racconto per certi versi autobiografico.

Il video diretto da Stanley Dorfman per *Be My Wife* del 1977 (tratto da *Low*) vede il cantante in solitudine (come era accaduto del resto per il promo di *Life On Mars*) mentre canta, o meglio racconta, abbracciando una Fender Stratocaster rossa, una storia di solitudine e disperazione legata al disastroso rapporto con Angie Bowie. Il video ha come protagonista un Bowie dallo sguardo assente, che tra l'altro sembra non godere di ottima salute.

Dorfman stesso dirigerà il video per quello che ancora oggi appare come il brano più celebre di Bowie, ossia "*Heroes*". Girato a distanza di pochi mesi da *Be My Wife*, il cortometraggio sembra mettere in scena un'altra persona, che mostra di avere fiducia in sé, al punto da proiettare verso gli spettatori un'immagine vittoriosa in grado di superare il senso di ansia e solitudine che caratterizzavano il precedente video di Dorfman. Si tratta, nel complesso, di video che fanno un uso molto discreto dei colori (creando così un contrasto molto forte con le apparizioni televisive del periodo glam); i colori, gli strati e le sfumature sembrano essere tutti nelle parole e nei suoni.

È possibile affermare che alcuni dei video chiave di questo periodo appaiono come dei veri e propri esercizi intertestuali in grado molto spesso di eccedere la musica per muoversi in direzione della letteratura, come in quello di *Look Back in Anger* (1979) con i suoi riferimenti a *The Picture of Dorian Gray* di Wilde.

Vale la pena precisare che, come Wilde, Bowie sapeva che l'arte del proprio tempo non poteva essere pensata al di fuori del mercato, ovvero del capitalismo. Si è detto infatti di come i *changes*, ossia le metamorfosi bowiane – in particolare quelle dall'art-pop di un disco come *Low* al pop mainstream degli anni Ottanta – avessero molto a che fare con quello che Waldrep definisce "commerce", un qualcosa che esercitava un profondo fascino su Bowie. In questo senso, i video musicali, come parte integrante del business musicale, ma anche in quanto forma d'arte contemporanea, hanno esercitato un ruolo importante nella carriera del cantante anche per la loro capacità, a cui si è accennato, di creare spesso un personaggio o un'immagine che non funge da semplice complemento alla musica, ma ne rappresenta una critica e uno sviluppo autobiografico.

Si tratta di esercizi intertestuali in grado molto spesso di eccedere la musica, come nel caso di *Look Back in Anger* del 1979. Come scrive Shelton Waldrep:

In his video for *Look back in Anger* (1979), Bowie plays the character of a poor artist alone in a greater studio, caressing a portrait of himself as angel. As he rubs his hand across the surface, paint appears on his face, which soon looks grotesque—even diseased. As a comment on *Dorian Gray*, Bowie seems to play the parts of both Basil and Dorian – or indeed, to reinterpret the novel’s theme of duality in such a way to combine the artist with his subject. Bowie here makes his more direct homage to Wilde and also joins a tradition of musicians—the Rolling Stones, Morrissey – who also make explicit references to Wilde in this medium. (Waldrep 2004, pp. 123-24)⁸

In questa che appare una sorta di riscrittura di *Dorian Gray*, Bowie sembra interpretare contemporaneamente i ruoli di Basil Hallward e Dorian, reinterpretando il tema del doppio che risulta centrale nel romanzo.

3. *Il Bowie scrittore*

È importante sottolineare come ogni performance (visiva e musicale) di Bowie sia anche e soprattutto un esercizio di *scrittura*; Bowie è, in questo senso, un testo culturale che esige un complesso esercizio di lettura. In Bowie sono anche i testi stessi delle canzoni a diventare teatro, con la loro capacità, direbbe Bachtin (2003), di “risuonare” della parola altrui.

Leggere Bowie, ossia *reading Bowie*, diventa allora anche un invito alla lettura attraverso il *Bowie lettore*, che dice anche la capaci-

8 “Nel suo video per *Look Back in Anger* Bowie ricopre il ruolo di un povero artista solo nel suo grande studio, che accarezza un ritratto di sé stesso come angelo. Mentre fa scorrere la mano sulla superficie del quadro, appare improvvisamente della vernice sul suo volto, che diventa d’un tratto grottesco, quasi malato. In questo commento critico al *Dorian Gray* Bowie sembra interpretare contemporaneamente i ruoli di Basil e Dorian, ossia reinterpretare il tema del doppio, con-fondendo l’artista e il suo soggetto. È qui che ritroviamo l’omaggio più diretto di Bowie a Wilde, che si unisce alla tradizione di musicisti – The Rolling Stones, Morrissey – che fanno esplicito riferimento a Wilde in ambito musicale”.

tà di alcuni autori e di alcuni testi – forse più di altri – di interrogare e farsi interrogare dall'opera bowiana: da Christopher Isherwood a Arthur Clarke, da George Orwell a Hanif Kureishi passando per Colin MacInnes (Martino 2022).

Nel suo fondamentale studio bowiano del 2016 Simon Critchley sottolinea innanzitutto come sia indispensabile resistere alla tentazione di leggere i testi delle canzoni di Bowie in senso autobiografico, con l'idea che indizi e segni diversi possano condurci necessariamente al senso per così dire *autentico* del Bowie reale, ossia al suo passato, ai suoi traumi, ai suoi amori, alle sue visioni politiche. È precisamente questo che bisogna cercare di evitare in ogni approccio che possa definirsi *rispondente* nei confronti della complessità della scrittura bowiana. Il punto di forza del Bowie scrittore è dato proprio dalla sua capacità di diventare qualcun altro per la durata di una canzone, di un album o di un tour; Bowie era, annota ancora Critchley, un vero e proprio ventriloquo (Critchley 2016, p. 45).

Bowie è un (iper)testo culturale che esige un complesso esercizio semiotico di lettura e comprensione rispondente (Martino 2016). I testi stessi delle sue canzoni, come detto, si caratterizzano per una dimensione fortemente teatrale – e in effetti in Bowie il concetto di teatro può e deve essere declinato anche nel senso letterario, di *script*, di *screenplay* che il cantante, in quanto regista e performer, mette in scena al fine di problematizzare l'idea stessa di un'identità naturale, stabile, autentica così dominante nella *popular music* degli anni Sessanta. La teatralità di Bowie non ha tuttavia solo a che fare con la capacità dell'artista di creare personaggi e maschere diverse all'interno di una canzone o di un album, ma rimanda anche alla capacità della sua arte di *risuonare* della parola altrui, ossia delle voci di quegli stessi autori amati dal cantante. Del resto come scrive Roland Barthes:

Il testo [...] è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni [...]. Lo scrittore può soltanto imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra in modo da non appoggiarsi mai ad una in particolare. (Barthes 1988, pp. 54-55)

In questa prospettiva, la scrittura, ossia la *parola* non potrà mai *appartenere* a chi la utilizza, e lo stesso Bachtin sottolinea come

la parola letteraria sia sempre parola altrui, infatti, “il poeta riceve le parole ed impara a dare loro un’intonazione *nel corso di tutta la sua vita*, in un processo di comunicazione *poliedrica* con il suo ambiente sociale” (Bachtin 2003, p. 61). La parola letteraria altro non è che voce della tradizione che continua a parlare, a dire nella pagina dell’*Individual Talent* di cui parlava T.S. Eliot. Non si tratta di un atteggiamento programmatico, ma di un movimento lineare, legato alla natura dialogica dell’interiorità umana, spazio in cui viene meno ogni distinzione fra presente, passato e futuro. Numerosi testi bowiani sono dunque abitati da riferimenti indiretti, ma anche diretti e intenzionali a testi e scrittori da lui particolarmente amati e *messi in musica*.

Fu il suo fratellastro Terry a fargli conoscere gli autori della beat generation e in particolare il Jack Kerouac di *On the Road* che, attraverso il tema del viaggio e dello spostamento, diventerà un’influenza determinante per Bowie, come si può evincere da diversi suoi testi (Terry del resto, la cui instabilità mentale lo porterà al suicidio nel 1985, sarà un riferimento costante nella vita di Bowie). Il primo Bowie, vale a dire quello che, dopo la parentesi mod, scrive la celebre *Space Oddity* (1969), era un avido lettore di fantascienza e, nello specifico, di quegli autori (Dick, Bradbury, Asimov) in grado di articolare un sottotesto filosofico. *Space Oddity* fu la risposta di Bowie a *2001: A Space Odyssey* di Kubrick; il film in realtà era tratto da una storia di Arthur Clarke che colpì molto il giovane Bowie per il senso di isolamento e alienazione che emergeva dalle pagine. La reazione bowiana rispetto all’entusiasmo legato allo sbarco sulla luna fu dunque di disillusione, la vita sulla luna gli appariva *hollow*, vuota, insignificante al pari di quella sulla terra. In questo senso, il suo Major Tom una volta giunto nello spazio, anziché essere entusiasta per aver varcato il limite terrestre, è dominato da un senso di malinconia che lo porta all’inazione e, come scrive Critchley (2016, pp. 59-62), fa della sua missione spaziale un tentativo perfettamente riuscito di suicidio. Questo stesso senso di alienazione doveva caratterizzare un altro celebre brano del primo periodo, *The Man Who Sold the World*, ispirato alla novella di science fiction *The Man Who Sold the Moon* di Robert A. Heinlein. Se il personaggio di Ziggy sarà scritto da Bowie coniugando il suo interesse per la sci-fi con una pulsione apocalittica e messianica e un gusto per la reinvenzione (e il *fake*) che è pienamente teatrale,

l'estensione di Ziggy, ossia *Aladdin Sane* e in particolare due dei brani inclusi nell'album (*Watch That Man* e *Aladdin Sane*) risentono dell'influenza del romanzo *Vile Bodies* scritto da Evelyn Waugh nel 1930, che descrive una Londra prebellica e pre-apocalittica abitata da gente stupida. *Diamond Dogs* del 1974 era invece stato pensato come un musical su *Nineteen Eighty-Four* di Orwell, ma la vedova di Orwell non autorizzò il progetto. Tuttavia qui Bowie fu capace di creare un paesaggio verbale e musicale in grado di tradurre alla perfezione – anche grazie alla tecnica di *cut-up* che rimanda a Burroughs – i contenuti orwelliani, come si evince dalla *title-track* e da brani come *1984* e *Big Brother*. Con *Station to Station* del 1975 Bowie, dismesse definitivamente le sue maschere glam, si trasforma nel Sottile Duca Bianco, figura che, se da un lato rimanda al suo interesse per la Germania prebellica, dall'altro si pone come riferimento al Duca di Milano Prospero, protagonista di *The Tempest*, ultimo dramma o meglio *romance* di Shakespeare. In realtà la dimensione teatrale porta qui Bowie a operare una sintesi di tutte le sue influenze in un elogio dell'idea stessa di arte come processo.

Sarà la lettura delle opere di Christopher Isherwood con le sue descrizioni della Berlino del periodo prebellico a spingere, fra l'altro, Bowie a trasferirsi qui con Iggy Pop nel 1976 e a riscrivere la città nei suoi tre capolavori pensati con il produttore e regista sonoro Brian Eno, vale a dire *Low*, "*Heroes*" e *Lodger*. Berlino del resto era una città fratturata come il Bowie di questo periodo. Se con *Scary Monsters* 1980 mette in scena e parodizza sé stesso, prendendo le distanze dalle maschere degli anni Settanta, nella metà degli anni Ottanta e negli anni Novanta si misurerà con due scrittori che avranno in due contesti storici diversi la capacità di raccontare con grande efficacia le culture giovanili: nel 1986 si occuperà, come si è detto, della colonna sonora della versione filmica di *Absolute Beginners* di Colin MacInnes a cura di Julien Temple, ambientata nel 1958, mentre nel 1993 scriverà la colonna sonora dell'adattamento filmico di *The Buddha of Suburbia* di Hanif Kureishi ambientato negli anni Settanta.

Nel 1995 sarà pubblicato un concept album molto complesso che dimostra come Bowie, talento plurimo, sia capace di pensare la sua stessa musica attraverso articolate strutture narrative che fanno di letteratura postmoderna. L'album intitolato *1. Outside* è influenzato dal romanzo *Hawksmoor* di Peter Ackroyd del 1985, incentrato sul-

la storia di Nicholas Hawksmoor, un detective che si occupa di una serie di omicidi commessi in alcune chiese costruite nel 1700 da Nicholas Dyer, in una complessa vicenda in cui venivano compiuti dei sacrifici umani. *Outside* ha in realtà molto a che fare con la scrittura letteraria pensata soprattutto in rapporto alle altre arti, e in particolare alla pittura. Per il progetto Bowie pensò bene di coinvolgere l'amico Brian Eno, con cui non aveva lavorato dagli ormai lontani anni Settanta. Eppure l'album, come si vedrà, rimanderà proprio all'invenzione e all'inventiva degli album della trilogia berlinese. Una suggestione importante sarà per la coppia proprio la pittura, con il diretto coinvolgimento di Bowie come pittore durante le sessioni di registrazione dell'album⁹.

In particolare entrambi furono molto colpiti da una mostra visitata a Vienna nel gennaio del 1994 nel padiglione Haus der Kunstler allestito da Leo Navratil presso l'Ospedale Gugging, in cui venivano esposte opere di pazienti con patologie psichiatriche. Erano questi i veri *Outsiders*, capaci di una scrittura visiva profondamente originale e suggestiva come lo sarà del resto quella dell'album del 1995. Il booklet stesso dell'album svela al lettore/ascoltatore bowiano come, in effetti, alla base del progetto ci sia anche e soprattutto una storia – o meglio quella che Bowie stesso definisce nel sottotitolo “A non linear gothic drama hyper-cycle” – una detective-fiction, ambientata nell'universo dell'arte *avant*.

L'ultima enunciazione artistica di Bowie, prima della sua morte, viene essa stessa articolata da una soglia, e si nutre della complessa dialogica che mette in rapporto l'album *Blackstar* (pubblicato nel giorno del suo 69° compleanno, l'8 gennaio 2016) e *Lazarus*, il musical che ha debuttato a New York il 7 dicembre 2015¹⁰.

-
- 9 Bowie, va ricordato, è stato anche un pittore, e molti dei suoi dipinti sono stati esposti in occasione della mostra sull'artista *David Bowie is ...*, inaugurata al V&A Museum nel 2013 e poi allestita in diverse città, tra cui Bologna nel 2016. Una mostra in cui il fan, il fruitore diventava il vero performer in grado di dare nuova vita, dopo la scomparsa di Bowie nel 2016, ai suoi testi multimodali all'interno di uno spazio che assomigliava alla *location* di un concerto.
- 10 La versione italiana del 2023, va detto, non ha nulla da invidiare a quella americana e non solo per l'ottima messa in scena di Valter Malosti, ma anche per lo straordinario contributo musicale della band e di Manuel Agnelli, che è stato in grado di rendere omaggio a Bowie e alla sua idea di concepire la voce stessa come teatro.

Blackstar mette in scena atmosfere profondamente surrealistiche che rimandano per certi versi ad *Outside*. Qui, tuttavia, gli intertesti principali sono la *Bibbia* – si pensi al singolo *Lazarus* – e la vita di Bowie in quanto forma di scrittura. Se Bowie tende a un superamento della religione in quanto sistema e a un recupero di un certo tipo di sacro e di spiritualità, *Blackstar* nella sua complessa ed ellittica verbalità sembra porsi come celebrazione della sacralità della vita in rapporto all'altro; il desiderio – che si legge tra le righe della sua opera e in particolare del suo ultimo lavoro – è un desiderio d'amore, ossia di un rapporto necessario, drammatico, intercorporeo con l'altro, in cui la vita possa affermarsi in tutta la sua caotica complessità. L'ultimo brano del disco – *I Can't Give Everything Away* – dice attraverso uno dei versi più belli del corpus bowiano, ossia “saying no but meaning yes”, proprio questo desiderio, questa pulsione, questa affermazione, che eccede e trascende il senso di negazione e oscurità che sembra caratterizzare il disco. Come osserva ancora Critchley (2016), solo se ci liberiamo (anche grazie alla lezione bowiana) della vera *fakery*, rappresentata dalle convenzioni sociali (tanto più pericolosa perché “naturalizzata”), dalla religione-sistema e dal senso di felicità imposto dalla nostra cultura, possiamo accedere a quello *Yes* gioioso, immenso e immensamente vitale rappresentato dalla sua musica.

Nella sua complessa genesi intermediale il musical *Lazarus* si pone invece come riscrittura del film *The Man Who Fell to Earth*, di Nicholas Roeg (1976) tratto, come si è visto, dall'omonimo romanzo di Tevis (1963); Roeg era stato molto colpito dalla *performance* di Bowie nel documentario *Cracked Actor* (BBC, 1974); di qui l'idea di affidare al cantante il ruolo del protagonista Newton, un alieno *caduto* sulla terra e intrappolato sul nostro pianeta con problemi seri di alcolismo. Bowie da sempre “furious reader”, capace di una scrittura e invenzione squisitamente letteraria, parte esattamente da dove il film di Roeg si concludeva (o meglio non concludeva) per scrivere il suo *statement* definitivo, introducendo nuovi personaggi tra cui il serial killer Valentine, Elly e una *Girl* che sembra non essere reale.

Newton è l'alieno, l'outsider, il *migrante*, l'altro che richiede accoglienza, dandoci egli stesso (in quanto esito estremo dell'arte di David) accoglienza. Il regista Malosti ha più volte fatto riferimento alla centralità di Emma Lazarus nella visione dell'ultimo Bowie, in

quanto poetessa dell'accoglienza (a lei sarà ispirato il personaggio di Elly). La vicenda narrata in *Lazar-US* del resto interessa tutti noi, il nostro rapporto con l'altro e con l'alterità da cui siamo abitati e la nostra capacità stessa di ascolto intersoggettivo.

Al centro dello show c'è un'immagine molto potente: quella del razzo che dovrebbe permettere a Newton di fuggire, di abbandonare il pianeta, e dunque la stanza in cui si svolge il dramma del protagonista. Ma la fuga resta un'illusione; Newton sarà costretto a restare nella sua stanza-prigione fino alla sua morte. E tuttavia qui la possibilità di fuga, di fuori-uscita è offerta da altro, ossia dalle straordinarie canzoni bowiane, con le quali siamo noi spettatori a metterci in viaggio.

In realtà questa è l'essenza di Bowie per noi, il suo porsi con la sua musica e più in genere con la sua arte come spazio di traduzione verso un altrove sempre impreveduto e imprevedibile. Di qui la scelta delle canzoni che, come confessa il co-autore di *Lazarus* Enda Walsh, non vengono selezionate per la loro dimensione narrativa quanto per la capacità di evocare un *mood*, uno stato d'animo.

C'è poi la questione della morte, ossia di un finale che sembra porsi come risolutivo e consegnarci un senso di pace. E tuttavia qui *Leggere Newton* ci permette di pensare a Bowie in termini di presenza, più che di assenza. Simon Critchley legge la vicenda biblica di Lazzaro mettendola in rapporto a quella di Newton e parla dell'impossibilità di morire "while being gripped by grief over lost love, radical separation from the world, addiction and psychosis" (Critchley 2016, p. 194)¹¹. Lazzaro, Newton e Bowie abitano la soglia tra vita e morte, senza appartenere a nessuna delle due.

È in questi termini che in *Lazarus* il teatro diventa spazio accogliente, in cui lo spettatore si ritrova ad abitare la soglia non solo tra vita e morte, ma anche e soprattutto tra vita e arte. L'invito di Bowie è ancora una volta a vivere la vita come scrittura: Bowie a teatro, la sua musica come teatro, o meglio il nostro *essere* teatro, il nostro essere molteplicità, *talenti plurimi attraverso* Bowie.

11 "Quando il dolore per l'amore perduto, la radicale separazione dal mondo, la dipendenza e la psicosi ci soverchiano" (Critchley 2016, p. 181).

4. *Il suono come teatro. Bowie cantante e polistrumentista*

Nell'opera di Bowie, va detto, i testi, sebbene estremamente complessi e allusivi, rappresentano solo una componente del suo discorso musicale: si tratta di narrazioni parziali che hanno bisogno di una forma diversa di *scrittura* che è quella sonora. La testualità del pop, come hanno dimostrato studiosi come Fabbri, Tagg e Frith, eccede il verbale per includere elementi necessariamente performativi. E qui occorre misurarsi nuovamente con la dimensione corporea, in un processo in cui anche il suono diventa teatro. Frith sottolinea, nello specifico, come nelle canzoni le parole altro non sono che un *segno* della voce:

A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphasis, sighs, hesitations, changes of tone. (Frith 1988, p. 120)¹²

In breve, in ogni analisi della *canzone* non si possono prendere in considerazione le parole senza i suoni e viceversa. L'ascoltatore è attratto dalle intonazioni e dal timbro più che dalle parole di chi canta; allo stesso modo, nella musica strumentale saranno determinanti, come vedremo, le intonazioni, gli accenti degli strumentisti. Del resto, come hanno dimostrato Bachtin (2003) e Volosinov (1999), nel linguaggio quotidiano l'intonazione – in quanto espressione di una particolare valutazione – è un aspetto centrale nello scambio tra parlanti.

Il senso e il significato di ogni canzone scaturiscono dalle intonazioni aperte, incerte, dalla memoria nella grana, che risuona del corpo e con il corpo. La voce di Bowie è in grado, in questo senso,

12 “Una canzone è sempre una performance e le parole della canzone sono sempre parlate, ascoltate, nell'accento di qualcuno. Le canzoni sono più spettacoli che poemi; le canzoni operano in quanto discorso e il discorso agisce generando significati non solo semanticamente ma anche in quanto struttura di suoni che rimandano direttamente all'emozione e a indicazioni sul carattere. I cantanti utilizzano accorgimenti verbali, come altri non verbali per rendere le proprie idee – enfasi, sospiri, esitazioni cambiamenti di tono”.

di cantare molteplici personaggi, e plurime passioni attraverso una singola parola, un singolo nome o lemma sonorizzato, pronunciato con un colore e con un accento ogni volta diversi. In questa prospettiva anche le sue numerose interpretazioni delle grandi canzoni del passato¹³ risultano complesse enunciazioni che raccontano al presente storie del passato e al passato storie del presente. La voce di Bowie – cantante dal talento plurimo – è inoltre in grado di creare un ponte tra narrazioni e linguaggi diversi grazie alla capacità di far risuonare nel suo corpo una grande varietà di stili – dal rock al pop, jazz, al blues, al soul – appresi nel corso di tutta una vita attraversando l’ascolto della vita e dei suoni di altri musicisti.

La voce del grande artista inglese è uno strumento destabilizzante e imprevedibile che ci fa pensare all’arte come forma di divenire e non di essere, e soprattutto come spazio ironico. Bowie enfatizza volontariamente la sua voce utilizzando inflessioni spesso esagerate e grottesche, quasi sempre per far comprendere al pubblico che ogni sua canzone è una performance consapevole. Bowie, in altre parole, mette in scena la sua voce. Di qui l’uso del falsetto e i repentini cambi di registro con cui giocare con l’identità di genere o l’impiego di alterazioni elettroniche che, sin dai tempi di *The Laughing Gnome*, ci proiettano in una sorta di palcoscenico sonoro.

Occorre qui soffermarsi su una componente drammatica essenziale della sua opera, che è data dal dialogo tra voce e strumenti musicali, tra Bowie e i suoi musicisti. Nella sua capacità di attraversare molteplici generi musicali, articolando un sound pluristilistico e pluridiscorsivo, Bowie è riuscito a *dialogare* con immagini e personaggi sonori imprevisi ed imprevedibili, sempre eccedenti, e spesso inauditi. Si va dalle inflessioni spagnole di *The Man Who Sold the World* al pianismo free di Mike Garson in *Aladdin Sane*, dalle sonorità liquide dei sintetizzatori di Brian Eno in *Low* e “*Heroes*” (la cui *title-track* dice, attraverso le sue molteplici sovrapposizioni sonore, la molteplicità insita in Bowie) ai virtuosismi chitarristici di Robert Fripp in *Scary Monsters*, dalle ritmiche disco di *Let’s Dance* al chitarismo liquido e colto di David Torn in *Heathen* (2002).

13 Bowie includerà nei suoi album *cover* di celebri brani di autori e gruppi quali Beach Boys, Beatles, Tiomkin/Washington, Morrissey, e pubblicherà un intero album, ovvero *Pin Ups* del 1973, dedicato a sue interpretazioni o meglio *riscritture* di brani degli anni Sessanta da lui particolarmente amati.

Un *testo* molto affascinante all'interno nel corpus bowiano è rappresentato dall'album citato *Diamond Dogs* del 1974, in quanto esso proietta letteralmente l'ascoltatore su di un palcoscenico sonoro in cui il cantante diventa protagonista di una trama dialogica all'interno della quale interagisce con voci, maschere, inflessioni sonore e aspetti diversi di sé stesso. Nell'album Bowie oltre a cantare suona la chitarra, il moog, il mellotron e soprattutto i sassofoni contralto e tenore. È interessante notare come per tutta la sua carriera Bowie continuerà a suonare il sassofono in maniera sempre divertita, decentrata e decentrante, mettendo in scena un diletterantismo che diventerà punto di forza della sue performance strumentali. Qui più che altrove si può parlare più che della singola voce di Bowie, di una pluralità di voci. È infatti in questo momento, nella splendida sequenza composta da *Sweet Thing / Candidate / Sweet Thing*, che fa il suo debutto la famosa voce baritonale di Bowie, una voce marcatamente teatrale, enfatica, che sembra citare il music-hall ma che soprattutto sembra problematizzare il gesto canoro stesso come esercizio coercitivo di autenticità. Ma *Diamond Dogs* è anche l'album delle citazioni e dei rimandi ironici, uno fra tutti quello al chitarrismo (cock-rocker) di Keith Richards dei Rolling Stones in *Rebel, Rebel* (e *Rock'n Roll With Me*).

Il sassofono tornerà ad affermare la sua centralità nel discorso bowiano proprio nell'ultimo disco del 2016 attraverso il sassofono tenore libero e imprevedibile di Donny McCaslin che ha reso unico *Blackstar*, pubblicato appena due giorni prima della sua scomparsa. Qui, come si è detto, Bowie metterà in scena la sua stessa "fine" attraverso un album che, paradossalmente, grazie al suo sound aperto, caratterizzato dalle intuizioni improvvisative dei musicisti e dalla straordinaria "performance" vocale di Bowie, sarà in grado proprio di eccedere ogni idea di chiusura e conclusione.

Per concludere – problematizzando al tempo stesso l'idea di conclusione in rapporto a ogni discorso su Bowie – si può affermare come l'eredità forse più importante di David Bowie, talento plurimo e artista poliedrico, nonché egli stesso *work of art*, è proprio nell'esser stato in grado di far capire al suo pubblico che la musica (in quanto immagine, parola e suono) altro non è che uno spazio teatrale, il cui senso risiede proprio nella risposta, nella comprensione rispondente e soprattutto "affettiva" (come si è visto in questi ultimi anni) da parte dei suoi ascol-



tatori, che, immersi tra *sound and vision*, non possono che trasformarsi nei veri protagonisti, nei veri attori del suo discorso musicale.

Bibliografia

Auslander, P.

2006 *Performing Glam Rock. Gender And Theatricality in Popular Music*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Bachtin, M.

2003 *La parola nella vita e nella poesia*, in Id., *Linguaggio e scrittura*, trad. it. di L. Ponzio, Meltemi, Roma, pp. 34-64.

Barthes, R.

1988 *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, pp. 54-55.

Buckley, D.

2005 *Strange Fascination: David Bowie, the Definitive Story*, Virgin Books, London.

Calcutt, A.

2000 *Brit Cult: An A-Z of British Pop Culture*, Prion, London.

Chambers, I.

1985 *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, Macmillan, London.

2016 *David Bowie raccontato da Iain Chambers*, in "Cometarossa", 30 gennaio, <http://cometarossa.org/2016/01/david-bowie-raccontato-da-iain-chambers/>.

Clarke, A.

2018 *2001: A Space Odyssey* [1968], ACE, New York.

Critchley, S.

2016 *On Bowie*, Serpent's Tail, London [2014, OR Books, New York-London], trad. it. di M. Baldini, *Bowie*, il Mulino, Bologna.

Devereux, E., Dillane, A., Power, M.J.

2015 *Culminating Sounds and (En)visions. Ashes to Ashes and the case for Pierrot*, in Id. (a cura di), *David Bowie. Critical Perspectives*, Routledge, London and New York, pp. 35-55.

Doggett, P.

2012 *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*, Vintage, London.



Fabbri, F.

1996 *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano.

Frith, S.

1988 *Music for Pleasure; Essays in the Sociology of Pop*, Routledge, London and New York.

Haughton, D.

1987 *Between Worlds*, in Wilms, Anno, *Lindsay Kemp and Company*, Gay Men's Press, London, pp. 9-17.

Isherwood, C.

1998 *Goodbye to Berlin* [1939], Vintage, London.

Kureishi, H.

1990 *The Buddha of Suburbia*, Faber & Faber, London.

1993 *Hanif Kureishi intervista David Bowie*, in "Panta", n. 11, pp. 200-235.

MacInnes, C.

2005 *Absolute Beginners* [1958], in Id., *The London Novels*, Allison and Bussy, London.

Martino, P.

2016 *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Mimesis, Milano.

2022 *Leggere Ziggy. David Bowie e la letteratura inglese. Da George Orwell a Hanif Kureishi*, Mimesis, Milano.

Orwell, G.

1949 *Nineteen Eighty-Four*, Penguin, London.

Pegg, N.

2011 *The Complete David Bowie* [2002], Titan Books, London.

2005 *The Complete David Bowie*, trad. it. di C. Mapelli, M. Musi, A. Arduini, Arcana, Roma.

Sandford, C.

1996 *Bowie: Loving the Alien*, Little Brown, London.

Tagg, P.

2013 *Music's Meanings*. The Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont.

Trynka, P.

2011 *Starman. David Bowie. The Definitive Biography*, Sphere, London.

Volosinov, V.N.

1999 *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Manni, Lecce.

Waldrep, S.

2004 *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Wilde, O.

2003 *Complete Works of Oscar Wilde* [1948], a cura di M. Holland, Harper Collins, Glasgow.

2000 *Opere* [1979], a cura di M. D'Amico, Mondadori, Milano.



ALESSANDRO CARRERA

BOB DYLAN:
PITTORE REALISTA AMERICANO
(MINORE)

1. *Il giovane Dylan alla scoperta dell'arte*

“Alla mia mente si apriva un mondo artistico nuovo” scrive Bob Dylan nel quinto capitolo di *Chronicles Vol. 1* (Dylan 2004; tr. it. 2005, p. 239) quando descrive come, guidato da Suze Rotolo, la sua fidanzata dei primi anni Sessanta (ben più colta di lui, che veniva dai boschi del Minnesota), cominciò a frequentare i musei e i teatri di New York. Certe volte la mattina andavano al Moma, al Met o al Whitney a vedere Velasquez, Goya, Delacroix, Vermeer, Rubens, El Greco e l'arte contemporanea di Picasso, Braque, Kandinskij, Rouault e Bonnard. Ma il “modernista” che Suze preferiva era Red Grooms, e Bob si accodò al giudizio di lei. Charles Grooms, detto Red, nato a Nashville nel 1937 (e tuttora attivo nel suo studio di Manhattan, fra Tribeca e Chinatown), è un pittore sofisticato che dipinge come un abile fumettista: un artista dalla tecnica sicura e multiforme, che nei primi anni Sessanta aveva realizzato pitture, stampe e installazioni divenute popolari senza dovere nulla alla *pop art* di Rauschenberg, Johns e Warhol. Se il paragone non sembrasse oltraggioso, lo si potrebbe definire uno Jacovitti americano.

Dylan comprende subito la qualità “folk” della pittura di Grooms, e la sua predilezione per quel singolare umorista del Tennessee, con i suoi dipinti stracolmi di cose, di veicoli e di gente assiepata sulle strade fa capire perché il vuoto pneumatico dei ritratti di Andy Warhol non l'abbia mai emozionato: “Le canzoni folk erano, liricamente, quello che le canzoni di Red erano visivamente: barboni e poliziotti, l'andirivieni lunatico, i vicoli claustrofobici, tutta la vitalità carnevalesca [...] Inconsciamente mi chiedevo se fosse possibile scrivere canzoni così” (ivi, p. 240).

Warhol non realizzò mai un ritratto di Dylan, tranne un video di tre minuti filmato nel 1965. A compenso, Warhol regalò a Dylan uno

dei suoi Elvis argentati: non perché glielo volesse veramente dare, ma perché Dylan aveva insistito per averlo (Bauldie 1991, p. 70). Qualche malalingua andò poi a riferire a Warhol che Dylan l'aveva appeso in casa a Woodstock, ma solo come bersaglio per tirarci le freccette. La diceria non aveva senso; non si può immaginare Dylan che tira una freccetta contro Elvis. In realtà le cose andarono anche peggio. Stanco di quell'Elvis contornato d'argento, Dylan lo cedette al suo manager, Al Grossman, in cambio di un divano (fu Robbie Robertson di The Band a svelare a Warhol l'amara verità). Dieci anni dopo, nel 1975, Dylan e Warhol si incontrarono a Londra. Dylan ammise di aver fatto uno sbaglio e disse: "Ma se me ne dai un altro, Andy, non rifarò lo stesso errore..." (Warhol 1980; tr. it. 2021, p. 146). Andy prese la cosa con garbo, ma non sembra che abbia onorato la richiesta. Non era il caso. Perfino in uno scritto recente, in un dialogo immaginario, Dylan ribadisce quello che pensa di Andy Warhol: "A me piace Caravaggio, a te piace Basquiat. A tutti e due piace Frida Kahlo e Warhol ci lascia indifferenti" (Dylan 2022, p. 35). I giudizi su Mark Rothko, invece, sono sempre positivi: nell'introduzione del 2016 alla sua serie di dipinti *The Beaten Path* Dylan parla con ammirazione del "complesso sistema di valori cromatici" di Rothko (Dylan 2023, p. 97), e più recentemente ha perfino trovato il modo di paragonarlo a John Lennon:

A volte l'arte può essere diretta come un pugno: i rettangoli colorati di Mark Rothko, gli abbondanti pois di Yayoi Kusama o l'inesauribile ripetizione della frase "I want you" in una canzone di John Lennon. Sono artisti dotati di un tale controllo sugli attrezzi del loro mestiere che sanno esattamente cosa stanno facendo. (Dylan 2022, p. 299)

2. *La modella ideale di Van Gogh*

Non appena ebbe un appartamento dove vivere, al 161 4th Street West, Dylan iniziò a disegnare. Lo faceva per calmare la mente, uscire dal caos dell'artista rampante che stava diventando, non sentire lo scorrere del tempo: "In uno strano modo notai che disegnare purificava l'esperienza del mio occhio, e avrei continuato a fare disegni per conto mio anche negli anni a venire" (Dylan 2004; tr. it. 2005, p. 240).

Avanziamo di alcuni anni. Il 13 marzo del 1966, dopo un volo notturno che li aveva portati dal Nebraska al Colorado, Bob Dylan e The Hawks, poi The Band, arrivarono al loro albergo di Denver alle tre di notte. Nonostante la lunga conversazione che aveva appena sostenuto con il giornalista e futuro biografo Robert Shelton, Dylan aveva ancora voglia di suonare. Per un'ora improvvisò canzoni in compagnia di Robbie Robertson mentre il registratore di Shelton correva indisturbato. Benché avesse finito di incidere *Blonde on Blonde* pochi giorni prima, Dylan stava già lavorando a nuove canzoni, preservate dal nastro di Shelton nella forma incompiuta che sarebbe rimasta definitiva. Se non fosse per quella registrazione rudimentale, non sapremmo che Dylan aveva quasi completato lo scheletro di un brano poi circolato come *Positively Van Gogh*, prima testimonianza non tanto del suo interesse per la pittura (aveva già menzionato la Monna Lisa in *Visions of Johanna*) quanto dell'importanza della pittura nella sua poetica.

Quando ho chiesto come mai quel quadro dava un'impressione così mortale, canta Dylan, nessuno ha raccolto quello che dicevo, eccetto la cuoca, che era sempre così carina ma non faceva altro che chiedere: "Che cos'hai in mente?" Disse che specialmente quando pioveva... E io dissi: "Oh, non saprei". Ma lei insisteva e io le dissi: "Vedi quel quadro? Credi che sia di mano di Van Gogh?". Così la prima strofa. I versi successivi danno vita a una storia parecchio ingarbugliata, inizialmente imbastita intorno a quattro personaggi: il narratore, la cuoca, Maria, che sarebbe la ragazza dipinta nel quadro, e un giovanotto che commercia in bestiame e che a quanto pare possiede una giacca di pelle di vitello che la cuoca ha visto sanguinare, al che la voce del narratore interviene chiedendo: "Va bene, ma sa dipingere come Van Gogh?" (la musica si interrompe; Dylan ride e osserva: "Beh, è una domanda da turista"). Quando il ragazzo del bestiame entra in scena offrendo un biglietto da visita al narratore, costui si accorge, vedendo quanto è smunto, che in molti l'hanno già restituito al proprietario, e che il quadrifoglio che gli fa da marchio di sicuro non è stato dipinto da Van Gogh. Il narratore chiede poi se la ragazza del calendario non sia per caso Marilyn Monroe, e quando la cuoca gli ribatte: "E perché lo vuoi sapere?", lui risponde: "Mi chiedevo se avesse mai fatto da modella per Van Gogh" (la rima Monroe-Van Gogh era troppo seducente per non essere sfruttata).

A questo punto compaiono una certa Camilla e la sua amica Jeanette, che accusa il narratore di essere uno che ruberebbe al primo che passa anche le foto e il medaglione di sua madre. Il narratore risponde che lui non ruba né il medaglione né le foto della madre di nessuno, a meno che non siano dipinte da Van Gogh (c'è una foto famosa di Anna Cornelia Carpentus, la madre di Van Gogh, con un medaglione al collo). Il nastro si interrompe nel momento in cui il commerciante di bestiame versa un caffè a Camilla in una casa di periferia mentre i lampadari del salotto vanno in frantumi. Forse il narratore ne ha abbastanza di una storia in cui non riesce a entrare. Forse, immaginiamo, l'unica cosa che avrebbe voglia di fare è andarsene su una strada di campagna dipinta da Van Gogh, come cercherà di fare anni dopo Akira Kurosawa con i suoi sogni in technicolor ispirati al pittore delle notti stellate.

Negli anni Sessanta Van Gogh era, come Rimbaud, un'icona della controcultura (Stefanelli in Stefanelli, Carrera, Fantuzzi 2020, pp. 162-190). Dylan certamente conosceva *Morte all'orecchio di Van Gogh* di Allen Ginsberg, nella quale il vate d'America chiede che l'orecchio che il pittore si era tagliato venga considerato moneta dal corso legale. Ma, per come ci è rimasta, *Positively Van Gogh* è poco più di un bizzarro *collage*. Se vogliamo seguire le tracce dell'interesse pittorico in Dylan dobbiamo cercare altri indizi.

Già in vari concerti del 1965 Dylan aveva introdotto *Love Minus Zero/No Limit* come “un dipinto marrone e argento” o “color porpora”. Al concerto di Vancouver del 26 marzo 1966, pochi giorni dopo la registrazione fortuita di *Positively Van Gogh*, Dylan introdusse *Just Like Tom Thumb's Blues* dicendo: “Questa canzone parla di un pittore. Non ci sono molte canzoni che trattano di un simile argomento. Questo pittore viveva a Città del Messico. So che è un po' lontano da qui ma forse qualcuno di voi c'è stato. Viveva con gli indiani nella giungla”.

Parla di un pittore *Just Like Tom Thumb's Blues*? In apparenza no, ma nemmeno *Positively Van Gogh* parla di Van Gogh. E che la canzone abbia a che fare con un artista è un'idea che a Dylan piace perché un mese dopo, il 19 aprile 1966, davanti al pubblico di Melbourne, la rielabora ulteriormente. Questa volta Tom Thumb è un pittore messicano di 125 anni di età. Una ragazza fra il pubblico, forse non abituata ad alcune sostanze appena assimilate, se ne esce con alcune grida fra l'estatico e il folle. “Ah, conosci Tom Thumb?” interviene pronto Dylan.

3. La fase Chagall

È passato un anno, e Dylan e il suo mondo si sono fatti irriconoscibili. L'incidente di moto del 29 luglio 1966 nei pressi di Woodstock, non grave in sé, ma che gli ha rivelato la precarietà delle sue condizioni fisiche, lo ha persuaso ad abbandonare la vita insostenibile del *tour* mondiale, delle conferenze stampa e del conflitto con un pubblico che da lui vuole ancora “canzoni di protesta” e non è pronto per la sua nuova musica. Ora è sposato, ha un figlio, vive in campagna e vuole tempo per pensare, sperimentare nuove canzoni nella cantina della tenuta affittata dagli Hawks, e anche distrarsi.

Fa conoscenza con Bruce Dorfman, pittore e vicino di casa, ed è con lui che comincia a dipingere. Come ha poi raccontato lo stesso Dorfman, Dylan aveva ricevuto in regalo dalla moglie una scatola di oli e pennelli e voleva imparare a usarli. Si presentò un giorno all'amico con un libro che riproduceva la *Ragazza con il flauto* di Vermeer e chiese, con la sua abituale mancanza di senso del limite, se poteva provare a realizzare qualcosa in quello stile. Il giorno dopo comparve con un libro di riproduzioni di Monet. Poi fu la volta di Van Gogh. Infine tentò con Chagall, e la scintilla si accese. In breve tempo, Dylan si mise a dipingere larghe tele nello stile di Chagall, colme di figure umane staccate da terra e di oggetti in precario rapporto con le leggi di gravità. Ma non copiava Chagall. Cercava di visualizzare in modo chagalliano le canzoni che aveva scritto in quel periodo. Tecnicamente lasciava molto a desiderare, ma il divertimento era grande e la dedizione altrettanto sincera. Nel luglio del 1968, insieme al poeta Michael McClure, andò al Guggenheim a New York a vedere una mostra di Chagall e Redon. Ma Redon non lo interessava affatto, non aveva occhi che per Chagall (Heylin 2011, p. 830).

I risultati di questo innamoramento sono testimoniati dalla copertina di *Music from Big Pink*, il primo disco di The Band (1968). Il musicista che suona un piano verticale a rovescio con il corpo arcuato sopra la cassa armonica forma quasi lo stesso semicerchio della moglie di Chagall sospesa per aria nella celebre *Passeggiata* (1917, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo). Il tratto di Dylan è assolutamente primitivo, ma fa anche pensare a certe scene tranquillamente festose di Ben Shahn, con i suoi violinisti più terreni di quelli di Chagall e il suo leggero tocco di realismo sociale.

Il secondo dipinto di Dylan che vede la luce (un uomo seduto con un cappello in testa e una chitarra in mano, una figura larga quasi quanto un Botero), occupa la copertina della rivista "Sing Out!", ottobre 1968. Il terzo è l'autoritratto sulla copertina di *Self Portrait* (1970), quasi una decostruzione della copertina del disco precedente, *Nashville Skyline* (1969), dove Dylan era ritratto in foto con una faccia furbetta e una barba che gli rendeva il viso molto quadrato. Lo stesso viso, in *Self Portrait*, viene scomposto cubisticamente. Il risultato non è certo bello, ma la sua rozzezza è anche la sua forza, soprattutto se lo si confronta con la fotografia fin troppo rassicurante che compare sulla copertina del disco immediatamente successivo, *New Morning* (1970). Esistono altre versioni di quell'autoritratto, di cui una utilizzata come copertina di *Another Self Portrait (1969-1971). The Bootleg Series Vol. 10* (2013). È più composta, più regolare di quello di *Self Portrait*. Con tutta evidenza, Dylan sapeva quello che faceva nello scegliere una visione di sé il più possibile dissociata per un album altrettanto dissociato (un autoritratto per procura, composto quasi interamente di cover).

Writings & Drawings by Bob Dylan (Dylan 1973), la prima raccolta ufficiale dei testi di Dylan, comprende anche una nutrita serie di disegni, probabilmente realizzati nel 1967-1968. Alcuni sono interessanti, altri curiosi, altri ancora non si notano nemmeno. Anche la copertina di *Planet Waves* (1974), con tre figure maschili appena abbozzate di cui quella centrale, con un cappello da marinaio in testa, probabilmente raffigura Dylan, fa di tutto per sfuggire all'attenzione. In quello stesso anno, però, l'interesse di Dylan per la pittura sarebbe andato molto più in là del disegno occasionale. Avrebbe incontrato qualcuno che veniva veramente dal mondo di Chagall e che portava con sé, nella storia della sua famiglia, la vita dello *shtetl*, il villaggio ebraico dell'Europa orientale, prima che i pogrom zaristi e la persecuzione nazista lo cancellassero dalla faccia della terra. Era il mondo che Benjamin e Lybba Edelstein, i nonni materni di Dylan, avevano lasciato in Lituania emigrando in America nel 1902; un mondo ben presente anche agli occhi dei nonni paterni, Zigman e Anna Zimmerman, che avevano abbandonato la Crimea dopo le stragi del 1905, quando lo Zar Nicola II aveva pubblicamente incolpato gli ebrei della crisi economica dell'impero russo.

4. *Il misterioso Norman Raeben*

L'incontro avvenne nella primavera del 1974. Nella sua casa di Malibu, in California, finita la tournée con The Band che per la prima volta in otto anni l'aveva riportato a contatto col pubblico americano, Dylan e la moglie Sara Lownds ricevettero la visita di Robin Fertik, un'amica di Sara, che parlò loro di uno straordinario maestro di pittura, filosofia ed ebraismo operante a New York. Quello che colpì Dylan fu che Robin utilizzava rigorosamente le definizioni di amore, bellezza, verità, nonché altre parole teoreticamente impegnative, esattamente come le erano state insegnate dal filosofo-pittore newyorchese. In aprile, non appena ebbe occasione di passare qualche giorno a New York, Dylan lo andò a cercare. Si chiamava Norman Raeben e teneva corsi privati in uno studio sulla 57ma strada, all'undicesimo piano del palazzo della Carnegie Hall. Raeben, che portava con vivacità i suoi settantatré anni, non aveva idea di chi fosse Dylan. "Non so se lei abbia dei titoli per essere qui", furono le sue prime parole. "Vediamo un po' cosa sa fare". Gli mise davanti agli occhi un vaso, lo tenne in vista per trenta secondi, poi lo fece sparire e disse a Dylan: "Adesso lo dipinga"¹.

Come Dylan stesso raccontò quattro anni dopo, in un'intervista rilasciata al "Dallas Morning News" il 22 dicembre del 1978, in quel momento si rese conto che il vaso l'aveva guardato, ma non l'aveva visto. Ne tracciò un disegno a memoria e lo consegnò a Raeben. L'anziano pittore borbottò che poteva andare, Dylan era ammesso alle lezioni e doveva andare subito a procurarsi tredici colori di cui Raeben stesso gli diede l'elenco. Dylan era malrasato, malvestito, e non sembrava uno che dormisse in un buon letto. Ignaro delle pose zingaresche predilette da Dylan, Raeben aggiunse che se il suo nuovo allievo non aveva un posto dove stare poteva dormire nello studio facendo in cambio le pulizie. Dylan declinò, ma non c'era modo migliore per accattivarsi la sua simpatia. Era andato da Raeben per curiosità, e invece di tornare in California si iscrisse al corso e lo frequentò per due mesi, per cinque giorni la settimana, dalle otto e trenta

1 Le prime informazioni sul rapporto tra Dylan e Norman Raeben (1901-1978) sono dovute a Bert Cartwright, *The Mysterious Norman Raeben* (in Bauldie 1991, pp. 85-95), poi riprese dai biografhi successivi.

del mattino alle quattro del pomeriggio, con la stessa dedizione che aveva dedicato anni prima alle canzoni di Woody Guthrie.

Se Dylan non fosse stato tra i suoi studenti, di Norman Raeben sapremmo ancora meno di quel poco che sappiamo. Dylan stesso ha poi rivelato che Raeben si era stabilito in America negli anni Venti o Trenta (in realtà nel 1914), era di corporatura robusta e prima di diventare un ritrattista si era guadagnato da vivere facendo il pugile. Ma intorno al 1920 era andato a vivere a Parigi dove aveva conosciuto Picasso, Modigliani, Chagall, ed era stato amico di Soutine. Dylan ha taciuto, o forse ignorava, che Norman Raeben, nato Numa Rabinovitz in Ucraina, era il figlio più giovane di Shalom Rabinovitz, meglio noto come Shalom Aleichem (“La pace sia con voi”), il padre fondatore della moderna letteratura yiddish. Nato a Perejaslav in Ucraina nel 1859, Shalom Aleichem aveva lasciato l’impero russo nel 1906, lo stesso anno dei nonni paterni di Dylan. Si stabilì a New York con la famiglia poco dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale e vi morì due anni dopo, nel maggio del 1916.

Cresciuto in America dall’età di tredici anni, suo figlio Numa si americanizzò il nome, da Rabinovitz a Raeben, ed è probabile che i dieci anni di peregrinazioni condivisi con la famiglia, inclusa l’Italia, gli avessero dato una certa propensione alle lingue. Benché Shalom Aleichem fosse il campione della causa yiddish, a casa Rabinovitz si parlava russo, e il russo era stata la prima lingua di Numa. Oltre all’inglese e allo yiddish conosceva il tedesco, l’ebraico, il francese e un po’ d’italiano. Tornato negli Stati Uniti dopo il periodo trascorso a Parigi, aveva frequentato la prestigiosa Arts Students League, aveva preso lezioni dai pittori realisti della Ashcan School di stanza alla League sulla 57ma strada, e da quando si era stabilito nel Bronx, nel 1925, aveva anche aperto il suo studio sopra la Carnegie Hall, dove lavorava e insegnava da quasi cinquant’anni. A New York ci doveva essere qualcuno, anche se magari Dylan non era tra questi, a sapere che quel pittore poliglotta che insegnava sotto il tetto della Carnegie Hall era il figlio dell’autore del soggetto del celebre musical *The Fiddler on the Roof*².

2 A tutt’oggi, ricerche più approfondite su Norman Raeben sono opera di Fabio Fantuzzi, che è riuscito anche a contattare alcuni suoi conoscenti e allievi (Fantuzzi 2017; Levy, Amato, Jacobs, Stringa, Fantuzzi in Stefanelli, Carre-ra, Fantuzzi 2020, pp. 155-162, 191-228).

A detta di Dylan, i frequentatori delle lezioni di Raeben erano piuttosto disparati: ricche signore venute dalla Florida per fare le pittrici a New York, poliziotti fuori servizio, autisti di autobus, avvocati, studenti ribelli buttati fuori da ogni accademia di belle arti, più un certo numero di ragazzine che adoravano il loro burbero insegnante. Raeben era convinto che tutti avessero talento e tutti dovessero imparare a dipingere, ma ripeteva che in arte “il precetto precedeva il concetto” e che l’intelletto non serve a niente senza il sentimento unito al rigore della disciplina³. Non accademico né intellettuale, ma colto, sarcastico, sprezzante, sinceramente convinto che il vero maestro non deve risparmiare nessuna umiliazione ai suoi discepoli, per Raeben erano degli idioti, ed era la parola che usava più spesso con i suoi studenti (ma la usava anche verso sé stesso), tutti coloro che non sapevano vedere il naso sulla loro faccia (non riuscivano a capire che un naso è fatto di una luce e di un’ombra insieme). Dylan non si offendeva, non perdeva tempo a discutere e assorbiva quello che poteva. È molto plausibile che *Idiot Wind*, composta qualche mese dopo le lezioni all’undicesimo piano della Carnegie Hall, risenta del vocabolario usato da Raeben, anche se l’espressione “idiot wind” compare in *June 1940*, una ben nota poesia antimilitarista del poeta e pittore Weldon Kees, precursore dei beat e dell’espressionismo astratto. Stando alla testimonianza di John Smith Amato, uno degli studenti di Raeben, l’influenza del maestro su *Tangled Up in Blue* sarebbe invece stata più diretta. Dylan stava disegnando un vaso facendo uso di molto blu. Raeben lo guardò con disapprovazione, commentando che Dylan era “all tangled up in blue”, incapace di staccarsi dal blu. A quanto pare, Dylan ritornò in classe qualche giorno dopo con la prima stesura della canzone, dove la frase prendeva il significato metaforico di “invischiato nel blue”, nella malinconia, nei blues (Wilentz 2010, p. 140). Come dicono gli americani quando vogliono usare una frase italiana che io in Italia non ho mai sentito, “Se non è vero è ben trovato”.

Solamente quattro anni dopo averlo conosciuto, Dylan accennò pubblicamente agli insegnamenti di Raeben, del quale non rivelò

3 “The precept preceded and took precedence over the concept”. Jacobs in Stefanelli, Carrera, Fantuzzi 2020, p. 199. Dove non è altrimenti indicato, le traduzioni dall’inglese sono dell’autore.

mai il nome per non creare troppo rumore intorno a lui. Forse ne parlò per la prima volta in una lunga conversazione con Allen Ginsberg che si svolse a casa di Dylan, a Malibu, in California, tra il 27 ottobre e l'1 novembre del 1977. Dylan si vantò con Ginsberg di possedere una sorta di metodo infallibile, insegnatogli da Raeben, e che Ginsberg sarebbe stato ben lontano dal possedere. Leggendo tra le righe delle vanterie di Dylan, possiamo farci un'idea del "precetto" più importante che Raeben gli aveva passato: essere un artista "cosciente", che realizza tutte le potenzialità di un oggetto fino a farle diventare attuali, in un senso (si direbbe) aristotelico (Bauldie 1991, pp. 107-108).

5. "Manca il senso del tempo"

Norman Raeben morì nel dicembre del 1978. In alcune interviste rilasciate in quello stesso anno, Dylan tornò ad accennare all'unico maestro che aveva avuto dai tempi di Woody Guthrie. Dalla già citata intervista di dicembre al quotidiano di Dallas ricaviamo pure che, grazie a Raeben, Dylan si era reso conto di non saper dipingere⁴. Non perché Raeben passasse molto tempo a insegnare tecniche di pittura. Più che altro parlava, di letteratura e altre cose, ma mentre parlava insegnava, afferma Dylan, "a far sì che la testa, la mente e l'occhio comunicassero fra di loro, a farti realizzare visivamente quello che è reale". Il suo approccio era degno di una guida spirituale. "Ti guardava dritto negli occhi e ti diceva chi eri. E non scherzava. Se ti interessava capirci qualcosa, dovevi restare e fare uno sforzo. Il lavoro lo dovevi fare tu... Io fantasticavo molto, e lui non aveva nessuna stima per le fantasticherie. L'unica cosa che rispettava era l'immaginazione".

In un'intervista con Jonathan Cott di "Rolling Stone", pubblicata il 16 novembre 1978, Dylan si soffermò maggiormente sull'effetto prodotto in lui dalle lezioni di Raeben:

4 L'intervista del 22 dicembre 1978 non compare in nessuna delle antologie di interviste di Dylan. Qui è citata da *Every Mind Polluting Word: Assorted Bob Dylan Utterances*, a cura di Artur, Don't Ya Tell Henry Publications, 2006, p. 666. La collezione, apparsa in formato pdf in internet, non è più in rete.

Mi ha rimesso insieme la mente, la mano e l'occhio, in modo tale da permettermi di fare consciamente quello che sentivo inconsciamente. Non sapevo ancora come esprimere tutto ciò. Pensavo che con le canzoni non si potesse fare perché non avevo mai scritto canzoni in quel modo. Ma, quando ho cominciato, il primo album è stato *Blood on the Tracks*. Hanno detto tutti che era piuttosto diverso dagli altri, e quello che ha di diverso è che i testi sono in codice e che manca il senso del tempo [*there's also no sense of time*]. (Cott 2006, p. 260)

There's no sense of time. Quando ancora componeva inconsciamente, Dylan si era già lasciato sfuggire una frase simile. Compare in *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*. Un mago della pioggia, canta Dylan nella settima strofa, gli dà due pozioni da bere. La prima è una *Texas medicine*, pessimo whisky fatto in casa; la seconda è il gin che bevono i ferrovieri (anche quello, in genere, di non ottima qualità). Le ho mescolate come uno stupido, dice, e mi hanno strangolato il cervello. Adesso la gente mi sembra più brutta e ho perso il senso del tempo.

Ma la perdita del *sense of time* non è solo la conseguenza di una bevuta infelice, è anche una porta che si apre su una corrente profonda della poetica dylaniana. “L’arte restringe il tempo”, diceva Raeben⁵. Il passato e il futuro sono inclusi nel momento presente in cui l’arte viene creata. E a Cott, nell’intervista già citata, Dylan dice: “Ieri, oggi e domani stanno tutti nello stesso spazio”. Una volta capito questo principio, “quello che si pensa che non potrebbe mai succedere si riduce a ben poco”. Detto in altri termini, non c’è niente che non si possa immaginare. Il periodo trascorso a lezione da Raeben aveva costretto Dylan a “stare” nel tempo presente più coscientemente che mai. “Il problema”, specificò Dylan in un’intervista rilasciata a “Circus Weekly” il 15 settembre 1978, “sta tutto in un’illusione di tempo. Voglio dire, il vero soggetto di una canzone è necessariamente un’illusione di tempo. C’era un uomo anziano che lo sapeva, e io ho cercato di prendere da lui quello che potevo”⁶.

L’arte di Dylan, in realtà, non avrebbe sempre mantenuto la direzione presa a metà degli anni Settanta. Le canzoni del successivo periodo cristiano (1979-1981) sono più ossessionate dalla fine dei tempi che dall’assenza di tempo. Ma Dylan non avrebbe più ab-

5 “Art telescopes time”, Jacobs in Stefanelli, Carrera, Fantuzzi 2020, p. 202.

6 Anche l’intervista del 15 settembre 1978 è citata da *Every Mind Polluting Word*.

bandonato la convinzione che le canzoni, come i dipinti e i film, siano strumenti per fermare la percezione dello scorrimento temporale. Dylan non è un poeta del ricordo. Il suo passato biografico ha poco peso nelle sue canzoni. Tutto o quasi accade nel presente, e del resto anche il ricordo accade solo nel presente. Ma la memoria è più vasta del ricordo. L'interruzione dello scorrere all'interno del tempo-canzone è un'illusione coscientemente cercata e, nei margini della durata che le è concessa, moderatamente efficace. Ma è proprio nell'immobilità spaziale e pittorica del tempo-canzone che la memoria gioca la sua ultima carta, come funzione trascendentale della raffigurazione stessa.

Lo si vede in *Highlands*, l'ultima canzone di *Time Out of Mind* (1997). Il narratore si trova in un ristorante di Boston a dialogare con una cameriera piuttosto petulante, che lo scambia per un pittore e gli chiede, anzi gli ordina, di essere ritratta da lui. La situazione è l'opposto di quella descritta in *When I Paint My Masterpiece* (1971), nella quale un artista americano espatriato ha un appuntamento a Roma con una "nipote di Botticelli" che promette di stargli vicino quando lui dipingerà il suo capolavoro. Questa è solo una fantasticheria, l'avrebbe rimproverato Raeben (nelle esecuzioni dal vivo, come nella nuova versione inclusa in *Shadow Kingdom* del 2023, Dylan ha sempre sostituito la nipote di Botticelli con altri personaggi o allusioni). L'immaginazione, che è poi la realtà dell'opera, parla un linguaggio ben diverso. Alla cameriera bostoniana che gli intima: "Lei è un artista, mi faccia un ritratto!", il narratore risponde: "Lo farei volentieri, ma non so disegnare a memoria". Pare quasi il rovescio dell'incontro con Raeben. In quell'occasione Dylan era stato costretto a disegnare a memoria un vaso che non aveva "visto" e che dunque non poteva riprodurre. Per raffigurarlo aveva dovuto attingere a una memoria indeterminata, a un passato che in realtà non era mai stato presente. In *Highlands*, al contrario, il presente viene instancabilmente eroso dal passato. Anche un ritratto dal vero è un ritratto a memoria (quello che il narratore non sa disegnare), perché il presente non si può ritrarre senza includervi la dimensione del tempo. Una canzone non registrata, solo cantata, svanisce nell'aria. Ma un ritratto rimane, e diventa "passato" nel preciso momento in cui è concluso. La persona che vi è ritratta già non è più quella.

Forse Dylan aveva in mente proprio questa doppia visione, questo ineliminabile *dejà vu* che accompagna ogni atto del ritrarre, quando nell'introduzione a *Drawn Blank*, la sua prima raccolta di disegni, scrive che "invece di fantasticare" (il rabbuffo di Raeben ha lasciato il segno) è meglio restare fedeli alla realtà e disegnare un oggetto soltanto se ci sta di fronte agli occhi. Ma, se l'oggetto non è presente, bisognerà fare in modo che lo sia e, unendo le linee tra loro, cercare vagamente di accedere "a qualche cosa d'altro rispetto al mondo che conosciamo" (Dylan 1994, p. 7).

6. Un realismo selettivo

Ed è proprio con *Drawn Blank*, vent'anni dopo le lezioni di Raeben, che Dylan inizia la carriera di pittore. I disegni sono realistici, solo un po' deformati, certo meno bizzarri di quelli di *Writings & Drawings*, ma anche meno sorprendenti. Per lo più sono appunti di viaggio attraverso l'America e ricordi del Minnesota (binari che si perdono all'orizzonte come Dylan li aveva visti a Hibbing, sui quali viaggiavano i treni che portavano al porto di Duluth il minerale di ferro scavato nelle miniere dell'Iron Range). In principio sembra una pubblicazione occasionale che non desta interesse (le rock star che dipingono non sono poche), ma avrà sviluppi imprevedibili, anche per lo stesso Dylan. Il 28 ottobre 2007, al museo Kunstsamm-lungen di Chemnitz, in Germania, si tiene la prima mostra di Dylan come pittore. I disegni di *Drawn Blank* sono trattati ad acquerello e guazzo, in più versioni, e anch'essi vengono riprodotti in un catalogo. La risposta questa volta è più che positiva, e viene seguita nel 2008 da due mostre in gallerie di Londra, per le quali vengono prodotte serie di dodici stampe a 40.000 sterline l'una. Segue, nel 2010, una serie ispirata al Brasile, esposta al Museo Reale di Copenaghen. L'anno dopo è Larry Gagosian, dominatore del mercato dell'arte, a prendersi cura della *Asia Series*. Molti avrebbero preferito che Dylan si dedicasse maggiormente a *Chronicles Vol. 2*, più volte annunciato e più volte smentito. Oggi, a trent'anni di distanza da *Drawn Blank* e dopo dieci cataloghi di mostre, sembra palese che Dylan trovi la pittura più gratificante del lavoro necessario a continuare la sua autobiografia, e che il tempo passato al cavalletto gli appaia più soddisfacente di quello trascorso davanti a

una tastiera. Dire che Dylan pittore non sarebbe ospitato in musei e gallerie importanti se non fosse Dylan è un argomento che non regge, appunto perché è Dylan. E se la pittura di Dylan contribuisce a completare il rompicapo della sua opera, allora fa parte della sua opera. Ma in che modo?

Da *Drawn Blank* in poi, la virata decisa va verso il realismo figurativo. Niente più Chagall. In una serie dedicata a New Orleans il contrasto è tra il grigio e nero delle figure umane rispetto al rosso vivo dei cortili fioriti, come se la città comunicasse due realtà, una *ennui* di esistenze appiattite rispetto a una natura che erompe dalle crepe dell'architettura del French Quarter. Ma realismo non vuol dire ritrarre dal vivo. Dylan si serve di fotografie utilizzando la tecnica della camera oscura, nota fin dal barocco e aggiornata, quando serve, da una macchina fotografica o da uno schermo televisivo. La riproduzione di immagini già apparse in foto professionali ha fatto gridare occasionalmente al plagio. Come sempre in questi casi il discrimine è sottile, ma la chiave giuridica potrebbe stare nel termine "transformative".

Nel maggio del 2023 gli eredi di Andy Warhol hanno perso una causa, arrivata fino alla Corte Suprema, intentata dalla fotografa Lynn Goldsmith, autrice di alcune foto di Prince che Andy Warhol aveva usato negli anni Ottanta, senza autorizzazione, per realizzare una serie di quattordici serigrafie e due disegni. Si trattava di violazione di diritto d'autore, ha stabilito la Corte, perché sia le foto originali sia la serie di Warhol erano state realizzate per la pubblicazione su una rivista. Non c'era insomma nessun elemento "trasformativo" nell'operazione che Warhol aveva compiuto sulla foto originale. Non è questo evidentemente il caso di Dylan, i cui dipinti non hanno lo stesso "scopo" delle foto su cui sono basati. La questione non legale ma estetica piuttosto è un'altra. Qual è, davvero, lo scopo?

Il catalogo di *The Beaten Path*, una mostra del 2016 interamente ispirata al paesaggio americano, riporta un'introduzione dello stesso Dylan, molto esplicita e chiarificatrice. Dylan non ha timore di presentarsi come un pittore serio con una sua poetica, ma nemmeno teme di apparire, in pittura, diverso da quel conservatore che è:

Questi dipinti hanno il realismo dell'istante, arcaico, statico perlopiù, ma comunque percorso da un fremito. Sono in contraddizione con il mondo moderno [...] La strada della Chinatown di San Francisco si

trova a soli due isolati di distanza dai palazzoni aziendali privi di finestre. Ma queste strutture glaciali e gigantesche non hanno significato per me, nel mondo che vedo o che scelgo di vedere, di cui faccio parte o in cui entro. A mezzo isolato di distanza dal chiosco di hotdog di Coney Island, il cielo è occupato dai grattacieli. E io scelgo di non vedere neanche quelli [...] Scelgo le immagini per ciò che significano per me [...] vie, baracche, moli, automobili, strade, paludi, binari ferroviari, ponti, motel, fermate di camion, linee elettriche, cortili, insegne di teatri, chiese, segnali, simboli eccetera [...] C'è stato un tentativo consapevole di respingere il fenomeno del consumismo e la *popular culture*: i mass media, l'arte commerciale, le celebrità, il packaging, i cartelloni pubblicitari, i fumetti, la *réclame* delle riviste. (Dylan 2016; tr. it. Dylan 2023, pp. 95-96)

7. L'albero delle legge, e del suo opposto

I primi dipinti di *The Beaten Path* descrivono un'America abbandonata, di provincia, percorsa da strade secondarie e non da autostrade, ma negli ultimi anni le ambizioni di Dylan sono cresciute fino a fargli realizzare grandi trittici di scenari naturali e urbani, dove metropolitane e grattacieli non sono più assenti, anzi campeggiano sullo sfondo di cieli grigi, come nell'imponente *Elevated Train* del 2020. Nulla da dire, ormai Dylan è un bravo pittore, come nei pezzi migliori di *Face Value* e poi *Deep Focus*, serie basata su fotogrammi di film. E disegna bene, come nella serie *Mondo Scripto* (2018), in cui trascrive a mano sessantaquattro canzoni sue, illustrandole con immagini a volte inattese. Il disegno che accompagna *Like a Rolling Stone*, ad esempio, è un Napoleone male in arnese, quel "Napoleon in rags" che è solo una delle tante bombe verbali con la quale la canzone colpisce l'ascoltatore. E particolarmente efficace è la *Girl of the North Country* vista di spalle, con i capelli lunghi e sciolti, mentre lava le stoviglie. La lezione di Norman Raben continua a dare i suoi frutti. Bob Dylan è ora l'estremo rappresentante della Ashcan School, l'ultimo dei realisti, con un occhio a Robert Henri e l'altro a Edward Hopper. Ma era davvero "diventare bravo" il compito di Dylan?

Dylan non ha mai cercato di diventare un bravo chitarrista, un bravo pianista, un bravo cantante o un bravo poeta. Non ne aveva bisogno. Come Picasso, non cercava; trovava. È solo come pittore

che ha voluto dimostrare a sé stesso e al mondo di essere capace di migliorare, e il risultato, anche quando è tecnicamente apprezzabile, non è sempre quello che da Dylan vorremmo. Non *Revisionist Art*, una serie di trenta copertine di riviste immaginarie, maldestro tentativo di sbeffeggiare proprio quella cultura del pettegolezzo e del consumo che in *The Beaten Path* e in *Deep Focus* aveva lasciato fuori dalla porta. Non i dilettanteschi *Mood Swings* o *Iron Works*, cancelli di ferro e collage di parti meccaniche saldate, anche se un paio di pezzi di cui diremo riservano delle sorprese. Soprattutto non *When I Paint My Masterpiece* del 2020, una veduta di Trinità dei Monti che non sfigurerebbe in una pizzeria della Garbatella. “Lo ammetto”, ha scritto Monika Malkowska recensendo *Retrospectrum*, la grande mostra al MAXXI di Roma del 2023, “alcune delle tele mi hanno fatto venire il mal di denti con la loro estetica kitsch e il loro colorismo jazz. Fortunatamente sono bilanciate da disegni eccellenti e da lavori dipinti con spontaneità, vicini all’espressionismo in tutte le sue forme”⁷.

Ma si diceva dei lavori in metallo. Nel parco di sculture di Château La Coste, in Provenza, celebre per i suoi vigneti, fa mostra di sé una carrozza montata su rotaie, fatta interamente di pezzi meccanici saldati. Si chiama *Rail Car*, è l’ennesimo omaggio di Dylan ai treni del suo Minnesota, ed è una trasfigurazione riuscita, non il gioco di chi tiene in mano un saldatore. Ma il colpo di genio è *Gangster Doors*, installazione del 2010-2012. A un palo di metallo brunito sono appese tre portiere d’auto crivellate da proiettili. Opposta a ognuna delle tre porte sta una targa con immagine e biografia di tre celebri criminali: Al Capone, John Dillinger e Machine Gun Kelly. I buchi dei proiettili nelle portiere ricordano il finale di *Bonnie and Clyde* (dir. Arthur Penn, 1967), ma l’uso di parti di automobili distrutte fa pensare anche alle carrozzerie accartocciate di John Chamberlain. Questa non è l’America vista in fotografia, e nemmeno dal finestrino di un autobus che porta da un concerto all’altro. È il totem di una violenza elevata ad autosacrificio, l’albero della legge che celebra,

7 “I admit – some of the canvases gave me a toothache with their kitsch aesthetics or colouristic jazz. Fortunately, they are balanced by excellent drawings and works painted spontaneously, close to expressionists of all kinds” (Malkowska 2023).

a suo modo, la ribellione del *gangster* come interna alla legge stessa, come una delle possibilità americane della legge. Insieme alla *Rail Car* è forse l'unica opera di Dylan artista che regga il confronto con quell'altra arte, fatta di suoni, voce e parole, per la quale non ha avuto bisogno di maestri e che al MAXXI di Roma è rimasta, nella forma di un'installazione permanente, con il video di *Subterranean Homesick Blues* del 1965 e i cartelli con le parole del testo ridisegnati da Dylan stesso.

Bibliografia

- Bauldie, J. (a cura di)
1991 *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, Citadel Press, New York.
- Cott, J. (a cura di)
2006 *Bob Dylan: The Essential Interviews*, Wenner Books, New York.
- Dylan, B.
1973 *Writings and Drawings by Bob Dylan*, Knopf, New York.
1994 *Drawn Blank*, Random House, New York.
2005 *Chronicles Vol. 1*; tr. it. di A. Carrera, Feltrinelli, Milano.
2007 *The Drawn Blank Series: Watercolor and Gouache*, a cura di I. Mössinger e K. Dreschel, Prestel Verlag, München.
2010 *Bob Dylan: The Brazil Series*, a cura di J. Elderfield e K. Monrad, Prestel Verlag, München.
2011 *Bob Dylan: The Asia Series*, a cura di R. Prince e J. Elderfield, Gagosian Gallery, New York.
2013 *Revisionist Art: Thirty Works by Bob Dylan*, a cura di L. Sante e B. Clavery, Harry N. Abrams Editions, New York.
2013 *Bob Dylan: Drawings and Paintings. The Drawn Blank Series*, Halcyon Gallery, London.
2014 *Face Value*, a cura di J. Elderfield, con una conversazione con B. Dylan, National Portrait Gallery, London.
2016 *The Beaten Path*, Halcyon Gallery, London.
2018 *Mondo Scripto: Art, Drawings, Lyrics, Poems*, Halcyon Gallery, London.
2021 *Bob Dylan: Retrospectrum*, Patricia & Philip Frost Art Museum FIU, Miami, FL.
2022 *Filosofia della canzone moderna*, tr. it. di A. Carrera, Feltrinelli, Milano.
2023 *Bob Dylan: Retrospectrum*, a cura di S. Baitel; tr. it. a cura di Lost in Translation-V. Moriconi, Skira-MAXXI, Milano.

Fantuzzi, F.

2017 *Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan*, in Id. (a cura di), *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 13-51.

Heylin, C.

2011 *Behind the Shades. The 20th Anniversary Edition*, Faber and Faber, London.

Malkowska, M.

2023 *Shamelessly conservative Dylan*, in “TVP Weekly. Magazine of viewers and readers”, 22 marzo 2023, <https://weekly.tvp.pl/68549925/shamelessly-conservative-dylan> (ultimo accesso 14 novembre 2023).

Stefanelli, M.A., Carrera, A., Fantuzzi, F. (a cura di)

2020 *Bob Dylan and the Arts: Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Warhol, A., con P. Hackett

1980 *POPism. The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York; tr. it. di A. Carrera, *Popism*, Feltrinelli, Milano 2021.

Wilentz, S.

2010 *Bob Dylan in America*, Doubleday, New York.



FRANCO NASI

PASSA IMMAGINE, PASSAPAROLA:
ADRIAN HENRI E *THE ENTRY OF CHRIST
INTO LIVERPOOL*

I have always thought
the best one-word definition of art
is “metamorphosis”.

Adrian Henri (1968, p. 66)

1. *Chinese whispers*

Credo che tutti conoscano il gioco del passaparola: una fila di persone che sussurrano in sequenza una frase nell’orecchio del vicino. Se alla fine del passaparola la frase è la stessa dell’inizio, il gioco non ha funzionato. Più ci si allontana invece dall’originale più l’esperimento ha avuto successo e il gioco è divertente. Lo stesso si può fare con i gesti. Si trovano in rete diversi esempi di *Chinese whisper*, che ribattezzerei in questi casi passagesto. Il gioco è utilizzato spesso per rendere consapevoli i dipendenti di un’azienda dell’importanza della comunicazione e di come sia facile fraintendersi. In uno di questi video si vede una lunga fila di dipendenti, tutti rivolti nella stessa direzione. L’ultimo della fila mima di guidare una motocicletta: avvia il motore con la gamba, muove la manopola del gas, guida per un po’ muovendo il manubrio e piegandosi a destra e a sinistra, e poi spegne rimettendo la moto immaginaria sul cavalletto. L’unica autorizzata a vedere l’azione è la persona che si trova nella fila davanti al mimo motociclista, ma che, contrariamente a tutte le altre, si è voltata a guardarlo. Una volta memorizzata l’azione, la penultima della fila si gira e ripete l’azione, naturalmente interpretandola a modo suo, osservata dalla terz’ultima persona che nel frattempo si è a sua volta girata, e così via. Alla fine, come era forse prevedibile, l’ultimo gesto non ricorda per nulla l’azione iniziale, e il movimento del motociclista assomiglia di più a quello di una ballerina classica, interessante in sé ma certamente diverso dal gesto fonte.



La traduzione, così come la poesia, la pittura o la musica con le loro manipolazioni, riprese, allusioni, riscritture, adattamenti, ha un po' a che fare con questi giochi. Forse qualunque comunicazione e qualunque ricordo che si fa narrazione o rinarrazione appartiene alla stessa specie ludica e aleatoria. C'è un passo in *The Road* di Cormac McCarthy in cui si legge:

He thought each memory recalled must do some violence to its origins. As in a party game. Say the word and pass it on. [...] What you alter in the remembering has yet a reality, known or not.¹ (McCarthy 2007a, p. 131)

Ogni nuova espressione ha una sua autonomia, è una realtà in sé, per quanto riflesso, più o meno diretto e intenzionale, di qualcos'altro di cui è mutazione, trasformazione e interpretazione in atto.

Le traduzioni, come noto, non avvengono solo tra lingue o dialetti diversi, ma anche tra codici semiotici diversi e con media diversi². Jakobson (1959, p. 233) le aveva chiamate traduzioni intersemiotiche, altri, come Eco (2003), adattamenti o trasmutazioni, altri ancora (Heffernan 1993) *ekphrasis*, in particolare quando si passa da un'opera d'arte visiva a una poesia o traduzione verbale. In questo scritto cercherò di dar conto di alcune di queste metamorfosi realizzate da un artista inglese, Adrian Henri, di 15 anni più vecchio di David Bowie e di 9 di Bob Dylan, ma che, come loro, può essere considerato un talento plurimo. Pittore, poeta, critico d'arte, performer, cantante, drammaturgo, narratore, librettista (Milner 1999, p. 23), Adrian Henri (1932-2000) trascorre gran parte della sua vita a Liverpool, una città che, come vedremo, è centrale nella sua poetica.

-
- 1 “Pensava che ogni ricordo evocato non poteva che violare le proprie origini. Come in un gioco di società. Di' una parola e passala al vicino. [...] Ciò che si altera ricordando ha comunque una sua realtà, che la si conosca o meno” (McCarthy 2007b, p. 101).
 - 2 Per un'idea di traduzione che non sia più solo testocentrica, come nella tradizione consolidata degli studi sul tradurre europei dei *Translation Studies*, ma che si apra ad altre discipline, “dall'arte all'architettura, l'etnografia, gli studi sulla memoria, il paesaggio, la psicologia, la semiotica, la filosofia, l'economia, gli studi di genere” etc. insiste Edwin Gentzler (2017) introducendo la nozione di *Post-Translation Studies*.

L'*auto-traduzione intersemiotica* su cui si concentrerà l'analisi si intitola *The Entry of Christ into Liverpool* e inizia con un grande quadro dipinto da Henri fra il 1962 e il 1964, che diventa poco dopo una sua poesia, e poi una performance poetico-sonora eseguita dal gruppo rock The Liverpool Scene di cui Henri era *vocalist e leader*.

La descrizione e analisi di questa auto-traduzione intersemiotica sarà preceduta da una breve introduzione su Adrian Henri e la cultura a Liverpool negli anni Sessanta del Novecento.

2. *Adrian Henri come "talento plurimo"*

In inglese c'è un'espressione che viene spesso usata proprio per intendere un artista versatile in più discipline ed è *Renaissance Man*. È facile capirne il motivo se si pensa che i grandi personaggi del Rinascimento, come Leonardo o Michelangelo, eccellevano in tante attività, artistiche e letterarie. In un mondo così ossessionato dalla specializzazione come quello in cui viviamo oggi, con la mania di appiccicare etichette a tutti, a partire dai settori scientifico-disciplinari nelle nostre università, è insolito, soprattutto a livello accademico, che una persona sia apprezzata per la sua poliedricità e capacità di padroneggiare più campi. Si pensa che sia un eclettico, inteso nel senso negativo, o al più un "dilettante", sinonimo in questo caso di "non specialista" o "improvvisatore" e non di colui che trova diletto nel fare le cose. Per fortuna non è sempre così e non è sempre stato così.

Un'altra espressione inglese è *Jack of all trades*, riferita spesso a chi è capace di *fare* più lavori (come l'idraulico, l'imbianchino, il meccanico); ma *poiein*, da cui poesia, è bene non dimenticarlo, significa proprio *fare*, un fare concreto, come quello degli artisti, dei poeti e dei musicisti che fanno con le parole, i colori, le note. (Tra parentesi: "Jack of all trades" è proverbialmente seguito da "master of none", a ricordare che a volte anziché di vero talento si tratta di ardimento).

Infine una terza espressione, utilizzata da Catherine Marcangeli (2014a) in un volume dedicato a Henri, è *Total Artist*. Marcangeli fa riferimento in questo prezioso volume, che contiene non solo saggi su Henri di diversi studiosi, ma anche riproduzioni di suoi dipinti oltre a preziosissimi materiali iconografici e d'archivio, a un libro di critica d'arte scritto da Henri (1974) intitolato *Total Art*. In quel lavoro l'autore descrive e analizza la situazione dell'arte contempo-

ranea fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, concentrandosi su quelle che all'epoca a livello internazionale erano considerate le forme emergenti dell'arte e cioè *Happening* e *Performance*.

Adrian Henri può essere definito *Renaissance Man*, *Total Artist* e *Jack of all trades* anche per la sua intraprendenza, la vulcanica capacità organizzativa e l'idiosincrasia nei confronti delle etichette. Scrive nel 1968 in *Notes on Painting and Poetry*:

The trouble is that people want a label for you. I find in practice no difficulty (other than shortage of time) in doing two things full time, not to mention teaching, doing readings, organising or helping with theatre pieces. Kurt Schwitters solved the problem beautifully by having a catchall name for his activities: "MERZ" [...]. In both Dada and Surrealism perhaps the most significant concept was that of the total work – *Gesamtkunstwerk* – or that of the total man. Consider Duchamp, or the prewar activities of Salvador Dalí: films, exhibition-environments, poems, book jackets, objects, ephemeral events are equally important in their oeuvres. And there are dozens of young artists whom it is almost impossible to label – Dick Higgins, George Brecht, Red Grooms, Robert Whitman, Daniel Spoerri, Robert Morris, Jackson MacLow, Allan Kaprow, La Monte Young. These "intermedia" artists, and pop artist generally, are of course working in a direct line of descent from Dada/Surrealist tradition. (Henri 1968, p. 63)³

3 "Il problema è che la gente vuole metterti un'etichetta. A parte la mancanza di tempo, non trovo nessuna difficoltà a fare due cose a tempo pieno, per non parlare poi dell'insegnamento, delle letture pubbliche, dell'organizzazione o della collaborazione a spettacoli teatrali. Kurt Schwitters risolse benissimo il problema trovando un nome acchiappatutto per le sue attività: "MERZ" [...]. Sia nel Dadaismo che nel Surrealismo il concetto più significativo è stato quello dell'opera totale – *Gesamtkunstwerk* – o quello dell'uomo totale. Si pensi a Duchamp o alle attività di Salvador Dalí prima della guerra: film, allestimenti, poesie, copertine di libri, oggetti, eventi effimeri sono tutti ugualmente importanti nella loro opera. Ci sono dozzine di giovani artisti ai quali è quasi impossibile dare un'etichetta: Dick Higgins, George Brecht, Red Grooms, Robert Whitman, Daniel Spoerri, Robert Morris, Jackson MacLow, Allan Kaprow, La Monte Young. Questi artisti 'intermediali', e quelli pop in generale, operano direttamente nella tradizione del Dadaismo e del Surrealismo".

La traduzione del saggio si trova nel volume di Adrian Henri, *Stanotte a mezzogiorno. Poesie scelte 1967-2000*, a cura di F. Nasi, Oedipus, Salerno-Milano 2002, pp. 171-198. Le traduzioni delle poesie citate di seguito sono riprese da quel volume; altre traduzioni, se non diversamente indicato, sono mie.

2.1 *Poeta del Mersey Sound*

Adrian Henri nasce come artista, critico d'arte e insegnante (negli anni Sessanta al Manchester College of Arts e al Liverpool College of Arts), ma era conosciuto all'epoca soprattutto come poeta. Nel 1967 esce nella prestigiosa collana Penguin Modern Poets una raccolta di tre nuovi poeti, Adrian Henri, Roger McGough e Brian Patten. Il libro ha un successo inaspettato e vende in poco tempo 500.000 copie, un numero incredibile per un libro di poesie, e a maggior ragione se a scriverlo era stato un gruppo di poeti quasi esordienti.

Già la copertina (Henri, McGough, Patten 1967)⁴, disegnata da Alan Spain, un artista che aveva prodotto molte *cover* innovative per la collana di poesia della Penguin, dice molto sull'immaginario di quegli anni: il titolo, scritto con caratteri fumettistici, fa riferimento al *Merseybeat* dei Beatles. Al fenomeno musicale che aveva reso famosa la città, si affiancano la foto duplicata di una *groupie* della band, accanto alla foto della statua equestre della Regina Vittoria a Lime Street, anch'essa duplicata alla moda di Warhol, e alla silhouette del porto di Liverpool, centro economico di una città che aveva vissuto nella prima parte del Novecento un momento di ricchezza e che, distrutta dalla guerra, negli anni Sessanta faticava a ritrovare quello stesso livello di benessere. Siamo nel Nord dell'Inghilterra, la parte povera della nazione, e Liverpool ne è una sorta di capitale. Tuttavia, come scrisse nel 1965 Allen Ginsberg con il tono un po' altisonante e profetico che gli apparteneva, più della Swinging London, "Liverpool is at the present moment the centre of the consciousness of the human universe"⁵ e non tanto per i Beatles (Coley 2019, p. 9). C'erano i *Fab Four*, certamente, ma c'era anche la vivacità creativa di tanti poeti, drammaturghi, pittori, musicisti, performers che cercavano di fare arte in modi diversi, al di fuori dei circoli, spesso chiusi e settari, delle università, delle istituzioni teatrali e artistiche (musei e gallerie)⁶.

4 <https://penguinseriesdesign.com/2022/08/17/poetic-covers-for-modern-poets/>.

5 "In questo momento Liverpool è il centro della coscienza dell'universo umano". La citazione è riportata nella *Introduzione* dell'antologia *The Liverpool Scene* di Edward Lucie-Smith (1967, p. 15), che per primo diede visibilità ai poeti pop di Liverpool.

6 Per un'attenta ricostruzione della scena culturale di Liverpool, e in particolare della poetica e biografia dei tre poeti del *Mersey Sound*, si veda Bowen 1999.

In questo, i tre poeti di Liverpool pubblicati in *The Mersey Sound* furono emblematici. La loro collaborazione non si limitò alla pubblicazione di un volume collettaneo, ma portò alla nascita di una sorta di circo itinerante della poesia, che continuò per anni a girare in Gran Bretagna e all'estero. I pub, le scuole, le piazze, i festival sono stati i loro teatri dove leggevano ad alta voce le loro poesie. Spesso le performance erano accompagnate da esecuzioni di musicisti jazz o rock. Il pubblico a cui si rivolgevano non era quello accademico, ma era composto principalmente da teenagers. I loro testi arrivavano subito, senza bisogno di note a piè di pagina. Questo non significa affatto che non fossero buone poesie. Semplicemente erano poesie diverse da quelle vittoriane o anche moderniste che la scuola aveva ormai assunto come canoniche: poesie in genere scritte da poeti morti che parlavano con una lingua e in modi lontani da quel mondo in fermento che stava cambiando o che avrebbe voluto cambiare tutto.

La vita di tutti i giorni entrava con forza nelle poesie: ci entrava con giosità e ironia, raccontando le situazioni reali vissute dalla gente, con le parole comuni, con le metafore, le similitudini e le espressioni idiomatiche che si sentivano nelle strade, allo stadio o nei *jingle* pubblicitari, rielaborate secondo una musicalità e una cadenza propria di quella provincia, il Mersey Sound, appunto. Nelle loro poesie, e Henri lo dice in modo esplicito nel saggio di poetica *Notes on Painting and Poetry*, si cerca una lingua capace di “purify the dialect of my tribe” (Henri 1968, p. 76). Qui Henri riprende un celebre verso di Mallarmé tratto dalla poesia *La Tombeau d'Edgar Poe* “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, ma inserisce, evidenziandolo in corsivo, l'aggettivo *mia*, cioè il riferimento proprio alla lingua di Liverpool, di un luogo specifico, di una comunità, non alla lingua inglese standard. Non a caso se la prende subito dopo con quei poeti inglesi che avevano adottato come pappagalli la parlata dei poeti beat americani, finendo per scrivere in un ridicolo e impotente finto americano. Peraltro, lo stesso Ginsberg aveva criticato la maggioranza dei poeti britannici, poche settimane prima della famosa *International Poetry Incarnation* tenutasi alla Royal Albert Hall di Londra l'11 giugno del 1965, per la loro mancanza di coraggio ad usare le varietà linguistiche e dialettali offerte dall'inglese (ad esempio “il dialetto di Liverpool, o di Geordie – cioè di Newcastle”), a differenza di quanto avevano invece fatto i poeti beat americani (Ginsberg 2021, p. 46). Il riferimento a Liverpool

e a Newcastle sottolinea la considerazione che il poeta americano aveva per le esperienze poetiche di Tom Pickard a New Castle e dei “Liverpool Minstrel of CavernSink”, come Ginsberg stesso definisce Brian Patten, Adrian Henri e Roger McGough nella poesia *Who Be Kind To* (Walker 2018, p 47).

2.2 Pittore del Pop inglese

L’attenzione al “locale” e il tentativo di dialogare con la cultura innovativa che arrivava dagli States senza tuttavia diventarne miseri emulatori, guidano le prime esperienze artistiche di Henri. Studente d’arte al King’s College di Newcastle, aveva avuto come professori alcuni importanti artisti, fra cui il padre dell’arte pop inglese Richard Hamilton. Dai corsi di Hamilton, Henri riprende l’idea che l’artista deve riflettere sui cambiamenti che avvengono nel contesto e nell’ambiente (“environment”) in cui vive, compresi i mezzi di comunicazione e la pubblicità, dandone conto in modo esplicito nelle opere, ma anche la nozione di una continuità senza soluzione fra cultura alta e cultura bassa (Marcangeli 2014b, p. 128). Questa contaminazione ricercata e intenzionale fra le due culture contribuisce a creare, usando le parole di Alessandro Carrera, un sapere e un “canone orizzontale non gerarchico” che non intende “cancellare nulla, bensì porre tra parentesi le scale di valori che mettono in gerarchia i vari campi dell’espressione” (Carrera 2022, pp. 50-51).

Da Hamilton Henri riprende anche la tecnica del *collage*. Come già i pittori cubisti o delle avanguardie storiche, e ancor più diversi artisti degli anni Cinquanta, Henri utilizza nei suoi *collage* non solo fotografie o manifesti, ma oggetti concreti come pennelli, biglietti dell’autobus, carte da gioco accompagnate da scritte, disegni originali e pennellate di colore. *Small Fairground Image 3*, del 1961, riprende i famosi *Target* del pittore americano Jasper Jones, ma, a differenza dell’opera di Jones, qui il bersaglio è un oggetto reale, recuperato dal mondo che Henri frequentava per lavoro in quegli anni, e cioè il *Fairground*, il Luna Park di Rhyl, cittadina sulla costa del Galles a poco meno di un’ora da Liverpool. Citazioni dell’arte contemporanea vengono organizzate nello spazio dell’opera e accordate con sapienza a oggetti ripresi dalla vita quotidiana, spesso molto personali e locali, creando così una narrazione resa ancora più esplicita dal ricorso alla scrittura didascalica o evocativa di parole dipinte sulla tela.

Henri applica la tecnica del *collage* non solo alla pittura, ma anche alla poesia. Interessante il tentativo irriverente e dadaista con cui accosta, mescolandole, frasi riprese dalla pubblicità di un'automobile e versi di Wordsworth: anello di congiunzione, o scintilla che ha fatto scattare l'associazione irriverente, come in una pagina nonsensica di *Alice* di Lewis Carroll, è il nome della vettura olandese pubblicizzata in quegli anni, DAF, e il fiore *Daffodil* della più canonica delle poesie di William Wordsworth. Ecco il *collage* poetico o *cut-up*. Qui sono messe in corsivo, per solo scopo esplicativo, le riprese testuali della poesia di Wordsworth che nel testo di Henri non sono invece indicate:

The New, Fast, Automatic Daffodils

(New variation on Wordsworth's "Daffodils")

I wandered lonely as

THE NEW, FAST DAFFODIL

FULLY AUTOMATIC

that floats on high o'er vales and hills

The Daffodil is generously dimensioned to accommodate four adult passengers

10,000 saw I at a glance

Nodding their new anatomically shaped heads in sprightly dance

Beside the lake beneath the trees in three bright modern colours

red, blue and pigskin

The Daffodil de luxe is equipped with a *host of* useful accessories including windscreen wiper and washer with joint control

A Daffodil doubles the enjoyment of touring at home or abroad

in vacant or in pensive mood

SPECIFICATION:

Overall width 1.44m (57")

Overall height 1.38 m (54.3")

Max. speed 105 km/hr (65m.p.h.)

(also cruising speed)

DAFFODIL

RELIABLE – ECONOMICAL

DAFFODIL

THE BLISS OF SOLITUDE

DAFFODIL

The Variomatic *Inward Eye*

Travelling by Daffodil you can relax and enjoy every mile of the journey.

(Cut-up of Wordsworth's poem plus Dutch motor-car leaflet)⁷

2.3 Performer e organizzatore di eventi

Il *Daffodil*, simbolo della poesia romantica, qui rivisitato con ironia, diventa anche l'oggetto di una serata a tema. Dai *collage* e dalle poesie *cut-up* si passa così agli *happening* o, come preferiva chiamarli Henri, agli *event*. Rifacendosi agli *happening* che negli anni Cinquanta erano stati modi nuovi di mescolare le arti in eventi collettivi, più o meno strutturati (a partire da quelli organizzati a New York con Kaprow o, qualche anno prima, al Black Mountain College in North Carolina con artisti, musicisti e coreografi come Robert Rauschenberg, John Cage, Merce Cunningham), Henri sviluppa la tecnica del *collage* e dell'assemblaggio e la trasforma in eventi collettivi ai quali il pubblico era invitato a partecipare attivamente (Marcangeli 2014b, p. 125). Nasce così una serata-evento dedicata ai *daffodils* per la quale erano state scritte, e preventivamente registrate su nastro, da Henri e Patten alcune poesie sul fiore. Mentre Henri era impegnato a dipingere una grande giunchiglia,

7 LE NUOVE, VELOCI, GIUNCHIGLIE AUTOMATICHE / (Nuova variazione sulle "Giunchiglie" di Wordsworth) // Vagavo solitario come / LA NUOVA, VELOCE GIUNCHIGLIA / COMPLETAMENTE AUTOMATICA/ che alta fluttua su valli e colli / la Giunchiglia è spaziosa e ospita quattro passeggeri adulti / diecimila ne vidi in un sol colpo / che in gaia danza facevano ondeggiare le loro nuove teste anatomicamente formate / dietro al lago, sotto gli alberi, / in tre moderni colori brillanti / rosso, blue e rosa-pelle-di-maiale / La Giunchiglia de luxe è equipaggiata con uno stuolo di utili accessori / che includono tergicristallo e spruzzino a controllo congiunto / Una Giunchiglia raddoppia il piacere di viaggiare a casa e all'estero // senza pensieri o d'umore pensieroso / CARATTERISTICHE / Larghezza 1.44m (57") / Altezza 1.38 (54,3") / Velocità massima 105 km/h (65 m.p.h.) (anche velocità di crociera) / GIUNCHIGLIA / AFFIDABILE – ECONOMICA GIUNCHIGLIA / LA GIOIA DELLA SOLITUDINE / GIUNCHIGLIA / L'OCCHIO INTERIORE / VARIOMATICO / In giro con una Giunchiglia ti rilassi e gusti meglio ogni miglio del tuo viaggio. // (*Collage* della poesia di Wordsworth e di una brochure di una vettura olandese) (Henri 2002, pp. 72-75).

oltre all'ascolto delle registrazioni, c'erano state la lettura di altre poesie sui *daffodils* di Wordsworth, la musica dal vivo eseguita dalla band di Liverpool The Undertakers, e la distribuzione di fiori recisi da parte di partecipanti incappucciati che rappresentavano la Morte (Marcangeli 2014b, pp. 131-132).

La prima serata-evento organizzata da Henri e primo *happening* del Regno Unito è la *City Night* nel 1962 che, fra le altre cose, prevedeva anche una parata nelle strade di Liverpool, preludio all'*Entry of Christ*. In un foglio dattiloscritto firmato da Henri e McGough si leggono alcune delle motivazioni dell'organizzazione dell'evento che ne evidenziano l'aspetto collettivo, intermediale e underground:

An "event" is a sort of theatrical or dramatic ritual happening aimed at working directly on the consciousness of those experiencing it. It uses mime, dance, poetry, painting and music mixed in varying proportions. The audience are contained within an environment, which is also part of the action [...].

The "event" is one of the new cross-fertilizations (like Jazz Canto or Poetry & Jazz) which are enriching the old fixed art-forms, movements which are largely "subterranean", independent and unknown to modern literary, artistic and theatrical Establishment.⁸ (in Marcangeli 2014b, p. 22)

Altri eventi sono quelli dedicati alla bomba (*The Bomb*, 1964), rito esorcistico contro il pericolo nucleare, alla discriminazione razziale (*Black and White Event*, 1965), entrambi con epicentro il Cavern, locale storico del Mersey Beat, all'amore (*Love Night 2*, 1967) o a Batman (*Batnights*, 1967) uno degli eroi pop dei teenager di quegli anni. Anche in questi ultimi due casi i temi vengono interpretati in modo collettivo, intermediale e ironicamente dissacrante, con travestimenti, parate e disegni di cuori rosa che invadono la città. *Love is...* e *Batpoem* sono due poesie a forma chiusa, molto semplici e orecchiabili, fra le più note di Henri. Entrambe verranno messe in

8 "Un 'evento' è una specie di *happening* rituale teatrale o drammatico che intende incidere direttamente sulla coscienza di chi ne fa esperienza. Fa ricorso al mimo, alla danza, alla poesia, alla pittura, e alla musica mescolate in vari modi. Il pubblico è all'interno di un ambiente che diventa esso stesso parte dell'azione [...]. L'evento è una delle nuove impollinazioni incrociate (come il Jazz Canto o Poesia & Jazz) che stanno arricchendo le vecchie e statiche forme dell'arte, movimenti che sono in gran parte 'sotterranei', indipendenti e sconosciuti alle Istituzioni letterarie, artistiche e teatrali".

musica dalla band Liverpool Scene: *Bat Poem* (firmato da Henri e dal chitarrista e compositore Andy Roberts) nel primo LP della band intitolato *The Amazing adventure of The Liverpool Scene* del 1968, e *Love is* nel terzo album *Heirloom* (forse un neologismo formato da una crasi fra *heirloom*, cimelio, e *loony*, pazzo) del 1970, che in copertina ha la foto di una grande banana gialla su sfondo marrone: una ripresa, evidentemente parodica e beffarda, della copertina del disco iconico del 1967 dei Velvet Underground disegnata da Andy Warhol⁹.

3. *Cristo a Liverpool: un'autotraduzione intersemiotica*

Si tratta di un quadro che diventa una poesia pubblicata e poi una performance di poesia sonora in dialogo con i musicisti della band Liverpool Scene. Il quadro, a sua volta, è il punto di arrivo, ovviamente momentaneo, di una lungo passaparola che ha come punto di partenza un testo fonte, anzi, a dire il vero, almeno quattro testi fonte, cioè i quattro *Vangeli*, che raccontano l'episodio dell'entrata di Cristo a Gerusalemme, con il riferimento all'asina su cui viene fatto sedere Gesù, la folla numerosa e festante che stende al suo passaggio i mantelli o i rami di palme e ulivi e canta "Osanna al figlio di Davide" (Matteo 21, 1-9).

L'episodio evangelico diventa un *topos* nella tradizione iconografica cristiana. L'elenco dei pittori che hanno ripreso e interpre-

9 È facile recuperare in rete le registrazioni dei due testi:

Per *Batpoem* <https://www.youtube.com/watch?v=m0GUbAImHuw&t=40s>;

per *Love is* <https://www.youtube.com/watch?v=gWiOSC0vqWU>.

Interessante potrebbe essere analizzare il passaggio fra la poesia scritta *Batpoem* e la performance musicale. Non solo l'intonazione vocale di Henri diventa una marca semantica forte, capace di ribaltare carnevalescamente il senso della lettera, ma si nota anche come una delle strofe (la terza) cambi rispetto al testo pubblicato, a sottolineare come la presa diretta sulla realtà del momento (in questo caso una partita di calcio del Liverpool) sollecitino le variazioni anche improvvisate: il testo, cioè, non è intoccabile e sacro. Inoltre, come nei *collage* pittorici dove si riprendevano oggetti reali rilocalizzandoli, la musica è qui ripresa dalla sigla della serie di *Batman*, allora popolarissima alla televisione inglese. Per un'analisi della poesia e un confronto con quelle scritte da Roger McGough e Brian Patten per la *Batnight*, mi permetto di rimandare a Nasi 2002, pp. 203-206. Prezioso materiale iconografico costituito da locandine, fotografie, copertine di dischi, dichiarazioni di protagonisti dei vari *events* e dell'attività della Liverpool Band si trovano nel ricco catalogo, curato da Catherine Marcangeli, *Adrian Henri. I Want Everything to Happen* (2019). Su Henri e la band Liverpool Scene si veda anche Biggs 2014.

tato il soggetto è lunghissimo. Limitandosi alla tradizione dell'arte occidentale dal medioevo all'Ottocento, ricordiamo Duccio di Buoninsegna, Pietro Lorenzetti, Giotto, Beato Angelico, Santi di Tito, Giulio Benso, Rubens, van Dyck, Johann Friedrich Overbeck... Quello che si coglie subito scorrendo le riproduzioni di questi quadri, facilmente reperibili in rete, è la ricontestualizzazione realistica dell'evento: la città sullo sfondo cambia a seconda del periodo in cui i quadri sono dipinti, finendo per raffigurare non una Gerusalemme come forse era nel primo secolo, ma un'idea di città contemporanea all'artista: medievale per Duccio e Lorenzetti, rinascimentale per Santi di Tito etc. Confrontando tutte le rappresentazioni citate, si nota anche come i punti di vista, cioè la prospettiva da cui si ritrae la scena, siano molto simili: Cristo benedicente è ritratto di fianco, a cavallo dell'asina, con il popolo che gli fa largo e onora il suo ingresso stendendo mantelli e rami di palma o di ulivo al passaggio.

Completamente diversa dalle altre è la prospettiva assunta dal pittore inglese Benjamin Robert Haydon: in questo caso la visione è frontale, e Cristo sembra il conduttore di una folla che si muove nella direzione di chi disegna l'evento. Haydon ritrae in questo grande quadro – olio su tela, 396 x 457 cm. realizzato fra il 1814 e il 1820 – alcuni protagonisti della scena intellettuale del romanticismo inglese. Si individuano i volti di John Keats, di William Wordsworth, William Hazlitt, Charles Lamb, poeti e critici che Haydon conosceva e con i quali, come nel caso di Keats, aveva un rapporto di stretta amicizia. Ci sono anche figure non contemporanee a Haydon, come Newton o Voltaire.

Un'analoga prospettiva frontale è assunta da James Ensor nella *Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (253 x 431 cm. del 1888), che raffigura Cristo mentre entra in una città moderna in festa per il carnevale¹⁰. Qui, a differenza di ogni altra rappresentazione, si fatica a individuare la figura di Cristo, che sembra fagocitato dalla folla. Sullo sfondo gli edifici urbani, con le insegne pubblicitarie, le bandiere e uno striscione rosso che corre da una parte all'altra della strada con la scritta "Vive la Sociale", al centro Cristo nell'iconologia tipica a dorso dell'asinello, attorniato da una folla festante; davanti a lui la banda e i gendarmi, infine, in primo piano, i volti delle persone che guidano il corteo che

10 Riprendo, per l'analisi del quadro di Ensor e delle sue traduzioni nell'opera di Henri, passi rielaborati di quanto scritto nella mia postfazione a Henri 2002, pp. 214-218.

avanza. Ogni volto è una maschera espressiva nella quale il macabro si unisce alla parodia, secondo l'innovativa marca stilistica di Ensor.

La tela di Henri, ultima variazione di questo plurisecolare gioco relazionale del passa immagine, non nasconde la sua fonte più immediata. Nella parte bassa del quadro, in stampatello maiuscolo si legge:

THE ENTRY OF CHRIST INTO LIVERPOOL IN 1964
ADRIAN HENRI
HOMAGE TO JAMES ENSOR 1962-64

L'organizzazione generale del quadro è simile a quella dell'artista belga: città, folla in primo piano, frontale rispetto all'occhio del pittore, il corteo che avanza con al centro Cristo. Nel quadro di Ensor si ha la percezione di un dinamismo vorticoso nella folla, mentre in Henri sembra che la manifestazione si sia come bloccata per consentire al fotografo/pittore di scattare la sua fotografia: la scena è dominata da linee ortogonali, dall'equilibrio simmetrico delle volumetrie e dalla prospettiva frontale che ricordano quadri come il *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo.



A. Henri, *The Entry of Christ into Liverpool*, 1962-1964 (Private Collection)
©Adrian Henri Estate, courtesy of Catherine Marcangeli

L'ambientazione è molto particolareggiata: la scena si svolge a Lime Street, a Liverpool, con St. George's Hall sulla sinistra e la stazione di Lime Street sulla destra. Alcune insegne sono le stesse del quadro di Ensor, come la pubblicità Colman's Mustard; altre, come il grande striscione che corre sulla parte di entrambi i quadri, vengono tradotte (LONG LIVE SOCIALISM); altre infine si riferiscono al contesto preciso in cui il quadro è dipinto (la bandiera inglese in alto, un cartellone portato dalla folla con la scritta BAN THE BOMB o la pubblicità della birra GUINNESS). Ma l'attualizzazione del quadro avviene anche attraverso la caratterizzazione delle figure. Alcune sono maschere o caricature (anche qui come in Ensor si vedono scheletri e teschi, e poi maschere colorate), in molti altri casi invece, più di una trentina, sono persone reali, artisti o scrittori ammirati da Henri oppure amici e protagonisti della scena culturale di Liverpool: William Burroughs, Charlie Mingus, Alfred Jarry, Charlie Parker, James Ensor nella parte di Cristo, ma anche i Beatles, Phillip Jones Griffiths con la macchina fotografica, Pete Brown (uno dei più intraprendenti jazz-poet di quegli anni), Sam Walsh, Roger McGough... Il pittore intervenne ripetutamente sul quadro, aggiungendo o togliendo personaggi (i Beatles, ad esempio, vennero aggiunti solo in un secondo tempo), oppure modificando le acconciature di alcune donne (Diana Melly, moglie dello scrittore e cantante George Melly, venne dipinta tre volte perché nell'arco di due anni i suoi capelli da corti e scuri divennero rossi e lunghi). Adrian Henri non ritrae sé stesso, anche se quasi al centro della prima linea del corteo emerge la figura di Père Ubu, una sorta di comico *alter ego*, che Henri incontra per la prima volta a teatro quando impersona sulla scena il personaggio di Jarry, poi dipinge in una serie di quadri, dove il burattino patafisico si trova in Inghilterra, con tanto di bombetta e ombrello, e infine utilizza per il suo frammento teatrale *Père Ubu in Liverpool*. Jarry stesso è raffigurato nel quadro in bicicletta, accanto a Gesù, nel mezzo della folla.

Dal quadro Henri passa alla poesia, composta pochi anni dopo il completamento del dipinto. Entrano nel testo la dinamicità e il fluire del tempo. Si inizia dalla staticità di un sabato mattina come tanti, raccontata con brevi frasi in prosa. Poi la grafica cambia e iniziano i versi centrati nella pagina: si sentono i suoni delle trom-

be, il rullare dei tamburi e la folla che riempie la strada. La sintassi franta dei versi segue il crescendo della parata che comincia a prendere corpo. La folla è composta da maschere e personaggi famosi (sono citati Pierre Bonnard, Guillaume Apollinaire, Jarry sulla sua bicicletta e James Ensor, fabbricatore di maschere), ma ci sono anche un gatto nero, un asino grigio, un uccello bianco. E poi gli stendardi e gli striscioni, trascritti sulla pagina, mostrano la loro parodistica, patafisica contraddittorietà: accanto allo stendardo contro la guerra del Vietnam quello contro l'immigrazione, accanto alla scritta inneggiante al Papa la bandiera dei protestanti, accanto ai simboli del consumismo lo striscione del socialismo. Si arriva al *climax* sonoro con il saluto a Gesù, re dei Giudei, scritto a lettere maiuscole, seguito dalla iterazione e sillabazione delle parole *Guinness* e *Masks* che sembrano riempire l'intero spazio sonoro della scena. A Liverpool c'era un palazzo con un'enorme insegna luminosa con lo slogan pubblicitario *Guinness is good for you*, che si accendeva un po' alla volta, progressivamente: la sillabazione dello slogan intende mimare o tradurre intersemioticamente l'apparizione luminosa dell'insegna. Alla fine la processione passa e rimangono sul terreno i segni di un rito consumato e la solitudine di alcuni. Vicino ai piedi del poeta i coni fatti coi i vecchi giornali, sacchetti vuoti delle patatine fritte, come reperti abbandonati e inutili. Una piccola pennellata finale, un oggetto che rimanda a moltissimo altro (e non si può non pensare all'influenza di Eliot, sia in apertura della poesia, con la descrizione della desolazione del paesaggio urbano, sia alla fine, con questi correlativi oggettivi), e così si conclude il percorso di una narrazione nel tempo che il quadro non aveva potuto dare.

THE ENTRY OF CHRIST INTO LIVERPOOL

City morning. dandelionseeds blowing from wasteground.
 smell of overgrown privethedges. children's voices
 in the distance. sounds from the river.
 round the corner into Myrtle St. Saturdaymorning shoppers.
 headscarves. shoppingbaskets. dogs.

then
 down the hill

THE SOUND OF TRUMPETS
 cheering and shouting in the distance
 children running
 icecream vans
 flags breaking out over buildings
 black and red green and yellow
 Union Jacks Red Ensigns
 LONG LIVE SOCIALISM
 stretched against the blue sky
 over St George's hall

Now the procession

THE MARCHING DRUMS
 hideous masked Brueghel faces of old ladies in the crowd
 yellow masks of girls in curlers and headscarves
 smelling of factories
 Masks Masks Masks
 red masks purple masks pink masks

crushing surging carrying me along
 down the hill past the Philharmonic The Labour Exchange
 excited feet crushing the geraniums in St Luke's Gardens
 placards banners posters
 Keep Britain White
 End the war in Vietnam
 God Bless Our Pope

Billboards hoardings drawings on pavements
 words painted on the road
 STOP GO HALT
 the sounds of pipes and drums down the street
 little girls in yellow and orange dresses paper flowers
 embroidered banners
 Loyal Sons of King William Lodge, Bootle
 Masks more Masks crowding in off buses
 standing on walls climbing fences

familiar faces among the crowd
 faces of my friends the shades of Pierre Bonnard and
 Guillaume Apollinaire
 Jarry cycling carefully through the crowd. A black cat
 picking her way underfoot

posters
signs
gleaming salads
COLMAN'S MUSTARD
J. Ensor, Fabriqueur de Masques
HAIL JESUS, KING OF THE JEWS
straining forward to catch a glimpse through the crowd
red hair white robe grey donkey
familiar face
trafficlighs zebracrossings
GUIN
GUINN
GUINNESS IS
white bird dying unnoticed in a corner
splattered feathers
blood running merged with the neonsigns
in a puddle
GUINNESS IS GOOD
GUINNESS IS GOOD FOR
Masks Masks Masks Masks Masks
GUINNESS IS GOOD FOR YOU

brassbands cheering loudspeakers blaring
clatter of police horses
ALL POWER TO THE CONSTITUENT
ASSEMBLY
masks cheering glittering teeth
daffodils trodden underfoot

BUTCHERS OF JERUSALEM
banners cheering drunks stumbling and singing
masks
masks
masks

evening
thin sickle moon
pale blue sky
flecked with bright orange clouds
streamers newspapers discarded paper hats
blown slowly back up the hill by the evening wind
dustmen with big brooms sweeping the gutters
last of the crowds waiting at bus-stops

giggling schoolgirls quiet businessmen
 me
 walking home
 empty chip-papers drifting round my feet.¹¹

- 11 “Mattino in città. semi di soffioni volano da terreni abbandonati. odore di ligustri cresciuti troppo. voci di bambini in lontananza. rumori provenienti dal fiume. dietro l’angolo verso Myrtle St. clienti del sabato mattina. foulards. borse della spesa. cani. // poi // giù per la collina // IL SUONO DI TROMBE / incitamenti e urla in lontananza / bambini che corrono / camioncini dei gelati / bandiere che spuntano dagli edifici / nere e rosse verdi e gialle / la bandiera inglese la bandiera della marina / LUNGA VITA AL SOCIALISMO / si staglia nel cielo azzurro /sul palazzo di St. George // Ora la processione // I TAMBURINI / orribili volti mascherati alla Brueghel di vecchie signore nella folla / maschere gialle di ragazze con bigodini e foulards / che puzzano di fabbrica / Maschere Maschere Maschere / maschere rosse maschere viola maschere rosa // cresce l’onda cresce il frastuono mi porta con sé / giù per la collina oltre la Filarmonica oltre l’ufficio di collocamento / piedi agitati calpestano i geranei nei giardini di St. Luke / cartelli stendardi manifesti / Bianca Resti l’Inghilterra / Basta con la Guerra in Vietnam / Dio Protegga il Nostro Papa / Tabelloni affissioni disegni sui marciapiedi / parole dipinte sulla via / STOP VAI ALT / il suono di pifferi e tamburi lungo la strada / bambine vestite in giallo e arancione fiori di carta / stendardi ricamati / Loyal Sons of King William Lodge, Bootle / maschere e maschere che si ammassano, escono dagli autobus /ritte sui muri arrampicate sulle palizzate // volti conosciuti fra la folla / volti di amici e ombre di Pierre Bonnard e / Guillaume Apollinaire / Jarry che attento se ne va in giro in bicicletta in mezzo alla folla. Una gatta nera / cerca di andare per la propria strada in punta di piedi / manifesti / insegne / insalate luccicanti / SENAPE DI COLMAN / J. Ensor, Fabriqueur de Masques / SALVE O GESÙ, RE DEI GIUDEI / allungarsi in avanti per vedere qualcosa attraverso la folla / capelli rossi tunica bianca asino grigio / volti conosciuti / semafori strisce pedonali / LA GUIN / LA GUINN / LA GUINNESS FA / uccello bianco che non visto muore in un angolo / penne imbrattate / sangue che scorre si fonde alle insegne al neon / in una pozza / LA GUINNESS FA BENE / LA GUINNESS FA BENE A / Maschere Maschere Maschere Maschere Machere / LA GUINNESS FA BENE A TE // bande di ottoni che inneggiano altoparlanti che urlano / scalpaccio dei cavalli della polizia / TUTTO IL POTERE ALLA ASSEMBLEA / COSTITUENTE / maschere che inneggiano denti abbaglianti / giunchiglie schiacciate sotto i piedi // MACELLAI DI GERUSALEMME / stendardi che inneggiano ubriachi che inciampano e che cantano / maschere / maschere / maschere // sera / sottile falce di luna / pallido cielo blu / macchiato di luminose nubi arancioni / stelle filanti giornali gettati cappelli di carta / spinti lentamente di nuovo sulla collina dal vento della sera / spazzini con le ramazze scopano i fossi gli ultimi della folla aspettano alla fermata dell’autobus / studentesse che ridacchiano uomini d’affari tranquilli / io / cammino verso casa / vuoti sacchetti di patatine volano intorno ai miei piedi” (Henri 2002, pp. 60-67).

Dalla poesia scritta si passa infine all'esecuzione musicale. E qui l'ascolto varrà più di ogni commento¹²: le marche ritmiche già evidenti nel testo scritto (l'incedere cadenzato delle liste di oggetti, le iterazioni, le rime interne, le allitterazioni), sono enfatizzate sia dalla musica della band sia dalla performance vocale di Henri.

Il pezzo musicale si trova nell'album dei Liverpool Scene *Bread On The Night* prodotto da RCA Victor nel 1969. Dopo una breve introduzione della batteria, che velocemente descrive il passaggio di una parata, Henri recita la prima parte descrittiva della città assonnata del sabato mattina senza alcun accompagnamento. Si sente poi in sottofondo il tintinnio dei piatti della batteria e le note sincopate della tromba che si alternano ritmicamente alla voce che descrive le prime persone, le insegne in lontananza e infine la parata che avanza. Alla menzione delle "marching drums" entrano il basso martellante, la batteria e il sintetizzatore che riproduce i suoni della città. Nel crescendo della musica strumentale, anche la voce di Henri diventa sempre più declamatoria fino a farsi essa stessa strumento. "Guinness is good for" e "Mask" sono ripetute un numero molto maggiore di volte rispetto al testo scritto, con un'intensità crescente. La sillabazione della parola *Guinness*, la sua iterazione, la martellante costruzione della frase "Guinness is good for you", l'ansimante e ossessiva ripetizione di "Masks" fino all'urlo finale che interrompe la musica e riporta, nel finale, alle noti di solitudine e abbandono con cui la poesia era iniziata, danno alle parole un senso nuovo. La parola scritta si fa evento vocale: gli accenti, il timbro, i colori della voce attualizzano il ritmo del verso, lo risignificano mettendolo in scena. Ascoltando la registrazione del disco del Liverpool Scene vengono in mente le performance fonetico sonore di Adriano Spatola o di Allen Ginsberg, un autore che Henri aveva conosciuto personalmente e che, stando alle molte dichiarazioni, certamente ammirava. Come scrive il musicista Jarvis Cocker, questo brano da parata carnevalesca, come lo era la rappresentazione di Ensor, è allo stesso tempo grandioso e ordinario, apocalittico e quotidiano; la musica si situa nella terra di mezzo fra il free jazz e i cori delle partite di calcio (Cocker 2019, p. 5).

La registrazione del brano del Liverpool Scene è altro rispetto alla performance ogni volta diversa che prendeva corpo sul palco

12 <https://www.youtube.com/watch?v=aV5TAGssbZA>.

e che viveva, oltre che del rapporto con il pubblico e delle improvvisazioni della band, anche della fisicità della parola pronunciata. L'opera polimorfa sull'entrata di Cristo a Liverpool mostra emblematicamente come Henri lavori sulla metamorfosi di un'idea: dalla individuazione di un'immagine, alla interpretazione-attualizzazione dell'immagine, alla narrazione dell'immagine nel verso poetico, alla performance vocale del testo scritto, alla registrazione sonora. Henri è interprete del quadro di Ensor, ma poi, secondo modi diversi, anche di sé stesso, compiendo un'operazione ermeneutica del proprio lavoro: le sue immagini si fanno parola poetica, evento scenico in cui l'esecuzione vocale potenzializza la libertà del gesto della scrittura verbale e grafica.

Naturalmente la storia non finisce qui. Il passaparola è conservazione e cambiamento, identità e alterità, e dunque traduzione continua. Vedendo il quadro di Henri viene in mente una delle più famose copertine di un album di quegli anni: *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, di Jane Haworth e Peter Blake, anche lui legato al gruppo dei poeti pop di Liverpool. La copertina, che indubbiamente fa riferimento alla *Entry of Christ into Liverpool* sia per la disposizione generale sia per la raffigurazione dei personaggi iconici, è un altro esempio illustre dell'uso del *collage* e dell'assemblaggio. Il *collage* di Haworth e Blake è diventato subito talmente famoso da essere a sua volta ripetutamente ripreso e rielaborato, come nella sarcastica cover di *We're Only in It for the Money*, terzo album di Frank Zappa e dei The Mothers of Invention (1968), o in quella parodica del pianista giapponese di Jun Fukamachi (1977).

Come abbiamo visto nel caso di *Batpoem* o di *Love is*, l'autotraduzione intersemiotica della *Entry of Christ into Liverpool* non è un *hapax* nella produzione di Henri, ma è piuttosto un modo peculiare della sua poetica. Nel 1998 Henri dipinse un altro grande quadro, *The Day of the Dead, Hope Street*, che rimanda per affinità della struttura compositiva e per la presenza di alcuni soggetti alla *Entry*. L'ambientazione è sempre a Liverpool, ma la festa è quella dei morti, e la parata è composta da scheletri, maschere, autori ammirati o amici a quel punto scomparsi, come William Burroughs, Malcolm Lowry, Frieda Kahlo, Ed Kienholz, Allen Ginsberg, la prima moglie Joyce, o il pittore e sodale Sam Walsh, alcuni dei quali presenti anche nel quadro del 1964. E anche in questo caso Henri autotraduce il suo quadro in una macabra e ilare poesia di una settantina di

versi liberi dallo stesso titolo del quadro *The Day of the Dead, Hope Street* (Henri 2002, pp. 148-53).

Hope Street. Liverpool è ancora una volta protagonista in questi quadri e in queste poesie (Hudek 2014) in cui il *Total Artist* cerca di dare una dignità artistica al linguaggio e ai miti della sua tribù, con in mente sempre che questi “oggetti” della creazione artistica sono fatti per la tribù, per quel rito comunitario e partecipato, profondamente radicato nel luogo in cui prende forma, non per un’arte fine a sé stessa o che intende prima di tutto trovare spazio nelle accademie o fra i mercanti d’arte. Due brevi citazioni forse danno un’idea anche della peculiarità di questa esperienza di provincia, rispetto a quanto avveniva nella più “globale” *swinging London*, in cui la preoccupazione di essere alla moda tagliava i legami più profondi con l’identità storico-estetica della tribù e portava l’arte ad essere un’espressione inserita a doppia mandata nel mercato della moda, con le sue stagioni che si susseguono a scadenza fissa, determinata dalle leggi del mercato.

La prima è di Henri che, come scrive Frank Milner, ha sempre evitato di produrre icone delle star dell’ultimo momento come Elvis:

For me the main requirement of the pop artists (as distinct from the English “Portobello Road” school) is a sense of history. The pop artist stands at the point intersection of the history of aesthetics and the expanding communication-continuum of the modern world.¹³ (cit. in Milner 1999, p. 11)

La seconda è di Allan Kaprow, l’artista americano fra i fondatori degli *Happening* negli anni Cinquanta e Sessanta, che in una lettera a Henri del 5 settembre 1966 scrive:

I’ve been hearing that London’s so called vitality was a figment of our Time Magazine’s publicity staff. The signal have been pointing instead to Liverpool.

I think your idea of working with the local environment directly is important. The hard job is to gently sidestep the arty crowd and keep your big toes deep in the ground. It’s hard because arty types seem to be supporters – they say nice things and give cash – but at

13 “Per me il requisito principale degli artisti pop (che si differenziano dalla scuola inglese di ‘Portobello Road’) è il senso della storia. L’artista pop si trova al punto di intersezione tra la storia dell’estetica e la comunicazione totale in continuo aumento del mondo moderno”.

the bottom all they want is good taste and this is equated to fashion.¹⁴
(cit. in Marcangeli 2014b, p. 145)

Tenere i piedi, così come la lingua, saldamente ancorati al proprio ambiente, alla propria tribù, come antidoto all'omologazione globale della moda e del mercato, è ciò che forse ha reso Henri un insolito, poliedrico e originale artista della *polis*, un *Political Pop Total Artist*.

Bibliografia

Biggs, B.

2014 *A noisy kind of abandoned thing: Adrian Henri and Music*, in Marcangeli 2014a, pp. 170-195.

Bowen, P.

1999 *A Gallery to Play To. The Story of the Mersey Poets*, Stride, Devon.

Carrera, A.

2022 *Sapere*, Il Mulino, Bologna.

Cocker, J.

2019 *Adrian Henri is confusing*, in Marcangeli 2019, p. 5.

Coley, B.

2019 *A New England Yankee's Preface to the Liverpool Scene*, in Marcangeli 2019, p. 9.

Eco, U.

2003 *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.

Gentzler, E.

2017 *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Routledge, London – New York.

14 “Ho sentito dire che la cosiddetta vitalità di Londra sia un'invenzione dello staff pubblicitario della rivista Time. I segnali indicano invece Liverpool. Credo che la tua idea di lavorare direttamente nell'ambiente locale sia importante. Il lavoro più difficile è quello di evitare con discrezione il pubblico dell'arte e di tenere i tuoi piedi, comprese le dita, ben piantati per terra. È difficile perché questi tipi amanti dell'arte sembrano essere dei sostenitori – dicono cose belle e danno soldi – ma in fondo tutto ciò che vogliono è il buon gusto e questo per loro è equiparato alla moda”.

Ginsberg, A.

2021 *Senza filtri. Interviste 1958-1996*, a cura di D. Carter, tr. it. di S. Sullam, Il Saggiatore, Milano.

Heffernan, J.A.W.

1993 *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago.

Henri, A.

1968 *Tonight at Noon*, Rapp & Whiting, London.

1974 *Total Art. Environments, Happenings and Performance*, Praeger Publishers, New York – Washington.

1999 *Paintings 1953-1998*, National Museums & Galleries on Merseyside, Liverpool.

2002 *Stanotte a mezzogiorno. Poesie scelte 1967-2000*, a cura di F. Nasi, Oedipus, Salerno-Milano.

Henri, A., McGough, R., Patten, B.

1967 *The Mersey Sound*, Penguin, Harmondsworth.

Hudek, A.

2014 *In Local News: Adrian's Henri Total Art*, in Marcangeli 2014a, pp. 151-169.

Jakobson, R.

1959 *On Linguistic Aspects of Translation*, in R. Bower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge Ma., pp. 232-239.

Lee, R.A.

2018 *The Routledge Handbook of International Beat Literature*, Routledge, New York.

Lucie-Smith, E.

1967 *The Liverpool Scene*, Donald Carroll, London.

McCarthy, C.

2007a *The Road* (1st ed. 2006), Vintage International, New York.

2007b *La strada*, tr. it. di M. Testa, Einaudi, Torino.

Marcangeli, C. (a cura di)

2019 *Adrian Henri. I Want Everything to Happen*, Ecstatic Peace Library, London.

2014a *Adrian Henri: Total Artist*, Occasional Papers, London.

Marcangeli, C.

2014b *From Collage to Happening: "A feel of Reality"*, in Marcangeli 2014a, pp. 125-148.

Milner, F.

1999 *Introduction*, in Henri 1999, pp. 7-23.

Nasi, F.

2002 *Un Renaissance Man a Liverpool*, in Henri 2002, pp. 199-223.

Walker, L.

2018 *Beat Britain. Poetic Vision and Division in Albion's "Underground"*, in Lee 2018, pp. 45-57.



FRANCESCA LORANDINI

ESSERE MICHEL HOUELLEBECQ
STRATEGIE DI FUGA PER RESTARE VIVI

1. *Un autore clivant*

In un articolo uscito sullo *Straniero* una decina di anni fa, Giorgio Vasta parlava così di Michel Houellebecq:

Da circa quindici anni l'Occidente letterario domanda a Michel Houellebecq di funzionare come un termometro. La sua scrittura – nella quale la percezione molecolare delle cose prende forma attraverso l'immaginazione narrativa – deve servire da strumento di misurazione del tempo, da registrazione della Stimmung epocale. Nel momento in cui questo crisma si è fatto implicitamente compito e obbligo, ogni suo libro viene prima atteso e poi accolto con quella stessa attenzione con la quale puntiamo lo sguardo sul vetro oblungo sottile e millimetrato del termometro a mercurio in cerca della lineetta argentata che stima la malattia dei nostri corpi. E facciamo tutto ciò sottintendendo una specie di accordo: se la prima volta – dunque, nel caso specifico, ai tempi di *Estensione del dominio della lotta* (pubblicato in Francia nel 1994 e in Italia nel 2001, dopo il successo di *Le particelle elementari*) – la malattia segnava, mettiamo, trentotto gradi, tutte le volte successive si deve procedere lungo una specie di climax ascendente, ovvero in una progressione necessariamente catastrofica ed esiziale, pena la polverizzazione della nozione stessa di malattia. (Vasta 2011)

Si trattava del preambolo a un articolo dedicato alla *Carta e il territorio* (Houellebecq 2010), romanzo in cui, secondo Vasta, Houellebecq avrebbe smesso di inasprire la diagnosi del nostro tempo, portata avanti nei libri precedenti, per dedicarsi a una riflessione filosofica e in particolare estetica sull'arte e il linguaggio. Senza entrare nel merito delle considerazioni di Vasta, vorrei partire da quest'immagine di Houellebecq termometro del nostro tempo e della nostra letteratura perché mi sembra molto calzante: mette l'accento su ciò che dallo scrittore e dai suoi romanzi *ci si aspettava* nel 2011, cogliendo quindi il ruolo che



giocava – e, possiamo aggiungere, gioca ancora oggi – la ricezione, lasciando intravedere la figura pubblica dello scrittore che si confonde con i narratori dei suoi libri, l'intellettuale che ha sempre rivendicato il diritto di andare contro la dittatura del pensiero unico incarnando una forma di resistenza e di rifiuto della nostra società.

Da tre decenni ogni nuovo libro di Houellebecq rimette in scena lo spettacolo della letteratura con una serie di polemiche, scandali, discussioni, che riguardano sia i testi in senso stretto che l'atteggiamento dello scrittore: benché la sua opera possa essere considerata a tutti gli effetti come parte del canone contemporaneo, il suo valore non è certo riconosciuto in maniera unanime (tra i contributi recenti, si veda Baroni 2022, che nella sua analisi integra e discute anche diversi atteggiamenti critici). Michel Houellebecq è un autore *clivant*, cioè un autore divisivo che genera reazioni violente e sentimenti contrastanti, è un personaggio pubblico che si è servito dell'esposizione mediatica per mostrarsi in modi diversi, come un artista ipersensibile, come un disadattato, come un parassita, come un buffone (Korthals Altes 2010; Vacca 2019), e più recentemente come un intellettuale in polemica con il *nuovo progressismo* (Lorandini 2019): ci sono state infinite *querelles* intorno al suo stile (Estier 2015), sono state fatte indagini più o meno infamanti sulla sua persona (penso in particolare a Demonpion 2005 e a Chemin 2015), le sue provocazioni sono state interpretate come azioni manipolatorie, come imposture (Naulleau 2005; Patricola 2005). Le posizioni, le intenzioni e le opinioni dell'uomo si mescolano costantemente a quelle dei personaggi dei suoi romanzi creando una nube di ambiguità e mostrando una continua permeabilità tra vita e letteratura, tanto che Jérôme Meizoz ha costruito anche grazie a Houellebecq la sua riflessione teorica sulle posture autoriali, a cavallo tra retorica e sociologia della letteratura (Meizoz 2004; 2007; 2016). Gilles Kepel ha scritto che Houellebecq nei suoi romanzi ha portato all'estremo situazioni e passioni che caratterizzano la nostra società, e così facendo ha saputo riprendere e rinnovare le logiche che fondano la catarsi aristotelica (Kepel 2017, p. 248). È uno scrittore che spinge al limite circostanze, comportamenti, dispositivi formali e situazioni sociali: lo fa nei suoi romanzi, ma lo fa anche nel modo in cui mette in scena la sua persona.

2. *Vertigini dell'ubiquità*

Diversi studiosi e critici hanno cercato in vario modo di evidenziare le peculiarità di un autore al tempo stesso onnipresente e evanescente, identificabile e sfuggente, riconoscibilissimo e misterioso: Agathe Novak-Lechevalier lo ha paragonato a un'idra (Novak-Lechevalier 2017); Sylvain Bourmeau ha descritto il suo modo unico di incarnare l'immagine dello scrittore nell'era della comunicazione mediatica avvicinandolo ad artisti contemporanei come Sophie Calle, Christian Boltanski, Annette Messager, Daniel Buren, parlando di un dispositivo che mette in relazione testo e contesto (Bourmeau, Novak-Lechevalier 2017); Raphaël Baroni ha analizzato le modalità di funzionamento delle sue narrazioni transmediali (Baroni 2017), usandolo anche come cartina di tornasole per mostrare l'efficacia degli strumenti della teoria letteraria (Baroni 2022). Houellebecq è una sorta di marchio di fabbrica (del resto "Michel Houellebecq" è un marchio ufficialmente registrato) e un'icona, e la storia di come lo sia diventato resta ancora in buona parte da scrivere, e sarebbe interessante farlo perché il suo percorso è unico e paradigmatico al tempo stesso, racconta l'evoluzione della storia del romanzo, dell'editoria, del marketing letterario e della figura dell'autore negli ultimi trent'anni. Fin dal suo primo romanzo, Houellebecq ha espunto l'analisi psicologica dalla costruzione dei personaggi, per concentrarsi sulle dinamiche esterne che portano al fallimento delle relazioni umane. I suoi temi sono più o meno sempre gli stessi: legami che si sfaldano, solitudine insuperabile, depressione pervasiva, divario inconciliabile tra l'uomo e la natura, fervore religioso ed entusiasmi diffusi per diverse forme di spiritualismo, propagazione tentacolare dell'industria turistica, Occidente in declino, valore salvifico dell'amore, inconsistenza dell'amicizia, profonda capacità di conforto riconosciuta alla lettura. Anche il narratore di questi romanzi è un po' sempre lo stesso: entra nella testa degli altri personaggi ma vuole anche dare la sua visione del mondo, cerca di mostrare le ragioni di tutti, ma a volte si accanisce contro alcuni. È un narratore che indossa volentieri le vesti del sociologo, e che si compiace nell'uso di metafore animali, non è però un narratore molto affidabile, perché anche lui sembra affetto, come tutti i protagonisti delle storie che racconta, da una forma di depressione che lo porta a distorcere la realtà, a farne il

sintomo della propria malattia. E questo narratore assomiglia molto a Houellebecq stesso, o meglio, all'immagine pubblica che Houellebecq dà di sé, e ciò contribuisce ad aumentare l'ambiguità intorno alla sua persona.

La prima scena del film *Extension du domaine de la lutte* (1999), che è un adattamento del romanzo (Houellebecq 1994; tr. it. 2000), restituisce un'immagine perfetta dell'autore. Lo spettatore vede riflessa sul vetro di una finestra l'immagine di Philippe Harel, attore e regista del film, in una posa riflessiva tipicamente houellebecquiana, con lo sguardo perso nel vuoto, con la sigaretta tra il medio e l'anulare (anche questo è un elemento distintivo: in buona parte delle fotografie che lo ritraggono, Houellebecq tiene la sigaretta in questo modo). Nel film c'è un continuo gioco di specchi tra regista, attore, protagonista e autore dell'opera adattata perché il personaggio-narratore è dotato di quella che Michel Chion ha definito una "voix-je" (Chion 1982, p. 53), cioè una voce "juxta-diégétique": il personaggio è interno alla vicenda narrata, ma la sua voce non lo è del tutto, perché il narratore non viene mostrato nell'atto di narrare. Questo tipo di voce rende il personaggio enigmatico e sfuggente: benché lo spettatore ascolti e sia costantemente informato dalla voce del protagonista, lo scarto tra voce e immagine genera una sorta di vertigine dell'ubiquità, dato che il narratore sembra entrare e uscire continuamente dalla storia.

3. *Un talento plurimo*

Più proviamo ad avvicinarci a Houellebecq, più lui si allontana, si disperde in mille versioni di sé, fino a diventare lo specchio di ciò che il pubblico vuole, una creazione collettiva (Bottarelli 2016, p. 26). Come ha scritto Agathe Novak-Lechevalier, nell'introduzione al *Cahier de l'Herne* dedicato all'autore:

Cette capacité à la démultiplication rend peut-être pourtant l'ubiquité à son essence même, c'est-à-dire à une forme d'absence: si, cherchant à déterminer la *position* de Houellebecq, on se voit rapidement forcé d'admettre qu'elle coïncide presque toujours avec une *ex-position* qui déstabilise et recouvre le point de vue initial, on serait aussi tenté d'avancer que cette exposition même déclenche à son tour à un

phénomène quasi photographique de *surexposition*, come si toute tentative d'élucidation était par avance condannée. Plus on soumet Houellebecq à la lumière, et plus il semble s'y dissoudre... Ce n'est sans doute pas un hasard si les deux films dont il a été l'acteur principal, *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, dont nous parle ici Guillaume Nicloux, et *Near Death Experience* de Bertrand Délpine et Gustave Kerven, en même temps qu'ils imposent à l'écran, et souvent en gros plan, la présence singulière de Michel Houellebecq, thématisent sa disparition : là encore, il semble que Houellebecq n'apparaisse jamais que pour mieux disparaître. (Novak-Lechevalier 2017, p. 12)¹

Dall'anno in cui è uscito il *Cahier de l'Herne*, Houellebecq ha recitato in altri film, e ha così mostrato un talento attoriale difficile da negare: basti guardare lo strampalato e divertente *Thalasso* (2019), in cui recita al fianco di Gérard Depardieu. Al cinema Houellebecq mette in scena una caricatura di sé stesso – o, meglio, una caricatura dell'immagine pubblica che presenta di sé – e la vena umoristica che è sempre presente nelle altre sue produzioni artistiche sembra così esprimersi con più nettezza. Ma Houellebecq non è solo romanziere e attore, è anche poeta, cineasta, ha scritto saggi, ha collaborato con musicisti e cantanti, e ha fatto diverse incursioni nel mondo dell'arte contemporanea, con fotografie, video e installazioni di vario tipo. Nel suo caso si può certamente parlare di un talento plurimo, dunque, di cui sembra però difficile cogliere le sfaccettature perché l'immagine dell'autore attraverso i linguaggi in cui si esprime (che sia visivo, verbale, musicale) non cambia mai: con diversi linguaggi, strumenti, tecniche, Houellebecq fa in

1 “Questa capacità della demoltiplicazione restituisce forse però l'ubiquità alla sua essenza stessa, cioè a una forma di assenza: se, cercando di determinare la *posizione* di Houellebecq, ci si vede rapidamente costretti ad ammettere che essa coincide quasi sempre con una *ex-posizione* che destabilizza e ricopre il punto di vista iniziale, si sarebbe anche tentati di affermare che questa esposizione stessa determina a sua volta un fenomeno quasi fotografico di sovraesposizione, come se ogni tentativo di delucidazione fosse condannato in anticipo. Più si sottopone Houellebecq alla luce e più sembra che vi si dissolva... Non è senza dubbio un caso se i due film di cui è stato l'attore principale, *Il rapimento di Michel Houellebecq*, di cui parla qui Guillaume Nicloux, e *Near Death Experience* di Benoît Délpine e Gustave Kerven, mentre impongono sullo schermo, e spesso in primi piani, la presenza singolare di Michel Houellebecq, ne tematizzano la scomparsa: anche qui, sembra che Houellebecq compaia sempre per scomparire meglio” (Novak-Lechevalier 2017; tr. it. 2019, p. 14).

modo che l'attenzione si sposti sempre dallo strumento, dal medium, all'immagine di sé, alla rappresentazione della sua persona. Non si tratta però di una forma di autobiografismo, è piuttosto la rappresentazione di una dialettica tra realtà e immaginazione, tra memoria e creazione, in cui il soggetto, l'individuo ha un ruolo motore. In questo senso, il libro *Rester vivant* (Houellebecq 1991b) e i suoi diversi adattamenti offrono una chiave d'accesso privilegiata all'opera dell'autore e alla sua concezione dell'arte.

4. *Rester vivant. Méthode*

“Rester vivant”, restare vivi, è una formula che attraversa tutta l'opera di Michel Houellebecq, fin dalle sue origini. È in primo luogo il titolo di un bizzarro *pamphlet* pubblicato nel 1991: bizzarro perché all'epoca Houellebecq era conosciuto, da pochissimi, come autore di alcuni testi poetici usciti in rivista, aveva appena pubblicato un libricino dedicato a H.P. Lovecraft per un piccolo editore (Houellebecq 1991a), ma era in fondo uno sconosciuto per il mondo della letteratura e dell'editoria, e invece qui si presenta con il tono oracolare e perentorio, verrebbe quasi da dire ieratico, dello scrittore rodato, fermo, sicuro, che assume l'atteggiamento contemplativo e un po' allucinato del visionario. È un volume di poche decine di pagine, diviso in quattro parti (“D’abord, la souffrance”, “Articuler”, “Survivre”, “Frapper là où ça compte”²) in cui una voce non ben precisata si rivolge a un aspirante poeta spiegandogli cosa fare per perseguire la via artistica che ha scelto.

La prima sezione (“D’abord, la souffrance”) potrebbe essere considerata come una vera e propria cosmologia houellebecquiana, perché la voce che tiene le redini del discorso ha un'idea precisa dell'universo, della sua struttura profonda e delle leggi che ne regolano l'evoluzione (e questa stessa visione dell'universo farà da sfondo anche a tutte le sue opere successive). All'origine di tutto ci

2 “Dapprima, la sofferenza”; “Articolare”; “Sopravvivere”; “Bussare dove conta”. Riprendo qui e nelle note seguenti la traduzione di Fabio Ascarì tratta dal volume delle *Opere* di Houellebecq edito da Bompiani (Houellebecq 2016). Mi permetto solo di proporre qui un'osservazione sul titolo della quarta sezione di *Rester vivant*: sarebbe forse più pertinente tradurre *frapper* con *colpire* o *battere*.



sarebbe un nodo di sofferenza e l'essere nascerebbe dal doloroso e abominevole parossismo di un nulla vibrante di dolore:

Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. Toute existence est une expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent, jusqu'à ce qu'elles soient. Le néant vibre de douleur, jusqu'à parvenir à l'être : dans un abject paroxysme.

Les êtres se diversifient et se complexifient, sans rien perdre de leur nature première. À partir d'un certain niveau de conscience, se produit le cri. La poésie en dérive. Le langage articulé, également.³

Malgrado la diversificazione e il maggiore grado di complessità raggiunti attraverso i meccanismi evolutivi, la radice profonda di dolore e patimento rimane intatta negli esseri, e la consapevolezza, la coscienza di ciò genera il grido che costituisce il loro primissimo coagulo espressivo: da questo grido scaturirebbe tanto la poesia – che ha dunque una matrice prerazionale e preverbale – quanto il linguaggio articolato.

Il primo passo per perseguire la via poetica consisterebbe quindi nel ritornare alla sofferenza, nell'abitarela, in qualsiasi sua forma (“Toute souffrance est bonne; toute souffrance est utile; toute souffrance porte ses fruits ; toute souffrance est un univers”⁴), a qualsiasi età: prima infanzia, adolescenza, età adulta, non esiste un momento privilegiato, in ogni età della vita si può tornare a quel nucleo compatto e inesauribile di sofferenza che dà origine al cosmo. È una sofferenza che genera risentimento, senso di colpa, frustrazione, tormento, e che permette di sviluppare una sensibilità attenta ai contrasti, capace di far sentire in chi la prova uno strazio insanabile di fronte alla bellezza – sentimento che non placa, ma anzi accuisce la forza di quella sofferenza. Un poeta deve sapere individuare

3 “Il mondo è una sofferenza dispiegata. Alla sua origine, c'è un nodo di sofferenza. Ogni esistenza è un'espansione e uno schiacciamento. Tutte le cose soffrono, finché esistono. Il nulla vibra di dolore, fino a giungere all'essere: in un abietto parossismo.

Gli esseri si diversificano e diventano più complessi, senza perdere nulla della loro natura originaria. A partire da un certo livello di coscienza, si produce l'urlo. Ne deriva la poesia. E anche il linguaggio articolato” (Houellebecq 2016, p. 97).

4 “Ogni sofferenza è buona; ogni sofferenza è utile; ogni sofferenza porta i suoi frutti; ogni sofferenza è un universo” (*Ibidem*).



e mettere in evidenza la brutalità e le insidie che la vita infligge, deve mettere in luce il legame insolubile tra sofferenza e libertà, deve inoltre essere consapevole che nella conformazione attuale del mondo l'amore non può più manifestarsi, ma l'ideale dell'amore rimane sempre presente nell'uomo, creando in lui una radicale discrasia tra realtà e ideale. L'aspirante poeta deve sprofondare in un abisso di dolore, odiare sé e gli altri, non cercare la vittoria, il successo, e risultare sempre perdente nella competizione della vita: "Apprendre à devenir poète, c'est désapprendre à vivre"⁵.

Con calma e pazienza l'aspirante poeta deve prendere familiarità con diverse forme di meditazione che gli permettano di sentire la sofferenza sulla pelle, nel corpo, in modo da considerare ogni parte dell'universo come "une blessure personnelle"⁶. L'obiettivo di questo esercizio? Sviluppare dentro di sé un "profond ressentiment à l'égard de la vie"⁷, che sarebbe la *conditio sine qua non* della creazione, e suscitare negli altri una spiacevole sensazione di diffidenza, distacco e stupore, "un mélange de pitié effrayée et de mépris"⁸. In seguito, l'aspirante poeta deve coltivare la forza e la disciplina necessarie per articolare tutta questa sofferenza all'interno di una struttura formale molto solida, per evitare di essere sopraffatto, e in particolare per non cedere alla tentazione del suicidio. Perché per fare il poeta è necessario, almeno per un po', restare vivi ("Pourtant, vous devez rester vivant – au moins un certain temps"⁹).

La seconda sezione ("Articuler") è dedicata all'articolazione formale della sofferenza: formalizzazione sulla pagina scritta, attraverso la griglia salvifica offerta dalla versificazione ("Croyez à la structure. Croyez aux métriques anciennes, également. La versification est un puissant outil de libération de la vie intérieure"¹⁰), ma anche formalizzazione della propria vita all'interno della società. In questa sezione si alternano indicazioni relative alla scrittura e indicazioni relative alla gestione dell'esistenza: è utile tornare ciclicamente a quel nucleo di grida disarticolate di dolore, ma bisogna

5 "Imparare a diventare poeta è disimparare a vivere" (ivi, p. 99).

6 "una ferita personale" (*Ibidem*).

7 "profondo risentimento nei confronti della vita" (ivi, p. 100).

8 "un misto di pietà spaventata e di disprezzo" (*Ibidem*).

9 "Però dovete restare vivi, almeno per un certo tempo" (ivi, p. 99).

10 "Credete alla struttura. Credete anche nelle metriche antiche. La versificazione è un potente strumento di liberazione della vita interiore" (ivi, p. 103).

anche saperne uscire per non esserne sopraffatti; è importante sapere che nei picchi parossistici della sofferenza è impossibile portare a termine l'attività della scrittura; non bisogna lavorare, e la scrittura non va considerata come lavoro; nel momento in cui determinate scelte metrico-formali non sembrano funzionare è inutile sforzarsi; è importantissimo coltivare il gusto per la contraddizione e i contrasti per non cadere nell'apatia. Poiché la vita dell'aspirante poeta non prevede la felicità, è necessario mantenere l'equilibrio che permetta di incanalare la sofferenza nella scrittura.

La terza sezione ("Survivre") indica all'aspirante poeta le insidie a cui ciclicamente dovrà riuscire a fare fronte (i crolli dell'ispirazione, il senso di inutilità, i blocchi creativi) perché il suo obiettivo minimo ma inderogabile è quello di rimanere in vita ("Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant"¹¹). Presenta vantaggi e svantaggi di alcune soluzioni che vengono utilizzate nei momenti di difficoltà: alcool, cure psichiatriche. Sostiene l'utilità di servirsi di ogni dispositivo d'aiuto previsto dallo stato sociale perché il poeta è un parassita della società ("Le poète est un parasite sacré; semblable aux scarabées de l'ancienne Égypte, il peut prospérer sur le corps des sociétés riches et en décomposition. Mais il a également sa place au cœur des sociétés frugales et fortes"¹²). Dà dei consigli sulla vita materiale ("Vous irez où vous pourrez. Essayez simplement d'éviter les voisins trop bruyants, capables à eux seuls de provoquer une mort intellectuelle définitive"¹³), incoraggia ad alternare periodi di parziale inserimento nel mondo del lavoro a periodi vissuti ai margini della società. E conclude:

D'une manière générale vous serez bringuebalé entre l'amertume et l'angoisse. Dans les deux cas, l'alcool vous aidera. L'essentiel est d'obtenir ces quelques moments de rémission qui permettront la réalisation de votre œuvre. Ils seront brefs ; efforcez-vous de les saisir. N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas.¹⁴

11 "Un poeta morto non scrive più. Di qui l'importanza di restare vivi" (ivi, p. 107).

12 "Il poeta è un parassita sacro; simile agli scarabei dell'antico Egitto, può prosperare sul corpo delle società ricche e in decomposizione. Ma ha ugualmente il proprio posto in seno alle società frugali e forti" (ivi, p. 108).

13 "Andrete dove potrete. Cercate semplicemente di evitare i vicini troppo rumorosi, capaci da soli di provocare una morte intellettuale definitiva" (ivi, p. 109).

14 "In linea di massima, sarete sballottati fra l'amarezza e l'angoscia. In entrambi i casi, l'alcool vi aiuterà. L'essenziale è ottenere quei pochi momenti

L'ultima sezione ("Frapper là où ça compte") è dedicata all'azione, nella poesia come nella vita. Tutto, in poesia, deve procedere dall'emozione, perché solo l'emozione consente di enucleare e trasmettere l'oggetto della poesia stessa, ossia la percezione delle cose in sé. Poesia e filosofia hanno gli stessi obiettivi, ma battono strade diverse: la filosofia segue il cammino logico, mentre la poesia si basa sull'intuizione, sovrapponendosi e confondendosi così con la nevrosi.

L'attività poetica comprende un lavoro costante sulle proprie ossessioni che conduce a una sorta di ascesso mentale che va sfogato scrivendo. Anche l'amore ha un ruolo centrale: è una passione dolorosa che permette di vedere le cose in modo puro e limpido. Un poeta deve credere all'identità tra Vero, Bene e Bello. La società non tollera la condizione vissuta dal poeta e perciò fa di tutto per invalidarla, di conseguenza l'azione poetica non può risolversi in una forma di resistenza passiva. Il poeta deve passare all'attacco:

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez les doigts sur la plaie, et appuyez bien fort.

Creusez les sujets dont personne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais.

N'adhérez à rien. Ou bien adhérez, et puis trahissez tout de suite. Aucune adhésion théorique ne doit vous retenir bien longtemps. Le militantisme rend heureux, et vous n'avez pas à être heureux. Vous êtes du côté du malheur ; vous êtes la partie sombre.¹⁵

di remissione che permetteranno la realizzazione della vostra opera. Saranno brevi; sforzatevi di coglierli.

Non abbiate paura della felicità; non esiste" (*Ibidem*).

- 15 "Ogni società ha i suoi punti di minore resistenza, le sue piaghe. Mettete il dito sulla piaga e premete molto forte. Approfondite i soggetti di cui nessuno vuole sentire parlare. Il rovescio della medaglia. Insistete sulla malattia, sull'agonia, sulla bruttezza. Parlate della morte e dell'oblio. Della gelosia, dell'indifferenza, della frustrazione, dell'assenza d'amore. Siate abietti, sarete veri.

Non aderite a niente. Oppure aderite, e poi tradite subito. Nessuna adesione teorica deve trattenervi molto a lungo. L'attivismo rende felici e voi non dovete essere felici. Voi siete dalla parte dell'infelicità, siete la parte scura" (ivi, pp. 114-115).

5. *Un manuale di sopravvivenza*

In un'intervista dei primi anni Novanta, Houellebecq disse che per immaginare la progressione in quattro parti di questo trattatello di poetica si era ispirato ai manuali per l'apprendimento delle lingue straniere che in francese si chiamano *méthodes des langues*. Questo tipo di manuali è fondato su un insieme di procedimenti ragionati in cui linguistica, psicologia e pedagogia si uniscono nell'obiettivo dell'apprendimento di una lingua. Inoltre, in questo tipo di manuali, e in particolare in quelli pensati per l'autoapprendimento, è sempre presente un'esortazione, uno sprone a proseguire. *Rester vivant*. *Méthode* riprende quel tipo di struttura presentandosi come un libretto di istruzioni per l'uso della poesia e della vita: Houellebecq si rivolge a un aspirante poeta, gli mostra tutte le difficoltà che incontrerà, gli spiega cosa deve fare per non scoraggiarsi, parla da maestro e da sodale perché indica una via che lui stesso conosce, e in questo modo non solo crea una complicità, ma dimostra anche una solidarietà con il suo interlocutore. Per il lettore del libro che non è poeta o aspirante poeta, questo manuale assume una fisionomia particolare: pagina dopo pagina, familiarizza con la dolorosa visione del mondo dell'autore assistendo all'elaborazione di una forma di pedagogia venata di *humour noir* che, malgrado la cupezza degli argomenti e la violenza delle affermazioni, rende la vocazione e la sofferenza al cuore del testo un campo condiviso, e fa della scrittura una forma di consolazione (per un'interpretazione dell'intera opera dell'autore in questa direzione si veda Novak-Lechevalier 2018). *Rester vivant* è dunque, certo, un manifesto di poetica, ma per comprenderlo fino in fondo non va dimenticata la sua natura dialogica, e neanche il fatto che la voce che tiene le redini del discorso (che non fa nulla per distinguersi o prendere le distanze dall'autore che si firma in copertina), pur mantenendo un tono solenne e categorico, condivide ciò di cui parla con l'aspirante poeta a cui si rivolge e con qualsiasi lettore, raccontando una sofferenza che ha sperimentato e sperimenta in prima persona.

La centralità di questo libro per capire sia l'opera dell'autore che le implicazioni della sua visione della vocazione come spazio di condivisione è dimostrata dal fatto che *Rester vivant* è diventato, negli anni, una sorta di palinsesto su cui Houellebecq ha scritto e riscritto collaborazioni di vario genere (Lorandini 2017) utilizzando

linguaggi, tecniche e strumenti diversi: il testo del libro del '91 è alla base del progetto *11.22.03* in collaborazione con il duo di artisti Masbedo, di una retrospettiva dal titolo *Seguir vivo* che si è tenuta per la prima volta nel 2006 al Centre de Cultura Contemporània di Barcellona, di una grande expo che si è tenuta al Palais de Tokyo di Parigi dal titolo *Rester vivant*, e del film *To stay alive. A method*. Sono lavori diversi, ma accomunati dal titolo del libro del '91, dalla ripresa di temi, frasi, immagini, personaggi, e da una stessa constatazione: l'arte aiuta a prendere le distanze dalla vita, e a vivere.

6. *Il palinsesto di un incontro*

La collaborazione tra Michel Houellebecq e il duo di artisti comincia nei primi anni 2000: Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni avevano appena iniziato a lavorare insieme con il nome di Masbedo, Michel Houellebecq invece era già famoso, il successo di *Les particules élémentaires* (Houellebecq 1998; tr. it. 1999) aveva superato di gran lunga i confini nazionali e in quel periodo stava lavorando a *Plateforme* (Houellebecq 2001; tr. it. 2003). I Masbedo stavano sviluppando una ricerca artistica incentrata su molti temi che erano presenti anche nell'opera di Houellebecq: l'incomunicabilità, la sofferenza, il dolore, i tormenti della solitudine, la feroce competitività della società contemporanea, i tormenti legati al desiderio e al suo continuo differimento nella logica della società dei consumi, la mancanza e il bisogno di amore, la ricerca fallimentare ma reiterata di una forma di estasi sensoriale che permetta al corpo di trovare una quiete, un'armonia con il mondo fisico. Avevano in comune una stessa visione del mondo come "sofferenza dispiegata", e una stessa concezione dell'arte come strumento di liberazione e di riscatto. Houellebecq già si era mostrato sensibile all'utilizzo artistico di diversi media, in particolare audiovisivi, perché da giovane aveva frequentato una scuola di cinema e aveva poi realizzato alcuni cortometraggi. La prima mostra a cui hanno collaborato insieme si intitola *Il senso della lotta*, che è il titolo della prima raccolta poetica di Houellebecq pubblicata in Italia (Houellebecq 1996; tr. it 2000) ed è stata presentata prima alla *Casa delle Letterature* di Roma nel 2002 e poi a Milano: video e fotografie dei Masbedo sono proiettati su diversi supporti, sugli schermi scorrono i versi

di Houellebecq e la sua stessa voce, in sottofondo, li legge. Lo spettatore entra in uno spazio fisico e sonoro disturbante, con immagini violente, dolorose, di un'assurdità angosciante, fuori dal tempo: il corpo nudo di una donna con uno stetoscopio al collo cammina su una spiaggia di sassi; una mano segna il volto di un uomo; il viso truccato di una donna è per metà ricoperto di mosche; il corpo di un uomo prostrato e di una donna che grida sono separati da una barriera trasparente, il seno della donna appoggiato a un pannello fa sembrare il suo corpo mutilato; un uomo e una donna che urlano mentre stanno cercando di afferrare qualcosa che sfugge. Sembra di fare esperienza di quell'abbietto parossismo che è alla base della poesia houellebecquiana, in cui ogni psicologismo viene annullato e il soggetto è pura percezione.

Se *Il senso della lotta* proponeva una giustapposizione di lavori elaborati separatamente da Houellebecq e dai Masbedo (avevano realizzato insieme solo la parte sonora, con l'aiuto di Raphaël Sohier e di Séverin Favriau nella composizione e nel montaggio), l'installazione *11.22.03*, presentata nel 2003, è una vera e propria co-creazione perché i Masbedo e Houellebecq hanno seguito insieme tutte le fasi di concezione e realizzazione: si tratta di un adattamento audiovisivo di *Rester vivant*, interpretato da Ramon Tarés e Patrizia Zappa Mulas, con musiche del gruppo rock elettronico sperimentale Quite. Il video si apre sulla trascrizione in spagnolo di alcune frasi inserite in esergo al primo capitolo del libro del '91 (*El universo grita. / El hormigón grita. / La hierba gime entre los dientes del animal. / ¿Y el hombre? ¿Qué cabe decir del hombre?*), si vedono poi due primi piani, quello di un uomo e quello di una donna, uno di fronte all'altro su due schermi separati. L'installazione è complessa, si sviluppa su piani e oggetti diversi, è composta da immagini dissonanti e da forti contrasti audiovisivi, e al suo cuore sembra esserci la messa in scena della comunicazione impossibile (ma cercata) tra un essere apatico e un altro essere, in cui persiste il bisogno di essere amato. Un uomo e una donna stanno uno di fronte all'altro con gli occhi chiusi, uno dei due apre gli occhi e pronuncia delle frasi in spagnolo, mentre l'altro mormora parole incomprensibili. La sceneggiatura curata da Houellebecq riprende alcuni sviluppi narrativi inseriti del libro del '91: il discorso dell'uomo è strutturato sui quattro tempi che scandiscono il volume ("D'abord, la souffrance", "Articuler",

“Survivre”, “Frapper là où ça compte”) e la sua storia rimanda alla storia di Henri (un breve apologo presente anche nel libro), mentre il personaggio femminile è nuovo.

Alla FIAC al Grand Palais di Parigi nel 2005 Houellebecq e Masbedo hanno poi presentato un'altra videoinstallazione realizzata insieme intitolata *Il mondo non è un panorama* (titolo che riprende una frase di Schopenhauer): si tratta di un prolungamento del romanzo *La Possibilité d'une île*, girato sull'isola di Lanzarote, interpretato da Juliette Binoche e Caterina Silva, la colonna sonora è di Vittorio Cosma. Viene qui ripresa la vicenda di un personaggio femminile di nome Marie²³ di cui nel romanzo si perdevano le tracce. Anche in questo caso assistiamo al resoconto del tentativo fallito di un incontro.

La collaborazione tra i Masbedo e Houellebecq si è conclusa con la retrospettiva *Seguir vivo* (traduzione spagnola di “rester vivant”), presentata nel 2006 al CCCB (*Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*) e nel 2007 al CAMA (*Centro de Arte Museo d'Almeria*).

7. Houellebecq al Palais de Tokyo

Nel 2016 il Palais de Tokyo (il museo d'arte contemporanea di Parigi) ha dato carta bianca a Michel Houellebecq per una mostra personale: lo scrittore ha organizzato l'enorme spazio a disposizione in 18 stanze, all'interno delle quali lo spettatore poteva ritrovare i temi e le ossessioni dei suoi libri in forma di installazioni di vario tipo. L'intera expo è stata concepita da Houellebecq: comprendeva fotografie fatte da lui, suoi cortometraggi, suoi strumenti di lavoro, suoi testi poetici e brani di romanzi, oggetti personali come libri e dischi della sua infanzia e giovinezza, radiografie, i ritratti del suo amato cane Clément realizzati dall'ex-moglie Marie-Pierre Gauthier, e in alcune sale erano ospitati i lavori di altri artisti (Robert Combas, Raphaël Sohier, Renaud Marchand, Iggy Pop e Maurice Renoma). La struttura e il ritmo dell'insieme erano pensati perché nella mente dello spettatore prendesse vita una narrazione: il racconto dello sguardo di Houellebecq sul mondo, la sua riflessione sul senso della vita e sul valore salvifico dell'arte che dà una struttura alla sofferenza e al dolore. Anche in questo caso il titolo è lo stesso del libro del '91, e anche qui si entra in uno spazio dialogico: lo

spettatore si sposta da una sala all'altra attraversando le passioni, i temi e i motivi dell'opera di Houellebecq, non assorbe però passivamente la sua visione del mondo, ma intravede un reticolo di possibilità creative (nell'arte come nella vita) che si aprono a partire dalla contemplazione comune della sofferenza.

8. *To stay alive. A method*

Anche il film *To stay alive. A method* (2016) è la prosecuzione di una collaborazione: la regia è di Erik Lieshout, Arno Hagers e Reinier van Brummelen, che nel 2008 hanno realizzato un documentario su Houellebecq dal titolo *Derniers mots*, con le musiche di Iggy Pop. Houellebecq ha firmato la sceneggiatura del film del 2016 con Erik Lieshout, ed è anche uno degli interpreti principali del film, insieme a Iggy Pop, Anne Claire Bourdin, Jérôme Tessier, Robert Combas. Sulla locandina inglese, *To stay alive. A method* viene presentato come “a feel good movie about suffering”, in italiano come “un film sulla sofferenza che vi farà stare bene”: si tratta di un adattamento del libro *Rester vivant. Méthode* che, proprio come il libro del '91, ammicca al mondo della saggistica di *self-help* stravolgendone le fondamenta. La retorica, il lessico, la struttura dell'argomentazione rimandano al mondo patinato delle ricette per la felicità, delle strategie per il migliorarsi, delle istruzioni per liberarsi da vizi, fobie e ossessioni, per accrescere l'autostima, per ritrovare motivazioni e capacità, ma il risultato, la tattica e i contenuti sono opposti. L'individuo è inevitabilmente sconfitto, la forza di volontà è schiacciata, gli sforzi non vengono riconosciuti. In un mondo dove si dispiega la sofferenza, l'arte è salvifica perché aiuta a prendere le distanze dalla vita.

La narrazione viene portata avanti da Iggy Pop che alterna la lettura del saggio di Houellebecq del '91 al ricordo della propria vicenda personale: parla degli esordi difficili, del suo desiderio di fare musica, della rabbia e del risentimento nei confronti di chi lo derideva, di chi lo umiliava, allude alle sue esperienze più dolorose, ai ricoveri in ospedale. Racconta come è nata la canzone *Open up and bleed*: dice di non sapere ricostruire precisamente quali episodi, quali vicende l'avessero ispirata, ma dice di ricordarla legata a una profonda sofferenza che viveva in quel periodo, e che di solito sfogava ferendosi, facendosi del male. Così quella

canzone era diventata una risposta alla sofferenza, un passo avanti in una direzione che non fosse la distruzione di sé. La storia di Iggy Pop è affiancata dalle storie di artisti che hanno attraversato e attraversano ciclicamente periodi di profonda sofferenza psichica. Anne Claire Bourdin legge le sue poesie, belle e strazianti, e racconta la sua vita in cui a momenti di calma seguono momenti in cui perde il controllo, ha reazioni violente, distrugge ciò che le sta attorno. Jérôme Tessier parla di un pesantissimo esaurimento nervoso, della separazione dalla famiglia, dell'isolamento, e anche i suoi testi vengono letti durante il film. Robert Combas racconta come la pittura e la musica siano per lui non tanto delle attività terapeutiche ma costituiscano vere e proprie modalità di sopravvivenza. Iggy Pop, Anne Claire Bourdin, Jérôme Tessier e Robert Combas sono accomunati da una stessa incapacità: hanno provato a vivere in società, ma non sono riusciti a trovare un posto al suo interno. Dopo avere vissuto dolorosamente il sentimento di rifiuto della loro persona, hanno cercato di rimodellare la loro identità frantumata, ma questa ricostruzione è dovuta passare attraverso uno scontro e poi un attacco a quella società che aveva aperto le loro ferite, che li aveva fatti sanguinare.

Nel film c'è anche un altro artista, si chiama Vincent Greilsamer (nome che rimanda a un personaggio di artista del romanzo *La possibilità di un'isola*) ed è interpretato da Michel Houellebecq stesso. A un certo punto Iggy Pop e Vincent Greilsamer intavolano una strana discussione sulle loro origini, sulla solitudine, sull'originalità dell'artista, riflettono insieme sul legame tra vita, arte e follia finché Vincent Greilsamer mostra a Iggy Pop una creazione misteriosa che ha realizzato nei sotterranei di casa sua. Lo spettatore non vede l'opera di Vincent Greilsamer, ma vede le reazioni sul viso di Iggy Pop, in cui si susseguono stupore, emozione, commozione. È un'opera che ha a che fare con un dolore adolescenziale, probabilmente, perché la musica che si sente in sottofondo, e che sembra far parte dell'opera stessa, rimanda al sottofondo musicale di un'altra scena del film, che racconta proprio un rifiuto subito da un personaggio di nome Michel durante l'adolescenza.

Il film è un adattamento molto interessante perché mette in pratica il *metodo* proposto nel libro, che parte da un partito preso sul legame tra poesia ad emozione:

Ne recherchez pas la connaissance pour elle-même. Tout ce qui ne procède pas directement de l'émotion est, en poésie, de valeur nulle.

(Il faut bien sûr entendre émotion au sens large; certaines émotions ne sont ni agréables nidésagréables; c'est en général à cause du sentiment d'étrangeté).

L'émotion abolit la chaîne causale; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie.¹⁶

Anche in questo film, come nel libro e negli altri progetti ispirati al libro, è evidente la volontà di coinvolgere lo spettatore, di sollecitarlo attraverso lo scontro di elementi, linguaggi, strumenti molto diversi, creando immagini e reazioni contraddittorie nella sua mente. Si tratta sempre di partire dall'emozione per sfondare le barriere generiche e immergere il lettore o lo spettatore nel proprio universo di ossessioni, facendolo sostare in un luogo in cui si incrociano esperienza poetica e esperienza nevrotica, tentando una rappresentazione della realtà che non passi attraverso la ricostruzione intellettuale.

9. *Essere Michel Houellebecq*

Michele Cometa, nella sua mappatura del doppio talento (Cometa 2014), ha individuato alcune piste di ricerca che si aprono a partire dall'analisi del legame tra espressione verbale e espressione figurativa: ha evidenziato una possibile distinzione tra doppio talento in senso stretto (cioè quando l'autore fa esperienza di due media, considerandoli però come due sfere d'azione distinte), concrescenza genetica (quando i due media concorrono "alla definizione di un unico mondo immaginale"), o intreccio dialogico (quando uno dei due media tende a porsi come elemento critico, analitico e riflessivo rispetto

16 "Non ricercate la conoscenza per sé stessa. Tutto ciò che non deriva direttamente dall'emozione, in poesia è di valore nullo.

(Bisogna naturalmente intendere emozione in senso lato; alcune emozioni non sono né gradevoli né sgradevoli; è in generale il caso del senso di estraneità).

L'emozione abolisce la catena causale; è la sola in grado di fare percepire le cose in sé; la trasmissione di questa percezione è l'oggetto della poesia" (Houellebecq 2016, p. 113).

all'altro) (Cometa 2014, pp. 53-54). L'analisi dell'articolazione del legame tra espressione verbale e espressione figurativa è interessante anche perché mette in evidenza come viene interrogata e tematizzata la questione della rappresentazione e dei suoi limiti – in particolare verbali e visuali – nell'arte moderna. Nel caso di Houellebecq la vocazione è, come dicevamo, *plurima*, e anche concentrandosi su una sua singola opera è difficile distinguere tra doppio talento, concrenza genetica o dialogo tra i media, perché l'intreccio tra le arti sembra sempre destinato a uno stesso scopo: la riproduzione della figura dello scrittore nell'era mediatica, divenuto un marchio o un brand disseminato su diversi supporti (Thérenty, Wrona 2020). Questa continua riproduzione di un'immagine stereotipata e evanescente di sé attraverso media, strumenti, linguaggi diversi contiene anche un elemento metapoetico: una concezione dell'artista, e in particolare del poeta, che, rinunciando alle regole e alle costrizioni della nostra società, spingendosi sempre oltre ai limiti imposti, apre uno squarcio nella logica del presente, e libera nel lettore, o nello spettatore, il desiderio di agire.

Bibliografia

Baroni, R.

2017 *Houellebecq, de l'œuvre à la créature transmédiatique*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier de l'Herne Michel Houellebecq*, L'Herne, Paris, pp. 364-368 ; tr. it. di F. Ascari, *Houellebecq dall'opera alla creatura transmediatica*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier: Michel Houellebecq*, La Nave di Teseo, Milano 2019, pp. 368-371.

2022 *Lire Houellebecq. Essais de critique polyphonique*. Slatkine, Genève.

Bottarelli, A.

2016 *Michel Houellebecq : négociation de présence et dispersion créatrice*, mémoire de Maîtrise universitaire, Université de Lausanne.

Bourmeau, S., Novak-Lechevalier, A.

2017 *De l'art (et des risques) des dispositifs. Entretien*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier de l'Herne Michel Houellebecq*, L'Herne, Paris, pp. 187-191; tr. it. di F. Ascari, *Arte (e rischi) dei dispositivi. Intervista*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier: Michel Houellebecq*, La Nave di Teseo, Milano 2019, pp. 187-191.



Chemin, A.

2015 *Les six vies de Michel Houellebecq*, in “Le Monde”, agosto 2015, reportage in sei puntate consultabili all’indirizzo https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/23/les-six-vies-de-michel-houellebecq_4734191_4415198.html.

Chion, M.

1982 *La Voix au cinéma*, Éditions de l’Étoile, Paris.

Cometa, M.

2014 *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Lettura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-78.

Demonpion, D.

2005 *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène*, Maren Sell, Paris; ed. aggiornata Buchet-Chastel, Paris 2019.

Estier, S.

2015 *À propos du “style” de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Archipel Essais, Lausanne.

Harel, Ph.

1999 *Extension du domaine de la lutte*. Lazennec & Associés, 120 min., URL: <https://www.imdb.com/title/tt0211359/>.

Houellebecq, M.

1991a *H. P. Lovecraft. Contre le monde contre la vie*, Éditions du Rocher, Paris; tr. it. di S.C. Perroni, *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, Bompiani, Milano 2016.

1991b *Rester vivant. Méthode*, Éditions de la Différence, Paris; tr. it. di F. Ascari, *Restare vivi*, in *Opere I*, Bompiani, Milano 2016.

1994 *Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, Paris; tr. it. di S.C. Perroni, *Estensione del dominio della lotta*, Bompiani, Milano 2000.

1996 *Le sens du combat*, Flammarion, Paris; tr. it. di A.M. Lorusso, *Il senso della lotta*, Bompiani, Milano 2000.

1998 *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris; tr. it. di S.C. Perroni, *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999.

2001 *Plateforme*, Flammarion, Paris; tr. it. di S.C. Perroni, *Piattaforma*, Bompiani, Milano 2003.

2005 *La possibilité d’une île*, Fayard, Paris; tr. it. di F. Ascari, *La possibilità di un’isola*, Bompiani, Milano 2005.

2010 *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris; tr. it. di F. Ascari, *La carta e il territorio*, Bompiani, Milano 2010.

2016 *Opere I*, tr. it. di F. Ascari, Bompiani, Milano 2016.



Lieshout, E., Hagers, A., van Brummelen, R.

2016 *Rester vivant – méthode*. Serious Film. 70 min.

Lorandini, F.

2017 *Voici le corps*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier de l'Herne Michel Houellebecq*, L'Herne, Paris, pp. 323-328; tr. it. di F. Ascari,

Ecco il corpo, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier. Michel Houellebecq*, La Nave di Teseo, Milano 2019, pp. 327-332.

2019 *Tirer en plein centre. Lo scandalo di Michel Houellebecq*, in "allegoria", 80, pp. 37-52.

Kepel, G.

2017 *Terreur dans l'hexagone: genèse du djihad français*, Gallimard, Paris.

Korthals Altes, L.

2010 *Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes. Houellebecq, a Case*, in G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier, E.J. Korthals Altes (a cura di), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Peeters, Leuven-Paris-Walpole 2010, pp. 95-117.

Meizoz, J.

2004 *L'Œil sociologique de la littérature*, Slatkine, Genève.

2007 *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève.

2016 *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*, Slatkine, Genève.

Naulleau, É.

2005 *Au secours, Houellebecq revient! Rentrée littéraire : par ici la sortie...*, Chiflet & Cie, Paris.

Nicloux, G.

2019 *Thalasso*. Les films du Worso. 93 min.

Novak-Lechevalier, A.

2017 *Profil d'une constellation*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier de l'Herne Michel Houellebecq*, L'Herne, Paris 2017, pp. 11-16; trad. it. di F. Ascari, *Profilo di una costellazione*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Cahier. Michel Houellebecq*, La Nave di Teseo, Milano 2019, pp. 13-18.

2018 *Houellebecq, l'art de la consolation*, Stock, Paris.

Patricola, J.-F.

2005 *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Écriture, Paris.

Thérenty, M.-È., Wrona, A. (a cura di)

2020 *L'Écrivain comme marque*, Sorbonne Université Presses, Paris.

Vacca, P.

2019 *Michel Houellebecq, phénomène littéraire*, Robert Laffont, Paris.

Vasta, G.

2011 *Il termometro e il termostato*, in “Lo Straniero”, febbraio 2011, disponibile on-line: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/il-termometro-e-il-termostato/>.



LUCA SCARLINI

L'OPERA MUTANTE:
LA GLORIA NOMADE DELLA *PASSION*
SELON SADE DI SYLVANO BUSSOTTI

Gli anni Sessanta sono il momento definitivo della creazione dell'opera come *collage*, montaggio, operazione. Allo stesso tempo si compie la riscoperta di Sade, che i surrealisti avevano accreditato già dagli anni Venti come figura centrale per il Novecento, ma il riferimento era rimasto a lungo appannaggio di cerchie ristrette, quasi esoteriche, per la riprovazione dei benpensanti. Nel 1964 allo Schiller Theater di Berlino era andata in scena la prima clamorosa rappresentazione del *Marat/Sade* di Peter Weiss, spettacolo epocale di un nuovo sentire della crudeltà scenica, in cui Artaud e Brecht si abbracciavano contro le previsioni dei critici. Un lavoro poi magnificato nella produzione londinese di Peter Brook, che ha ispirato il film omonimo del 1967, con una splendente Glenda Jackson nelle vesti di Charlotte Corday e un perfetto Patrick Magee come Sade. L'attore beckettiano fu poi scelto da Stanley Kubrick in *Arancia meccanica* nel ruolo di Frank Alexander, lo scrittore vittima di Alex e dei suoi violentissimi drughi, e poi suo carnefice al momento della micidiale "cura Ludovico". Il 1967 è forse l'anno sadiano per eccellenza: compare la nuova edizione del capitale *Sade, prossimo mio* di Pierre Klossowski (l'edizione originale era del 1947), preceduto da un nuovo testo, *Il filosofo scellerato* (Klossowski 1967). Qui Klossowski, tentato dalla carriera ecclesiastica (il titolo di una delle sue opere maggiori è, non per caso, *La vocazione interrotta*, 1950) interpreta lo scrittore come un eresiarca, perfetto per discutere dell'ateismo contemporaneo e delle sue ambiguità connesse alla necessità per tutti i negatori di evocare la divinità nemica.

Roland Barthes (legato a Sylvano Bussotti, per cui scrisse negli anni Settanta), pubblicò su "Tel Quel" *L'albero del crimine*, poi ripreso con un altro intervento nel 1971 in *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes 1977, pp. 5-26) che provocatoriamente univa il libertino, il rivoluzionario e il santo sotto il segno della furia scrivente. La sua visione è quella di una produzione di un puro universo semiotico, in

cui la scrittura è il contrario della comunicazione. In *Sade II* spicca un capitolo della trattazione dedicato a *Scena, macchina, scrittura*, che sembra dialogare con Bussotti. Qui Barthes analizza la natura di *tableau vivant*, in cui i corpi sono disposti in gruppi scultorei nelle varie pratiche erotiche, raggiungendo la dimensione del “pornogramma”, un linguaggio in cui si fondono nella furia il discorso retorico e la presenza radicale del corpo (ivi, pp. 141-143).

Nel 1969 Luis Buñuel ne *La via lattea* incarnava il furibondo fantasma nella presenza ambigua e minacciosa di Michel Piccoli, in polpe e parrucca bianca, magistrale mentre catechizza una fanciulla incatenata sull’inesistenza di Dio (affermando che si tratta soltanto di natura) in un breve e intenso cameo. Nello stesso anno Cy Endfield (ma dietro le quinte agiva Roger Corman) realizza il suo contrastato *De Sade*, protagonista Keir Dullea, che si godeva il suo momento di gloria dopo il ruolo da protagonista in *2001 Odissea nello spazio*, mentre il maestro del B movie Jess Franco faceva frustare con dovizia e soddisfazione un’inespressiva Romina Power da Klaus Kinski in *Justine ovvero le disavventure della virtù* (1969). L’epoca del turbamento erotico e politico si incarnava perfettamente in una figura come Sade che proponeva insieme l’oltranza sessuale e la ribellione ideologica.

In Italia il tema latita, pochi si sono occupati dell’autore. Ugo Foscolo chiosava moralisticamente: “l’autore è arrivato a sì orribile apice di perfezione in Francia, che noi credremmo di contaminare gli altri e noi se ne citassimo il titolo” (Foscolo 1978, p. 100, n. 6). Mario Praz, che sarebbe sembrato perfetto per recepirne il fascino, invece ne prendeva le distanze, nel suo capitale *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Nella avvertenza alla seconda edizione (1942), affermava che i Surrealisti avevano ecceduto nella glorificazione, presentando l’autore, in termini riduttivi, come “spiritello familiare sussurrante all’orecchio di mauvais maitres e di poètes maudits” (Praz 1942, p. XIX). Il 1961 e il 1962 sono gli “anni sadiani” in Italia, con la presentazione da Feltrinelli delle *Opere scelte*, a cura di Gian Piero Brega (Sade 1962), primo a tentare un discorso ampio sull’autore, e con una corposa antologia uscita da Longanesi per le appassionate cure di Elémire Zolla (Sade 1961).

Il tema che tratta lo studioso della mistica del rito religioso come alimento della ritualità sadiana è clamorosamente celebrato in sce-

na da *La Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti nel 1965, che anticipa un maggior movimento di interesse in Italia verso il Marchese che avrà ricadute anche nella narrativa. Basti citare la *Storia di Nino* (pubblicato per la prima volta nel 1970 con il titolo *L'innocenza*) di Dario Bellezza (1982), che narra di una educazione sadiana all'omosessualità. Nel 1968 Giorgio Celli, entomologo e scrittore, chiosava su *Sade profeta della ragione*, nell'introduzione a *I criminali dell'amore* (Sade 1968) e poco dopo Luigi Baccolo, studioso di lungo corso dello scrittore nel Belpaese, pubblicava in una collana di divulgazione importante presso Ubaldini il frutto di un lungo studio: *Che cosa ha veramente detto de Sade* (1970). Il movimento del pensiero spettacolare inaugurato da Bussotti arriva fino a *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, capolavoro furioso di Pier Paolo Pasolini del 1975, che già annuncia la fine di tutte le utopie nel segno di una sessualità intesa soltanto come forma di oppressione. Bussotti e Pasolini (che si era espresso in termini critici sul progetto del magnifico *Rara Film* bussottiano) hanno in comune una attenta lettura di Barthes, che lo scrittore cita come fonte di ispirazione nella bibliografia inserita nel film, dove sono elencati numerosi studi, da Barthes a Klossowski, incluso il notevole *Faut-il brûler Sade?* di Simone de Beauvoir (1973), uscito per la prima volta su "Les Temps Modernes" tra 1951 e 1952.

Sylvano Bussotti dedica a Sade una serie nutrita di scritture e riscritture. Per la sua messa, tanto nera quanto ironica, parte dal Surrealismo e per la precisione da Man Ray, che nel 1936 raffigurò il marchese come una inespugnabile fortezza di pietra in una celebre litografia. Essa campeggiava peraltro come logo nella recente, magnifica, esposizione *Attaquer le soleil* al Musée d'Orsay (2015), in cui la curatrice Annie Le Brun, illustrando la cospicua presenza sadiana nelle arti del Novecento, aveva puntato molto sulla tematica della furia, con associazioni pittoriche e poetiche convincenti. Quell'opera è evocata nel fondale della *Passion selon Sade* dipinto dallo stesso compositore per la rappresentazione dell'opera. Il rimando a Bach e alle celebrazioni ecclesiastiche serve a introdurre una riflessione sul mito dell'atto creativo, in cui Bussotti è allo stesso tempo direttore e fustigatore, dando vita a colpi di frusta e di bacchetta a una azione scenica memorabile. La drammaturgia attinge a situazioni narrative, crea una protagonista che è allo stesso tempo Juliette e Justine, vittima e carnefice. In nome (anche nel

senso musicale della definizione) di Sade si sviluppa una sacra rappresentazione capovolta, che prende di volta in volta diversa natura. *La Passion* è infatti un'opera liquida (tutte le sue numerose giravolte sono ricostruite da Luigi Esposito nella monografia *Un male incontenibile*, 2013), un precipitato mercuriale che cambia sempre di forma e di stato. Bussotti nel 1965 afferma così che il melodramma può esistere nell'epoca postmoderna solo come seducente fantasima, concreta nei corpi degli esecutori, inafferrabile nella musica sempre cangiante come la drammaturgia. Sade forniva il *décor* e la trama di azioni, ma le parole venivano anche da altra fonte. I motti musicati, che emergevano nel magma musicale, erano infatti tratti dal *Sonetto n. 2* di Louise Labé, detta *la belle cordière* o la Saffo lionese, che aveva portato il fuoco di Petrarca nel cuore della cultura francese, scrivendo (anche in italiano, di cui aveva frequentazione) di passioni indomabili, come annuncia l'inizio del suo celebre sonetto, che recita *Oh beaus yeus bruns* (Labé 1955, p. 216). Nel 1937 il compositore svizzero Conrad Beck si era ispirato alle sue liriche per una assai più classica *Kammerkantate*, commissionata da Paul Sacher, di cui era stata prima interprete la cantatrice veneziana Ginevra Vivante.

Il 9 marzo del 1965 Bussotti, in residenza artistica a Buffalo, dove il lavoro ebbe una primissima presentazione per frammenti (la scrittura infinita di Bussotti parte sempre dal montaggio di frammenti) al Know-Albright Museum (qui il compositore allestì anche *Visage* di Luciano Berio, firmando la coreografia, in scena Romano Degli Amidei), dette la prima integrale dell'opera, in forma di concerto, alla Carnegie Recital Hall di New York, con apprezzamenti da parte di Leonard Bernstein. In scena era Sylvia Brigham-Dimizziani, soprano con lunga frequentazione di partiture contemporanee, che quell'anno era stata eletta per le sue grazie Miss Subway. La signora, che ha cantato pagine di Henze e sotto la direzione di Pierre Boulez, deve una sua certa fama pop a una citazione sul retro della copertina di *Freak Out!* (1966), in cui è citata tra le influenze musicali zappiane (con il musicista aveva svolto parte degli studi) insieme appunto a Boulez. La prima vera e propria del lavoro fu a Palermo, al Teatro Massimo il 5 settembre dello stesso anno, al centro dei fatidici incontri del Gruppo 63. Il pubblico accorse in massa fiutando lo scandalo, e ottenendo uno spettacolo memorabile, in cui eros trionfava in scena come di rado si era visto prima sui

palcoscenici melodrammatici. Il cardinale Ernesto Ruffini (che pure aveva dato stanze della sua sontuosa dimora per le prove) impose che un pudico asterisco sostituisse quel rimando sacro (e nello specifico musicale bachiano) alla passione di Cristo, che era reputato intollerabile. Il più perfetto racconto di questa serata indimenticabile è nelle parole di Alberto Arbasino, melomane doc, che cita il musicista anche nel suo *Supereliogabalo* (si tratta di un articolo poi presentato in *Grazie per le magnifiche rose*):

Un trovarobato “maudit” ha cosperso questo palcoscenico e questi *fauteuils* galanti di tutti gli arnesi di tortura disponibili nei magazzini di un grande teatro d'opera. Gli abbonati al Massimo riconosceranno, volendo, sferze e flagelli della *Turandot*, cerchi uncinati della *Tosca*, scudisci della *Kovancina*. Ma quali brividi di Proibito comunica al pubblico la frusta di Compar Alfio, avulsa dalla *Cavalleria* e posata sul letto di Desdemona, in compagnia del nodo scorsoio della *Fanciulla del West*... Justine-Juliette in parrucca altissima e ciglia interminabili, Cathy Berberian sfoggia una crinolina dalle trasparenze bizzarre, e stupendi vocalizzi impeccabilmente weberniani: incede tra intimazioni orgiastiche, falsi accordi, percussioni dissimulate, ritratti e motti del Marchese, luci cangianti, e inquietanti figure che s'aggirano per la piattaforma eseguendo gesti perfettamente ambigui: preparativi d'orgia o allestimento di un quartetto? Leggii o pali da supplizio, e forse tutt'e due, conculcando violoncelli disposti a ogni sodomia? Sarà poi musicale o erotico questo quartetto? E la bambinaccia che entra in calzine corte e gonna cortissima sarà una cattiva scolara abituata a mostrare il sedere nudo ai vecchi nel Giardino Inglese, oppure non è che l'arpista, e fa il suo lavoro, e quando ha finito se ne va? (Arbasino 1965, p. 483)

La natura stessa del lavoro prevede interrogativi legati a una fortissima metaforizzazione degli accessori musicali e scenici, secondo un meccanismo di drammaturgia che tornerà in seguito anche in altre opere del maestro. Straordinaria la cura nei dettagli del look. Madama Berberian, che si esibisce con un abito provocante in una vasca adorna di erotici disegni bussottiani di gusto beardasleyano, che qui diventa per eccellenza la voce e il corpo dell'avanguardia musicale, indossa la monumentale parrucca bianca che Gina Lollobrigida aveva nel film *Venere imperiale* di Jean Delannoy (1962), in cui interpretava, con acclamazioni, e premi, il ruolo di Paolina Borghese. Bussotti come *kapellmeister* usava lo scudiscio come bacchetta d'orchestra, in questo omaggiando ironicamente il suo

predecessore, il mercuriale pioniere dell'arte direttoriale, il *florentin de Paris* Jean-Baptiste Lully. In scena erano il suo compagno Romano Degli Amidei (che è presente a lungo nella produzione di Bussotti con l'acronimo Rara), con Karl-Erik Welin, il duo Canino-Ballista, Max Neuhaus, Ofelia Guglielmi, Angelo Faja, Giorgio Trentin, Santino Petronaci, Salvatore Di Benedetto, al violoncello Italo Gomez, poi direttore artistico della Fenice, mentre Salvatore Sciarrino svolgeva il lavoro di maestro sostituto. Quattro erano i *tableaux* di *Passion: Mistico, Libertino, Demoniaco e Mortale*, altrettanti capitoli di questa nera messa dell'eros. Palermo fu profetica per Bussotti, perché qui il 30 aprile 1969 mise in scena il suo primo melodramma pucciniano, *Gianni Schicchi*, rappresentato al Teatro Massimo in dittico con il dimenticato *Billy Budd* di Giorgio Federico Ghedini, su libretto di Salvatore Quasimodo. Qui peraltro accadde l'incontro con Gianandrea Gavazzeni, maestro con cui condivideva una salda fede pucciniana e con cui a lungo collaborò in seguito. Dopo il trionfo palermitano, il Domaine Musicale di Pierre Boulez era pronto ad accogliere il lavoro nella prestigiosa sede del Théâtre de l'Odéon, in questo caso il titolo era *Passion selon X*, perché gli eredi del Marchese, ossessionati dalla pubblicità eccessiva che il nome del loro avo aveva d'improvviso ricevuto con il testo di Peter Weiss, avevano ottenuto dal giudice di eliminare riferimenti all'ingombrante consanguineo che, a loro dire, danneggiava la loro reputazione (peraltro non recando denari di copyright). In questa edizione, diretta da Bussotti, compariva anche Marcello Panni, nel ruolo del grande direttore d'orchestra che doveva girare un interruttore nell'happening centrale, una presenza profetica che tornò poi in numerose altre occasioni di questo lavoro nomade. In scena oltre alla divina Cathy, Severino Gazzelloni (a cui Bussotti aveva dedicato *Couple*, per flauto e pianoforte), con alcuni musicisti virtuosi del Domaine. Boulez, sempre più calvinista, aveva espresso dubbi, ma il risultato fu apprezzato e Bussotti venne chiamato a scrivere del suo lavoro sui "Cahiers Renaud-Barrault" (Bussotti 1966a). Il 28 febbraio 1966 padre Enrico Zucca, sacerdote musicomane (noto alle cronache per il suo ruolo nel trafugamento della salma di Mussolini ricostruito da Sergio Luzzatto ne *Il corpo del Duce*), ospita all'Angelicum di Milano gli *Extraits de Concert* con Bussotti e Cathy Berberian, e i due sono in scena l'anno dopo al Teatro dell'Oriolo a Firenze per un "unicum

di teatro musicale” che sferza la malevola “bella addormentata nell’orto”, secondo la definizione del musicista, con visioni d’eros che fanno sensazione.

Nel 1966 Ricordi pubblica la partitura di *La Passion selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants précédé de Solo, avec un couple Rara et suivi d'une autre Phrase à trois* (Bussotti 1966b). A questa partitura sono connesse le stampe con i disegni di Bussotti, per lungo tempo scomparsi all’attenzione, studiati e riordinati da Stefano Sbarbaro che li ha proposti alla Galleria Clivio a Milano, e da poco presentati dalla Quadriennale di Roma curata da Stefano Collicelli Cagol e Sarah Cosulich. Opere in bianco e nero, di ispirazione beardsleyana, crudeli e meticolose nello svelare trasparenze d’abito e strumenti di tortura. L’elemento *Art Nouveau* nel lessico bussottiano è assai forte, si inserisce in un momento di ritorno a quella temperie, ben sintetizzato da Alberto Moravia nella recensione al *biopic* su Oscar Wilde *Il garofano verde*: “il liberty è l’ultimo stile originale e autentico sentito come proprio dalla borghesia [...] tutti i tentativi di creare degli stili non sono stati che diversi accomodamenti e contaminazioni del liberty originario” (Moravia 1975, p. 87). Il liberty è anche stile piagato d’eros. Alla fine degli anni Sessanta questo è ormai di dominio comune, come chiariscono le scene più torride e necrofile con Florinda Bolkan e Gian Maria Volontè in *Indagine di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) che Elio Petri ambienta in una casa *decadent*.

Nel frattempo Bussotti continua le riscritture e la *Passion* è in primo luogo una passione della forma. Nel novembre 1967 l’artista fu star della terza edizione del Festival Sigma a Bordeaux con un altro evento unico. Un *Après la Passion selon Sade* in cui era in scena insieme al Living Theatre al completo (già comparsi peraltro anche nel *magnum opus* cinematografico *Rara Film*). Il compositore aveva l’abito-feticcio di Arlecchino delle sue prime fotografie a Palazzo Pitti, poco più che adolescente, quando raffigurava sé stesso come “mascara in gloria” della Commedia dell’Arte, passata all’acido del ’900: sugli occhi gli immancabili occhiali scuri. Di questo mirabile atto scenico esiste un rarissimo documento video di Alfredo Leonardi, che quell’anno realizza il film sperimentale *Amore, amore* e poi sarà di nuovo con Bussotti per il film berlinese *Apology*. Il Juilliard Ensemble esegue un *Solo* (adattato da Michael Lifshitz) alla Radio Danese il 6 febbraio 1968 e lo stesso

anno l'Opera Reale di Stoccolma inserisce il titolo in repertorio per due stagioni, in quella che l'autore ricordava come sua versione preferita. Il magnifico poster vede Sylvano Bussotti dotato di frusta e Cathy Berberian ieratica come la Poppea che di lì a breve canterà con Nikolaus Harnoncourt. Una messinscena curatissima, in ogni aspetto: nella performance comparvero Adriana Asti, in Svezia per girare un film di Susan Sontag compiuto l'anno seguente, con un titolo squisitamente d'epoca: *La tarantola con la pelle calda*. Insieme a lei Ragnar Ulfung, tenore norvegese famoso soprattutto per le sue interpretazioni di Mime e Erode (nonché per la magnifica caratterizzazione come Monostatos ne *Il flauto magico* di Ingmar Bergman), che aveva deciso di rendere un personale omaggio all'Italia adottando una trucatura da Toscanini. Nel frattempo Sylvano e Cathy diventano icone di stile e come tali sono fotografati su "Vogue Italia" in immagini di perfetta decadenza, con il compositore che reca in mano una calla pendula.

Negli anni seguenti Bussotti passò ad altri progetti melodrammatici: *Lorenzaccio*, dismisura del *grand opéra* romantico da Alfred De Musset (di cui il maestro interpretava il ruolo in scena) alla Fenice il 7 settembre 1972, poi ripreso all'Opera di Amburgo l'anno seguente. Il 7 aprile 1976 fu la volta di *Nottetempo* al Lirico di Milano, sotto l'egida della Scala, incentrato sulle tumultuose vicende di Michelangelo. La *Passion* ha proseguito il suo viaggio senza il suo autore-*kapellmeister*. Molto se ne è occupato Marcello Panni, che l'ha diretta in versioni di concerto, a Londra, Varsavia, in forma scenica a Genova (dove all'organo c'era William Christie, prima della formazione de Les Arts Florissants) con la presenza della talentuosa Elise Ross e di recente di nuovo a Roma (2015) con Alda Caiello e la regia di Luca Bargagna. Nel 1989 è il momento di *Integrale Sade*, dal taglio più cinematografico, da un'idea di Rocco Quaglia, con libretto di Enzo Fileno Carabba: un lavoro che viene presentato all'Opéra Comique a Parigi nell'ambito del Festival d'Automne.

Il 1998 vede il progetto su *Passion* al Conservatorio di Alessandria (poi presentato a L'Aja e a Bologna) di Claudio Lugo e Luca Valentino, occasione di rivelazione per Cristina Zavalloni; nel 2004 va in scena, con la direzione di Arturo Tamayo, una nuova edizione a Teatro de la Zarzuela a Madrid, in cui debutta Monica Benvenuti, che diviene poi l'interprete d'elezione della musica di

Bussotti. L'anno dopo è l'occasione, infine, di una vera e propria passione nera di Pasqua, a Berna, nel bar Adriano's Nacht, all'una del mattino con il pubblico appena uscito dalla messa a osservare dalle lunghe vetrine del locale il compositore al piano, che sfogliava ritualmente le pagine della sua partitura, insieme a Monica Benvenuti, messi in scena da Rocco Quaglia. Nel 2017 Antoine Gindt ha presentato la sua versione assai suggestiva in Francia (con una tournée nel paese), intensi protagonisti erano Raquel Camarinha e Eric Houzelot.

La *Passion selon Sade* è oggetto che muta continuamente di senso. All'inizio di un libro celebre, *Mille plateaux* di Gilles Deleuze e Félix Guattari, manifesto per una società e una cultura rizomatiche, e quindi squisitamente antigierarchiche, è riprodotta una pagina della partitura di *Piano pieces for David Tudor* di Bussotti, senza note o spiegazioni (Deleuze, Guattari 1980, p. 9). È un esergo che suggerisce l'intero senso del discorso filosofico degli autori. In questo modo, la musica di Bussotti, azione artistica continua e ininterrotta, molteplice e acentrata, ha compiuto il suo destino.

Bibliografia

- Arbasino, A.
1965 *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano.
- Bàccolo, L.
1970 *Che cosa ha veramente detto de Sade*, Ubaldini, Roma.
- Barthes, R.
1977 *Sade, Fourier, Loyola: la scrittura come eccesso*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino.
- Beauvoir, S. de
1973 *Faut-il brûler Sade?*; tr. it. di P. Caruso, *Dobbiamo bruciare Sade?*, Iota, Milano.
- Bellezza, D.
1982 *Storia di Nino*, Mondadori, Milano.
- Bussotti, S.
1966a *À propos de La Passion selon X*, in "Cahiers Renault Barrault", Gallimard, Paris 1966.

1966b *La Passion selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants précédé de Solo, avec un couple Rara et suivi d'une autre Phrase à trois*, Ricordi, Milano. Ora consultabile anche in http://www-5.unipv.it/girardi/2015_DM2/Bussotti,%20Sylvano%20-%20La%20Passion%20Selon%20Sade.pdf.

Deleuze, G., Guattari, F.

1980 *Mille plateaux*, Les Édition de Minuit, Paris.

Esposito, L.

2013 *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Bietti, Milano.

Foscolo, U.

1978 *Lettere scritte dall'Inghilterra: (Gazzettino del bel mondo)*, a cura di E. Sanguineti, Mursia, Milano.

Klossowski, P.

1950 *La vocation suspendue*, Gallimard, Paris.

1967 *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Édition du Seuil, Paris.

Labé, L.

1955 *Il canzoniere: la disputa di follia e amore*, a cura di E. Giudici, Guanda, Parma.

Luzzato, S.

1998 *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino.

Moravia, A.

1975 *Al cinema*, Bompiani, Milano.

Praz, M.

1942 *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Einaudi, Torino.

Sade, D.A.F. de

1961 *Le opere*, scelte e presentate da Elémire Zolla, Longanesi, Milano.

1962 *Opere scelte*, a cura di G. P. Brega, tr. it. di P. Bava, Feltrinelli, Milano.

1968 *I crimini dell'amore*, Introduzione di G. Celli, tr. it. di A. Spatola, Sampietro, Bologna.

LE AUTRICI E GLI AUTORI

ANGELA ALBANESE è professoressa associata di Letterature comparate e Letteratura, scrittura e critica teatrale all'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha fra i suoi ambiti di ricerca la teoria e la storia della traduzione, il teatro contemporaneo, le pratiche di ricezione e riscrittura dei testi in altri generi letterari e media. Fra le sue pubblicazioni, i volumi *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Longo, 2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975* (ed. con F. Nasi, Longo, 2015); *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina* (Quodlibet, 2017); *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (ed. con M. Arpaia, Longo, 2020); *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici* (Palermo University Press, 2020).

MARTINA ARDIZZI è ricercatrice al Dipartimento di Medicina e Chirurgia dell'Università di Parma dove insegna Psicologia Generale e Neuropsicologia. Conduce e coordina progetti di ricerca riguardanti le basi neurobiologiche dell'intersoggettività e dell'esperienza del Sé corporeo. In particolare, da diversi anni si occupa di indagare come esse possano essere alterate in seguito ad eventi traumatici infantili e in diverse patologie psichiatriche. Più recentemente si è dedicata ad approfondire lo studio dei meccanismi neurobiologici connessi all'esperienza estetica. È stata ricercatrice ospite presso diverse università straniere, tra cui Assam University (India), University of Essex (Regno Unito) e Berlin School of Mind and Brain (Germania) e ha pubblicato diversi articoli scientifici su riviste internazionali.

ALESSANDRO CARRERA è Full Professor di Italian Studies e World Cultures and Literatures alla University of Houston, in Texas. Ha una laurea in filosofia dall'Università degli Studi di Milano e un

Ph.D. dalla University of Huddersfield, U.K. Ha scritto di letteratura italiana e comparata, filosofia, cinema, arte, musica classica e musica popolare. È Visiting Professor all'Università degli Studi di Brescia e dirige il semestrale "Gradiva. International Journal of Italian Poetry" (Olschki). I suoi ultimi libri sono *Anatomia degli Stati Uniti* (Sossella, 2021), *Lo studente di medicina* (romanzo, Passigli, 2021), *La voce di Bob Dylan. Un racconto dell'America* (terza ed., Feltrinelli, 2021), *Il tempo dei morti* (poesia, Moretti & Vitali, 2022), *Parole controtempo: Sapere* (il Mulino, 2022), *Polvere di stelle. Dall'armonia delle sfere ai concerti negli stadi* (Mimesis, 2023). Ha curato l'edizione inglese di testi di Massimo Cacciari ed Emanuele Severino, e ha tradotto in italiano vari romanzi di Graham Greene (Sellerio) e tutte le canzoni e prose di Bob Dylan (Feltrinelli). È uno dei curatori di *Bob Dylan and the Arts*, insieme a Maria Anita Stefanelli e Fabio Fantuzzi (ESL, 2020).

CHIARA LAGANI è attrice, drammaturga, scrittrice, traduttrice, direttrice artistica della compagnia Fanny & Alexander, fondata a Ravenna nel 1991 con Luigi De Angelis con cui condivide l'ideazione di tutti i progetti, che spaziano dalla messa in scena di spettacoli, all'organizzazione di iniziative culturali legate al mondo dell'editoria, delle arti visive o della musica. Insieme alle composizioni drammaturgiche originali, è autrice di rielaborazioni e riscritture di diversi testi poetici e letterari, e ha approfondito negli anni un metodo di lavoro intertestuale che passa attraverso la deflagrazione della pagina scritta per ricomporre i testi in una nuova unità poetica e narrativa coerente. Per Einaudi, ha tradotto e curato *I libri di Oz* di L. Frank Baum (2017); *Sylvie e Bruno* di Lewis Carroll (2021); è inoltre autrice, con Elio Germano de *La mia battaglia* (Einaudi, 2021) e del recentissimo *L'amica geniale* (vol. 1), versione a fumetti del primo libro del ciclo di romanzi di Laura Ferrante, con le illustrazioni di Mara Cerri. Tutti questi libri, traduzioni e riscritture sono stati adattati per il teatro dalla stessa autrice.

FRANCESCA LORANDINI è ricercatrice di Letteratura francese all'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha svolto ricerche sulla storia del romanzo, sulla narrativa francese dell'Otto-Novecento e contemporanea, sulla critica degli scrittori, sulla storia della critica letteraria, sulla nozione d'autore e la sua evoluzione nel tempo,

sulla distopia, sulla storia e la teoria della traduzione. Si è occupata di molti autori e autrici francesi contemporanei, e in particolare di Michel Houellebecq. Nel 2019 ha pubblicato con Classiques Garnier la monografia *Au-delà du formalisme: la critique des écrivains pendant la seconde moitié du XXe siècle (France-Italie)*. Da qualche anno Marcel Proust è al centro delle sue ricerche: ha curato con Matthieu Vernet una nuova edizione di *Un amour de Swann* per Le Livre de Poche (2022), e sta lavorando sul ruolo del *Contre Sainte-Beuve* nella critica del Novecento. Di recente pubblicazione il volume *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici* (Mucchi, 2023), curato con Antonio Bibbò.

VALTER MALOSTI è regista, attore e artista visivo, dirige dal maggio 2021 Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale e in precedenza la Fondazione Teatro Piemonte Europa e la compagnia indipendente Teatro di Dioniso. Ha diretto opere di Nyman, Tutino, Glass, Corghi e Cage, spesso in prima esecuzione, e per il Teatro Regio di Torino *Le nozze di Figaro* di Mozart. Ha al suo attivo diverse regie radiofoniche per Radio3 Rai. Come attore ha lavorato per quasi un decennio con Luca Ronconi, e al cinema con Mimmo Calopresti, Franco Battiato e Mario Martone. È stato Manfred (Schumann/Byron) per la direzione d'orchestra di Nose-da. Ha diretto la Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino dal 2010 al 2018. Innumerevoli i riconoscimenti ricevuti, dai Premi Ubu al Premio Hystrio per la regia fino ai recentissimi Targa Volponi per il Teatro 2023 e Premio Franco Enriquez per la direzione artistica di ERT. Per la collana di Poesia di Einaudi è uscita a fine novembre 2022 la sua traduzione de *I Poemetti* di William Shakespeare.

MARCO MARTINELLI drammaturgo e regista, è fondatore del Teatro delle Albe (1983) insieme a Ermanna Montanari, con cui ne condivide la direzione artistica. Le sue drammaturgie sono pubblicate e messe in scena in Italia e in altre dieci lingue nel mondo. Numerosi i riconoscimenti nazionali e internazionali ricevuti: sette Premi Ubu, il Premio Mess del Festival di Sarajevo, il Premio Hystrio alla regia, il Premio alla Carriera assegnato dal Festival Les Journées Theatrales de Carthage. Nel 2016 scrive *Aristofane a Scampia* (Ponte alle Grazie) in cui racconta l'esperienza della non

scuola, nata a Ravenna negli anni Novanta e da allora divenuta una eccezionalità pedagogica in Italia e nel mondo. Il libro, tradotto in francese e pubblicato da Actes Sud, ha ricevuto il Prix de la Critique come “miglior libro sul teatro” del 2021. Nel 2017 esce *Nel nome di Dante, diventare grandi con la Divina Commedia* (Ponte alle Grazie), un dialogo tra l’oggi e l’epoca in cui Dante visse e scrisse il suo capolavoro, un percorso vivo e originale che affonda nella rilettura della *Commedia* per il teatro.

PIERPAOLO MARTINO è professore associato di Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Si occupa di studi culturali, di letteratura modernista e contemporanea, e dei rapporti tra letteratura e musica. Fra i suoi libri: *Virginia Woolf: la musica del faro. Pagina e improvvisazione* (2003); *Down in Albion. Studi sulla cultura pop inglese* (2007); *Mark the Music. The Language of Music in English Literature from Shakespeare to Salman Rushdie* (2012); *La Filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro* (2016); *Leggere Ziggy. David Bowie e la letteratura inglese: da George Orwell a Hanif Kureishi* (2022). È curatore di *Exodus. Studi sulla Letteratura Anglo-Caraibica* (2009) e *Words and Music, Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono* (2015). Scrive regolarmente per testate quali “Musica Jazz”, “Musica/Realtà” e “L’Indice dei Libri del Mese”.

FRANCO NASI, traduttore e saggista, insegna Letteratura anglo-americana e Teorie della traduzione all’Università di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di letterature comparate e di traduttologia. Fra le sue pubblicazioni, *Tradurre l’errore* (Quodlibet, 2021), *Traduzioni estreme* (Quodlibet, 2015), *Translator’s Blues* (Sylph Edition, 2015), *Specchi Comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture* (Medusa, 2010). Ha tradotto in italiano e curato edizioni, tra gli altri, di S. T. Coleridge, W. Wordsworth, J. S. Mill, W. Whitman, B. Collins, Yoko Ono, e dei poeti inglesi di Liverpool Roger McGough, Brian Patten e Adrian Henri.

LUCA SCARLINI è scrittore, traduttore, performer, curatore di mostre, storico dello spettacolo. Ha scritto di arte, teatro e musica. Fra le sue pubblicazioni, *Un altro giorno felice. La fortuna dell’opera teatrale di Samuel Beckett in Italia* (1996); *La sindrome di Michael*

Jackson. Bambini, prodigio, traumi (2012); *Siviero contro Hitler. La battaglia per l'arte* (2014); *La musa inquietante. Il computer nell'immaginario* (2001); *Ziggy Stardust. La vera natura dei sogni*, ADD Editore (2016); *Equivoci e miraggi* (2003); *Memorie di un'opera d'arte. La marchesa Casati* (2014); *Shakespeare & Shakespeare* (2001) dedicato alle riscritture shakespeariane. Ha curato, fra l'altro, *Tutto il teatro* di Sarah Kane (2000), *Pittura su legno* di Ingmar Bergman (2001) e, più recentemente, l'edizione critica, di James Knowlson e Dougald MacMillan, dei *Quaderni di regia e testi riveduti: Aspettando Godot* usciti in lingua italiana per Cue Press (2021).



INDICE DEI NOMI

- Ackroyd, P., 60
Agnelli, M., 7n, 61n
Albanese, A., 25
Apollinaire, G., 103, 104, 106n
Arbasino, A., 139, 143
Ardizzi, M., 12, 40, 41, 42, 43
Arduini, A., 68
Aristofane, 33
Artaud, A., 135
Ascari, F., 118n, 130, 131, 132
Asimov, I., 59
Asti, A., 142
Auslander, P., 51, 67
Ayala, F.J., 38, 44
- Bàccolo, L., 137, 143
Bach, J.S., 137
Bachtin, M., 57, 58, 59, 64, 67
Bacon, F., 34
Baitel, S., 87
Baldini, M., 67
Ballista, A., 140
Bär, S., 40, 44
Bargagna, L., 142
Baroni, R., 114, 115, 130
Barth, J., 28, 29
Barthes, R., 15, 58, 67, 135, 136, 137, 143
Basquiat, J.-M., 72
Battaglia, F., 39, 44
Baudelaire, C., 7
Bauldie, J., 72, 77n, 80, 87
Bava, P., 144
Beach Boys, The, 65n
Beatles, The, 13, 65n, 93, 102
Beato Angelico, 100
- Beauvoir, S. de, 137, 143
Beck, C., 138
Bedogni, I., 124
Bellezza, D., 137, 143
Bellini, G., 39
Bellotto, B., 67
Bene, C., 21
Benso, G., 100
Benvenuti, M., 142, 143
Berberian, C., 139, 140, 142
Berchio, C., 39, 45
Bergman, I., 142, 149
Berio, L., 138
Bernini, G.L., 32
Bernstein, L., 138
Biggs, B., 99n, 110
Bingen, H. von, 7
Binoche, J., 126
Birkett, J., 51
Blake, P., 108
Bolkan, F., 141
Boltanski, C., 115
Bonnard, P., 71, 103, 104, 106n
Borromini, F., 32
Bottarelli, A., 116, 130
Boulez, P., 138, 140
Bourdin, A.C., 127, 128
Bourmeau, S., 115, 130
Bowen, P., 93n, 110
Bower, R., 111
Bowie, D., 7 e n, 8, 9, 10, 12, 13, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 47-69 e n, 90
Bradbury, R., 59
Braque, G., 71
Brecht, B., 21, 33, 54 e n, 135
Brecht, G., 92 e n

- Brega, G.P., 136, 144
 Brigham-Dimiziani, S., 138
 Brook, P., 135
 Brown, P., 102
 Buckley, D., 67
 Buñuel, L., 136
 Buonarroti, M., 7, 32, 39, 91, 142
 Buoninsegna, D., 100
 Buren, D., 115
 Burroughs, W.S., 60, 102, 108
 Bussotti, S., 15, 18, 135-144
- Cage, J., 15, 22, 97
 Caiello, A., 142
 Caimmi, L., 27
 Calbi, M., 40, 42, 43, 44
 Calcutt, A., 55, 67
 Calle, S., 115
 Camarinha, R., 143
 Canino, B., 140
 Capone, A.G., 86
 Carabba, E., 142
 Caravaggio (Merisi, M.), 32, 33, 34, 72
 Carventus, A.C., 74
 Cardone, L., 10, 18
 Carrera, A., 13, 78n, 79n, 81n, 87, 88, 95, 110
 Carroll, L., 96
 Carter, D., 111
 Caruso, P., 143
 Cattaneo, Z., 42, 44
 Cela-Conde, C., 38, 44
 Celli, G., 137, 144
 Chagall, M., 13, 75, 76, 78, 84
 Chamberlain, J., 86
 Chambers, I., 49, 55, 67
 Chatterjee, A., 38, 45
 Chemin, A., 114, 131
 Chion, M., 116, 131
 Christie, W., 142
 Clarke, A., 58, 59, 67
 Clavery, B., 87
 Cocker, J., 107, 110
 Coley, B., 93, 110
 Collicelli Cagol, S., 141
- Combas, R., 126, 127, 128
 Cometa, M., 10, 11, 18, 129, 130, 131
 Corman, R., 136
 Cosma, V., 126
 Cosulich, S., 141
 Cott, J., 80, 81, 87
 Cotti, A., 40, 43
 Critchley, S., 58, 59, 62, 63 e n, 67
 Cunningham, M., 20, 97
- D'Amico, M., 69
 De Angelis, L., 25
 De Musset, A., 142
 Degli Amidei, R., 138, 140
 Delacroix, E., 71
 Delannoy, J., 139
 Deleuze, G., 143, 144
 Délpine, B., 117
 Demonpion, D., 114, 131
 Depardieu, G., 117
 Devereux, E., 52n, 67
 Di Benedetto, S., 140
 Di Cesare, G., 44
 Di Dio, C., 40, 44
 Dick, P.K., 59
 Dillane, A., 52n, 67
 Dillinger, J., 86
 Doggett, P., 51, 67
 Dorfman, B., 75
 Dorfman, S., 56
 Dorleijn, G.J., 132
 Dostoevskij, F., 35
 Dreschel, K., 87
 Dubal, S., 40, 45
 Dullea, K., 136
 Dylan, B., 13, 17, 71-88 e n, 90
- Eco, U., 90, 110
 Edelstein, B., 76
 Edelstein, L., 76
 Edwards, S., 19
 El Greco (Theotokópoulos, D.), 71
 Elderfield, J., 87
 Eliot, T.S., 59, 103
 Endfield, C., 136
 Eno, B., 60, 61, 65

- Ensor, J., 100 e n, 101, 102, 103, 105,
 106n, 107, 108
 Errante, A., 40, 43
 Esposito, L., 138, 144
 Estier, S., 114, 131
 Evans, G., 55

 Fabbri, F., 64, 68
 Faja, A., 140
 Falorni, V., 17
 Fanny & Alexander, 16
 Fantuzzi, F., 74, 78n, 79n, 81n, 88
 Favriau, S., 125
 Ferri, F., 40, 43
 Ferroni, F., 40, 41, 43
 Fertik, R., 77
 Fich, L.B., 38, 45
 Fingerhut, J., 40, 44
 Fontana, L., 39
 Fornari, G., 34
 Forster, M., 38, 45
 Foscolo, U., 136, 144
 Franco, J., 136
 Freedberg, D., 39, 40, 44, 45
 Fripp, R., 65
 Frith, S., 64, 68
 Fukamachi, J., 108

 Gagosian, L., 83, 87
 Gallese, V., 39, 40, 42, 43, 44, 45
 Garson, M., 65
 Gauthier, M.-P., 126
 Gavazzoni, G., 140
 Gazzelloni, S., 140
 Gentileschi, A., 32
 Gentileschi, O., 32
 Gentzler, E., 90n, 110
 Gerger, G., 38, 45
 Ghedini, G.F., 140
 Gilli, G., 44
 Ginsberg, A., 74, 80, 93, 94, 95, 107,
 108, 111
 Giorgione, 32
 Giotto (di Bondone), 100
 Girard, R., 34
 Giudici, C., 41, 43
 Giudici, E., 144
 Goldsmith, L., 84
 Gomez, I., 140
 Gonzalez-Mora, J.L., 38, 45
 Goya, F., 71
 Griffiths, P.J., 102
 Grooms, R., 72, 92 e n
 Grossman, A., 72
 Grüttemeier, R., 132
 Guattari, F., 143, 144
 Guerra, M., 40, 44
 Guglielmi, O., 140
 Guthrie, W., 78, 80

 Hackett, P., 88
 Hagers, A., 127, 132
 Hamilton, R., 95
 Harel, Ph., 116, 131
 Haughton, D., 52, 68
 Hawks, The, 73, 75
 Haworth, J., 108
 Haydon, B.R., 100
 Haynes, T., 50
 Hazlitt, W., 100
 Heffernan, J.A.W., 90, 111
 Heimann, K.S., 40, 44
 Heinlein, R.A., 59
 Henri, A., 13, 14, 17, 89-112 e n
 Henri, R., 85
 Heylin, C., 75, 88
 Higgins, D., 92, 92n
 Holland, M., 69
 Hopper, E., 85
 Houellebecq, M., 14, 113-133 e n
 Houzelot, E., 143
 Hudek, A., 109, 111

 Isherwood, C., 58, 60, 68

 Jackson, G., 135
 Jacobsen, T., 41, 45
 Jakobson, R., 90, 111
 Jarry, A., 33, 102, 103, 104, 106n
 Johns, J., 71
 Jones, J., 95
 Kahlo, F., 72, 108

- Kandinskij, V., 71
 Kaprow, A., 92 e n, 97, 109
 Keats, J., 100
 Kees, W., 79
 Kemp, L., 21, 48, 51, 52, 68
 Kensit, P., 55
 Kepel, G., 114, 132
 Kerouac, J., 59
 Kerven, G., 117
 Kienholz, E., 108
 Kinski, K., 136
 Klossowski, P., 135, 137, 144
 Koelsch, S., 41, 45
 Korthals Altes, L., 114, 132
 Kubrick, S., 59, 135
 Kureishi, H., 51, 58, 60, 68
 Kurosawa, A., 74
 Kusama, Y., 72
- Labé, L., 138, 144
 Lagani, C., 16
 Lamb, C., 100
 Lamb, M., 38, 45
 Lazarus, E., 20, 62
 Le Brun, A., 137
 Leder, H., 38, 40, 44, 45
 Lee, R.A., 111, 112
 Lennon, J., 72
 Leonardi, A., 141
 Leonardo da Vinci, 7, 32, 91
 Levi, P., 20
 Lieshout, E., 127, 132
 Lisanby, S.H., 39, 44
 Liverpool Scene, The, 14, 91, 93n, 99
 e n, 107, 110, 111
 Lollobrigida, G., 139
 Lonzi, L., 143
 Lorandini, F., 14
 Lorenzetti, P., 100
 Lorusso, A.M., 131
 Lovecraft, H.P., 118, 131
 Lownds, S., 77
 Lowry, M., 108
 Lucie-Smith, E., 93n, 111
 Lugo, C., 142
 Lully, J.-B., 140
- Luzzato, S., 144
- Maccaferri, E., 41, 43
 Machine, G.K., 86
 MacInnes, C., 55, 58, 60, 68
 MacLow, J., 92 e n
 Magee, P., 135
 Majakovskij, V., 33
 Malkowska, M., 86 e n, 88
 Mallarmé, S., 94
 Malosti, V., 7 e n, 16
 Manini, A., 41, 43
 Mann, T., 33
 Mapelli, C., 68
 Marcangeli, C., 91, 95, 97, 98, 99n,
 101, 110, 111, 112
 Marchand, R., 126
 Marchetti, A., 44
 Mariscalco, D., 18, 131
 Markey, P.S., 38, 45
 Martinelli, M., 16, 17
 Martinez, F., 37
 Martino, P., 12, 58, 68
 Marzi, T., 38, 44
 Masecchia, A., 10, 18
 Massaro, D., 44
 Massazza, N., 124
 Matteo, 34, 99
 Matticchio, F., 26
 McCarthy, C., 90 e n, 111
 McCaslin, D., 66
 McClure, M., 75
 McGough, R., 93, 95, 98, 99n, 102,
 111
 Meizoz, J., 114, 132
 Melly, D., 102
 Melly, G., 102
 Menandro, 33
 Menninghaus, W., 41, 45
 Merrick, J., 21
 Messenger, A., 115
 Milner, F., 99, 109, 112
 Mingus, C., 102
 Mishima, N., 54
 Modigliani, A., 78
 Molière (Poquelin, J.-B.), 33

- Monet, C., 75
 Monrad, K., 87
 Monroe, M., 73
 Moo, L.R., 39, 45
 Morante, E., 34
 Moravia, A., 141, 144
 Morgan, B., 49
 Morris, R., 92 e n
 Morrissey, S.P., 57 e n, 65n
 Mössinger, I., 87
 Mothers of Invention, The, 108
 Musi, M., 68
- Nadal, M., 44
 Nasi, F., 13, 14, 25, 92n, 99n, 111, 112
 Naulleau, É., 114, 132
 Navarrete, G., 38, 45
 Navratil, L., 61
 Neuhaus, M., 140
 Nicloux, G., 117 e n, 132
 Novak-Lechevalier, A., 115, 116, 117 e n, 123, 130, 132
- O'Brien, K., 24
 Orwell, G., 21, 58, 60, 68
 Overbeck, J.F., 100
- Paladini, A., 7
 Panni, M., 140, 142
 Parker, C., 102
 Partners, V., 55
 Pasolini, P.P., 18, 137
 Patricola, J.-F., 114, 132
 Patten, B., 93, 95, 97, 99n, 111
 Pegg, N., 47 e n, 48, 68
 Pelletier, J., 40, 45
 Pellizza da Volpedo, G., 101
 Pelowski, M., 38, 45
 Penn, A., 86
 Perroni, S.C., 131
 Petrarca, F., 138
 Petronaci, S., 140
 Picasso, P., 71, 78, 85
 Piccoli, M., 136
 Pickard, T., 95
- Pinardi, C., 40, 43
 Plauto, T.M., 33
 Pomerance, B., 21
 Ponzio, L., 67
 Pop, I., 60, 126, 127, 128
 Power, M.J., 52n, 67
 Power, R., 136
 Praz, M., 136, 144
 Presley, E., 19, 72, 109
 Prince (Prince Rogers Nelson), 84
 Prince, R., 87
- Quaglia, R., 142, 143
 Quasimodo, S., 140
- Rachman, L., 40, 45
 Raeben, N., 13, 77 e n, 78 e n, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 88
 Rauschenberg, R., 72, 97
 Ray, M., 137
 Renoma, M., 126
 Richards, K., 66
 Rimbaud, A., 74
 Rimini, S., 10, 18
 Rizzarelli, G., 10, 18
 Rizzarelli, M., 10, 18
 Roberts, A., 99
 Robertson, R., 72, 73
 Roeg, N., 9, 22, 54n, 62
 Rolling Stones, The, 57 e n, 66
 Ross, E., 142
 Rosvita (di Gandersheim), 33
 Rothko, M., 72
 Rotolo, S., 71
 Rouault, G., 71
 Rubens, P.P., 71, 100
 Ruffini, E., 139
- Sacher, P., 138
 Sade, D.A.F. de, 135, 136, 137, 138, 143, 144
 Sakamoto, R., 54
 Sandford, C., 68
 Sanguineti, E., 144
 Sante, L., 87
 Santi di Tito, 100

- Sbarbaro, S., 141
 Sbriscia-Fioretti, B., 39, 45
 Scarlini, L., 14, 15, 18
 Schiavi, S., 44
 Sciarrino, S., 140
 Sestito, M., 39, 45
 Shahn, B., 13, 75
 Shakespeare, W., 33, 60
 Shelton, R., 73
 Silva, C., 126
 Silvanto, J., 44
 Siri, F., 40, 43
 Skov, M., 38, 45
 Slotnick, S.D., 39, 45
 Smith-Amato, J., 79
 Sohler, R., 125, 126
 Sontag, S., 142
 Soutine, C., 78
 Spain, A., 93
 Spatola, A., 107, 144
 Spoerri, D., 92 e n
 Stanco, M., 49n
 Stefanelli, M.A., 74, 78n, 79n, 81n, 88
 Stratos, D., 21
 Strindberg, J.A., 7
 Sukita, M., 52
 Sullam, S., 111

 Tagg, P., 64, 68
 Tamayo, A., 142
 Tarés, R., 125
 Tavaglione, S., 42, 43
 Temple, J., 55, 60
 Terenzio, P.A., 33
 Tessier, J., 127, 128
 Testa, M., 111
 Tevis, W., 8, 22, 62
 Thakral, P.P., 39, 45
 Thérenty, M.-E., 130, 133
 Ticini, L.F., 40, 45
 Tintoretto (Robusti, J.), 32
 Tiomkin, D., 65n
 Tiziano (Vecellio, T.), 32
 Topolinski, S., 40, 44
 Torn, D., 65
 Toscanini, A., 142

 Trentin, G., 140
 Trynka, P., 54, 69

 Uccelli, S., 41, 43
 Uithol, S., 40, 44
 Ulfung, R., 142
 Umiltà, M.A., 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45
 Undertakers, The, 98

 Vacca, P., 114, 133
 Valentino, L., 142
 Van Brummelen, R., 127, 132
 van Dyck, A., 100
 Van Gogh, V., 39, 72, 73, 74, 75
 Vartanian, O., 38, 45
 Vasta, G., 113, 133
 Velasquez, D., 71
 Velvet Underground, The, 99
 Vermeer, J., 71, 75
 Verrocchio del, A., 32
 Viggiano, M.P., 38, 44
 Vivante, G., 138
 Volontè, G.M., 141
 Volosinov, V.N., 64, 69

 Wagner, V., 41, 45
 Waldrep, S., 51, 52, 54, 56, 57, 69
 Walker, L., 95, 112
 Walsh, E., 7, 20, 22, 23, 63
 Walsh, S., 102, 108
 Warhol, A., 13, 71, 72, 84, 88, 93
 Washington, N., 65n
 Wassiliwizky, E., 41, 45
 Waugh, E., 60
 Wayne, S., 19
 Weill, K., 21
 Weiss, P., 7, 135, 140
 Welin, K.-E., 140
 Whitman, R., 92 e n
 Wilde, O., 13, 49, 50 e n, 56, 57 e n,
 68, 69, 141
 Wilentz, S., 79, 88
 Wilms, A., 68
 Wordsworth, W., 96, 97n, 98, 100
 Wrona, A., 130, 133

Yamamoto, K., 52
Yentob, A., 48, 49
Young, La M., 92 e n

Zappa Mulas, P., 125
Zappa, F., 108
Zeki, S., 38, 39, 45
Zimmerman, A., 76





Zimmerman, Z., 76
Zolla, E., 136, 144
Zucca, E., 140



Mimesis DeGenere

Collana diretta da Nicoletta Vallorani e Nicoletta Di Ciolla

- 1 Carlo Pagetti, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*
- 2 Carlo Oliva, *Giallo popolare. Il poliziesco alla radio*
- 3 Kerstin Bergman, *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*
- 4 Bruna Durante, *Specchio delle mie trame. La vita secondo dieci scrittori italiani*, con interviste a Eraldo Baldini, Gianni Biondillo, Giancarlo De Cataldo, Giorgio Faletti, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Raul Montanari, Santo Piazzese, Andrea G. Pinketts, Gaetano Savatteri
- 5 Clodagh Brook, Emanuela Patti (a cura di), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*
- 6 Ilaria Marzia Orsini, *Donne in giallo. La Detective story tra genere e gender* (DeGenere /USB Ultra Slim Books)
- 7 Daniele Croci, Emanuele Monegato, Anna Pasolini (a cura di), *Cattivi. Cattivissimi. Cattivi? Sulle tracce di eroi criminali nelle narrazioni di genere. UK, USA, Italia*
- 8 Gabriele Costa, *Il perverso ritorno del reale. William T. Vollmann e Roberto Saviano*
- 9 Antonella Crippa e Ilaria Marzia Orsini, *Mai Per Caso. Il poliziesco "ragionato" di P.D. James*, introduzione di Nicoletta Vallorani
- 10 Nicoletta Vallorani, *Nessun Kurtz. Cuore di tenebra e le parole dell'occidente*
- 11 Vincenzo Maggitti, *The Great Report: tra letteratura e giornalismo. Su alcune trasfigurazioni giornalistiche in letteratura*
- 12 Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*
- 13 Giulio Segato, *Una commedia americana. Temi, innovazioni e religione nell'opera di Elmore Leonard*
- 14 Nicoletta Di Ciolla, Anna Pasolini, Nicoletta Vallorani, *Raccontare il viaggio. Crimini di migrazione e narrazioni di resistenza*
- 15 Antonia Anna Ferrante, *Pelle queer maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*
- 16 Marco Malvestio, Valentina Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*
- 17 Giuliana Misserville, *Donne e fantastico. Narrativa oltre i generi. Prefazione di Loredana Lipperini*
- 18 Isabella Pinto, *Il fenomeno Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*
- 19 Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*

- 
- 
- 
- 20 Francesco Corigliano, *La letteratura weird. Narrare l'impensabile*
 - 21 Anna Pasolini, Nicoletta Vallorani, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*
 - 22 Saverio Tomaiuolo, *La televisione dell'Ottocento: i vittoriani sullo schermo italiano*
 - 23 Maria Paola Guarducci, Francesca Terrenato, *In-verse. Poesia femminile dal Sudafrica*
 - 24 Maristella Cantini, *La lunga ombra di Saffo Riflessioni critiche sulla narrativa di Dacia Maraini*
 - 25 Marzia D'Amico, *Figlie del Sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinell*
 - 26 Giuliano Cenati, *Figure da leggere. Generi e prassi del fumetto in Italia (e dintorni), dal "Bertoldo" al graphic novel*
- 



*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2023
da Puntoweb S.r.l. – Ariccia (RM)*