

N. 1 LUGLIO 2002

ARDIS MONTHLY



Edizione a cura di Fanny & Alexander

Direttore e responsabile editoriale: Chiara Lagani (chiaralagani@fannyalexander.org)
Hanno collaborato a questo numero: Sergio Carioli, Marco Cavalcoli, Luigi de Angelis, Silvia Fanti, Enrico Fedrigoli, Chiara Lagani, Oxana Yablonskaya, Roberto Pagnani

Si ringraziano: Matteo Arevalos, Andrea Catalano, Cristina de Vecchi, Franco Farinelli, Marco Martinelli, Jocelyn Maixent, P-Bart.

LANDSCAPES

In questo numero proponiamo un percorso, uno dei tanti possibili, sulla categoria del paesaggio, complicatissimo e fondamentale snodo in cui collidono arti visive, riflessioni filosofiche, letteratura, scienze geografiche. Ma il paesaggio è anche qualcosa di più: è una stana categoria dell'esistenza e del pensiero stessi e la sua "crosta cristallina, sollevandosi dal fondo di un'immemorabile consolazione pullula di individui, esseri trasparenti, dentro e attraverso i quali potresti sprofondare con la delizia di un angelo o di un autore" (V. Nabokov). Abbiamo chiesto ad alcune figure, provenienti da ambiti affatto diversi, di confrontarsi con tale idea, di portare un contributo a tale arduo passaggio mentale, il passaggio da certi paesaggi ad altri, da topografie reali a topografie immaginarie, e di ridefinirsi, al di fuori dello stereotipo, rispetto ad un tema che, se sottovalutato nelle sue implicazioni, spesso si rivela insidioso e persino fatale. Intransigenze di questo mese si incentra su questo, ma troverete anche riflessioni collegate in Krolik e in Novissima, in relazione a progetti futuri. (C. L.)

INDICE

LEMMATA

Glosse per un linguaggio incandescente: in questo numero "scrittura" e sue consunzioni.

L'ANGOLO DEL DOTTOR KROLIK

"L'arguzia del paesaggio" di Franco Farinelli

SCRABBLE

Rebus fonetico "francese" a cura di Humpty-Dumpty. Ricchi premi

SALONS

"Mondiali 2002" (di S. Carioli) e un'intervista alla pianista russa Oxana Yablonskaya.

INTRANSIGENZE

Il paesaggio: "L'ecologia teatrale" di M. Martinelli, intervista al fotografo E. Fedrigoli, "Nabokov: la creazione di una topografia inedita" di J. Maixent, "Paesaggi italiani" di S. Fanti, intervista al pittore R. Pagnani, "La rappresentazione del paesaggio" di C. de Vecchi

LETTERE DA TERRA

"Mon beau, mon beau lecteur..."

LACRIMAVAL

"Lacrime di luglio" di Marco Cavalcoli

NOVISSIMA

"Ravenna visionaria" di L. de Angelis e M. Martinelli. Calendario dei prossimi lavori.

È disponibile il numero arretrato: 00 (vedi la voce **Archivio** nell'indice della rivista formato web)

L E M M A T A

Questa rubrica è un omaggio alla parola viva, al verbo dinamico, incandescente. Oggi c'è un tipo di linguaggio che è diventato da difficile incomprensibile, semplicemente perché è cambiato il nostro atteggiamento verso di esso, verso l'uso che se ne può fare.

Questo glossario in fieri, attinge a quegli autori che hanno sempre lavorato contro la deteriorazione e la consumazione del vocabolario, delle parole scelte e precise che si trovavano di volta in volta ad usare. In questo numero il filo rosso è quello della scrittura, e delle varie forme di sua consunzione.

di R. H. Alice Lagosse

B

BALBETTÒ

Si dice che i cattivi romanzieri provino il bisogno di variare gli indicativi di dialogo sostituendo a "disse" espressioni come "mormorò", "farfugliò", "singhiozzò", "sogghignò", "gridò", "balbettò"... che marcano l'intonazione.

E, a dire il vero, sembra che lo scrittore, riguardo a queste intonazioni, abbia solo due possibilità: o farlo, oppure dirlo senza farlo, accontentarsi di una semplice indicazione lasciando al lettore il compito di renderla effettiva.

Sembra però che ci sia una terza possibilità: quando dire è fare... È quel che succede quando il balbettio non verte più su parole preesistenti, ma introduce esso stesso le parole che investe; queste non esistono più indipendentemente dal balbettio, che le seleziona e attraverso di sé le concatena. Non è più il personaggio che è balbuziente rispetto alla parola, ma lo scrittore che è balbuziente rispetto alla lingua: fa balbettare la lingua in quanto tale. Un linguaggio affettivo, intensivo e non un'affezione di chi parla. Far balbettare la lingua: è possibile senza confonderla con la parola?

Tutto dipende piuttosto dal modo in cui si considera la lingua: se la si prende come un sistema omogeneo in equilibrio, o vicino all'equilibrio, definito grazie a dei termini e dei rapporti costanti, è evidente che gli squilibri e le variazioni investiranno solo le parole. Ma se il sistema appare in perpetuo squilibrio, in biforcazione, con dei termini ciascuno dei quali percorre a sua volta una zona di variazione continua, allora la lingua stessa si mette a vibrare, a balbettare, senza confondersi tuttavia con la parola, che assume sempre solo una fra le diverse posizioni variabili o prende solo una direzione. Se la lingua si confonde con una parola lo fa solo con una parola molto speciale, la parola poetica, che dispiega tutta la potenza di biforcazione e di variazione, di eterogenesi e di modulazione propria della lingua. Non è una situazione di bilinguismo o di multilinguismo. I grandi scrittori non mescolano due lingue, neppure una lingua minoritaria e una maggioritaria, benché molti di loro siano legati a minoranze come segno della loro vocazione. Inventano piuttosto un uso minore della lingua maggiore in cui si esprimono interamente: rendono minore questa lingua, come nella musica, in cui il modo minore indica combinazioni dinamiche in perpetuo squilibrio. Risultano grandi a forza di produrre minorazioni: fanno fuggire la lingua, la fanno filare su una linea da strega, e non smettono di gettarla nello squilibrio, di farla biforcare e variare in ciascuno dei suoi termini, secondo un'incessante modulazione.

Questo va oltre le possibilità della parola, per raggiungere il potere della lingua e anche del linguaggio. Come dire che un grande scrittore è sempre come uno straniero nella lingua in cui si esprime, anche se è la sua lingua nativa. Al limite attinge le sue forze in una minoranza muta, sconosciuta, che appartiene solo a lui. È uno straniero nella sua lingua: non mescola un'altra lingua alla sua, ma intaglia nella sua lingua una lingua straniera non preesistente. Far gridare, tartagliare, inceppare, mormorare la lingua in se stessa. (G. Deleuze "Critica e clinica", trad. A. Panaro, Raffaello Cortina Editore, 1996)

C

CARTA STANCA

La carta è stanca, desiderosa di rientrare nel legno e di dimenticare l'uomo in un lungo sonno di ghiaccio. Sento il suo pio e tenace "voglio morire", da Sibilla di Cuma, uscire dai chioschi dei giornali, dalle tipografie, dalle librerie, dai manifesti, dai depositi postali, dalle biblioteche dalle case dove si legge, si scrive, si ammucchiano libri e carte senza fine... Ah, sono certo che un giornale è per la carta la cosa più aborrita, che più la stanca e la invecchia – per il suo contenuto, veramente intoccabile, di funghi sospetti e di schiume nere, di errori e fatti umani scaraventati sul foglio dalle furie del puro Presente – e non so con quale preghiera mi discolperò davanti ai suoi Mani.

(Guido Ceronetti, "La carta è stanca", Adelphi, 1976)

CORREZIONI

Sebastian aveva la strana abitudine di non cancellare, mentre scriveva, le parole che aveva sostituito con altre, sicché, per esempio, la frase in cui mi ero imbattuto diceva: "Essendo un Un dormiglione, Roger Rogerson, il vecchio Rogerson comprò il vecchio Rogers comprò, aveva una tale paura Poiché era un dormiglione, il vecchio Rogers aveva una tale paura di perdersi l'evento. Era un dormiglione. Aveva una tremenda paura di perdersi l'evento la gloria il primo treno la gloria dell'indomani così quello che fece fu di comprarsi e di portarsi a casa una di comprare quella sera e portarsi a casa non una ma otto sveglie di grandezza diversa e di diversa potenza nove otto undici sveglie di diversa grandezza che facevano un ticchettio le quali sveglie nove sveglie come un gatto ha nove che mise che facevano somigliare la sua stanza da letto a un". Purtroppo finiva qui.(...) Sebastian passava la maggior parte della giornata a scrivere, ma la sua gestazione era così laboriosa che raramente la sera c'erano da battere più di due paginette nuove, e anche queste dovevano essere rifatte più volte, perché l'autore si abbandonava a un'orgia di correzioni; e ogni tanto faceva quello che io penso nessun altro scrittore abbia mai fatto – ricopiava con la sua calligrafia obliqua, così poco inglese, il foglio già battuto, e poi lo dettava da capo.

La sua lotta con le parole era quanto mai tormentosa, e per due motivi. Uno l'aveva in comune con scrittori del suo genere: il bisogno di colmare l'abisso tra espressione e pensiero; la sensazione esasperante che le parole giuste, le parole uniche, aspettano sulla riva opposta, nella lontananza caliginosa, mentre i brividi del pensiero ancora ignudo le invocano da questa parte dell'abisso.

Non gli servivano le frasi già confezionate perché le cose che lui voleva dire avevano una taglia eccezionale, e inoltre sapeva che nessuna vera idea può esistere veramente senza le parole tagliate su misura.

Cosicché (per usare una similitudine più calzante) il pensiero, solo in apparenza nudo, implorava in realtà che gli abiti di cui era già rivestito divenissero visibili, mentre le parole appostate lontano non erano gusci vuoti, come sembravano, ma aspettavano soltanto che il pensiero in esse già celato le accendesse e le mettesse in moto.

(V. Nabokov, "La vera vita di Sebastian Knight", trad. G. Cantoni De Rossi, Adelphi, 1992)

M

MORTE DELLA LINGUA

Sappiamo che il latino è una lingua morta, sappiamo che è stata una lingua viva. La linguistica si occupa anche di come muoiono le lingue. L'estinzione di una lingua, ovviamente, si ha con la scomparsa della popolazione che la parla.

Cambridge 1993 riporta la fotografia di una lapide che dice, più o meno:

Qui giace Dorothy Pentreath, che morì nel 1777, e si dice sia stata l'ultima persona che parlava il cornico antico.

Il cornico era la lingua della Cornovaglia: notizie della sua spettacolare resipiscienza, per alcuni paragonabile alla rinascita dell'ebraico in Israele, in Hagège 1992. Hagège cita anche una battuta di un membro della Società Cornico-Celtici: "Perché i cornovagliesi devono imparare il cornico? Perché sono cornovagliesi".

Ecco: in che senso si sarebbero estinti quelli che parlavano il latino?

Forse l'agonia di una lingua è più interessante della sua morte.

(S. Bartezzaghi, "Anno Sabbatico", Bompiani, 1995)

S

SCRIVERE

Scrivere significa mettere in movimento forze oscure, che sono in rapporto col mondo dei lemuri e dei mostri, con gli gnomi.

I sogni comunque non c'entrano.

Ma è un lavoro nella caverna, scrivere, una penombra mentale.

Non si sa cosa ne vien fuori.

(G. Manganelli, "La penombra mentale", Editori Riuniti, 2001)



DI ALICE LAGOSSE

L'ANGOLO DEL DOTTOR KROLIK

Questa rubrica non ha come puro oggetto nozioni di entomologia, scienze naturali, geologia, astronomia, botanica ecc., anche se parte da simili presupposti. Ci si vuole chiedere qui piuttosto se possa esistere un'alta cresta del sapere dove il versante della conoscenza scientifica si congiunge con l'opposto versante dell'immaginazione artistica. È possibile per pittori sopraffini dipingere nel dettaglio qualcosa di cui non sanno quasi nulla? Esistono epoche storiche e generazioni artistiche "poco raffinate" nel campo delle conoscenze scientifiche e naturali? Si può parlare di vani arrampicamenti dello spirito e della penna in ambito di riproduzioni infedeli degli infedeli ondeggiamenti della natura?

In questo numero, dedicato al paesaggio, ci è parso doveroso ospitare un saggio di Franco Farinelli, personalità singolare nel panorama "geografico" italiano. Franco Farinelli è direttore del Dipartimento di Geografia dell'Università di Bologna, ha insegnato Epistemologia della geografia presso l'Università di Ginevra, è stato docente di Organizzazione territoriale presso il Nordplan (Nordic Institute for Urban and Regional Planning). Ha pubblicato svariate opere tra cui "Il villaggio indiano", "Pour une théorie générale de la géographie" e "I segni del mondo". Ma soprattutto è un personaggio molto caro al dottor Krolik: una di quelle rare figure d'intellettuale la cui vera disciplina, il cui reale campo d'indagine è assolutamente inclassificabile, nonostante la precisione e il rigore scientifico della sua ricerca. È il vero "geografo" auspicabile per i nostri tempi, esploratore acutissimo e abile scopritore delle infinite connessioni che esistono tra arte e campi del sapere scientifico.

L'arguzia del paesaggio

Solo il motto che ha un intento corre il rischio di imbattersi in persone che non vogliono ascoltarlo. (Freud, Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio)

di Franco Farinelli

E' toccata al paesaggio una sorte esattamente opposta a quella del totemismo e dell'isteria: anche quando ci si è resi conto – in ritardo – "come fosse dubbio poter isolare arbitrariamente certi fenomeni e raggrupparli tra loro per farne i sintomi di una malattia o di una istituzione oggettiva" (1), i sintomi non sono affatto scomparsi né si sono mostrati refrattari ad interpretazioni unificanti. Nemmeno dopo la recente dichiarazione della "morte del paesaggio" stesso. (2) Al contrario.

Sottoforma di "paesaggio simbolico" (3), cioè come modo di vedere prodotto dalla tensione tra soggetto e oggetto, tra sfera personale ed ambito sociale, tra dato culturale e campo naturale, esso s'avvia a produrre nuove mode. La cui ingenuità riposa appunto nella loro pretesa audacia, che si arresta alla smaterializzazione del concetto senza render nessun conto del procedimento che ha portato alla sua concrezione, alla sua cosificazione.

Da insieme di cose esistenti, e perciò tangibili e numerabili, si inizia a guardare ora al paesaggio (si torna in realtà a guardare, e si vedrà tra poco) come ad un universo di cose sussistenti, dunque che non si possono né toccare né vedere: di nuovo, ma in maniera irriflessa, esso assume non più l'aspetto di un complesso di oggetti, ma la natura di una maniera di vedere. E il difetto di tale dimezzato ritorno all'origine consiste nel fatto che esso continua a far capo, nonostante tutto, ad una metafisica della "certezza del rappresentare", per dirla con le parole di Heidegger: a partire dalla quale, sebbene inconsapevolmente, l'investigazione si limita a "portare a stabilità" il mutevole, senza però "lasciare che il movimento sia movimento", come invece Heidegger – al contrario – prescriveva. (4)

Ma proprio in tale movimento, s'intende qui sostenere, risiede l'essenza del paesaggio.

Ancora all'indomani del congresso di Vienna (e l'esempio è soltanto uno tra i tanti possibili) Carl Gustav Carus, romanticamente, definiva il paesaggio "un determinato stato d'animo" riprodotto per mezzo d'una "raffigurazione della corrispondente atmosfera nella vita della natura" (5): dunque un sentimento, anzi una relazione tra due distinte ma affini impressioni sentimentali. La pittura era il suo mezzo, la vissuta esperienza della comunione con la vita della Terra (*Erdlebenerlebnis*) (6) era la sua mira e il suo significato. Il suo ambito era "il regno dell'apparenza estetica" (7), il suo referente era la pubblica opinione, già intesa come l'organo della "riflessione comune e pubblica sui fondamenti dell'ordine sociale" (8).

Strappare il soggetto di tale riflessione dal proprio atteggiamento contemplativo, per dotarlo invece di un sapere in grado di garantire la conoscenza e la manipolazione del pianeta, è l'intenzione di Alexander von Humboldt: il *savant* che, nella prima metà del secolo scorso, riesce a convincere la borghesia europea ed americana ad apprendere le scienze della natura. E grazie al quale appunto il concetto di paesaggio definitivamente si muta, per la prima volta, da concetto estetico in concetto scientifico, passa dal sapere pittorico e poetico – l'unico concesso ai borghesi dal dominio aristocratico – alla descrizione geognostica del mondo, si carica di un significato del tutto inedito (e letteralmente rivoluzionario) dal punto di vista della storia e della storia della conoscenza.

Proprio il carattere estetico della cultura borghese impone, perché il sapere artistico si trasformi in scienza della natura, la mediazione della visione: perciò proprio il concetto di paesaggio viene da Humboldt scelto ed adoperato come il veicolo più adatto ad assicurare il transito dei protagonisti della dimensione pubblica letteraria verso il dominio della conoscenza scientifica. (9)



A. von Humboldt, *Il vulcano d'aria di Turbaco, Colombia, 1810.*

Sorprendentemente, proprio la nervosità di tale dichiarato progetto è finora del tutto sfuggita, anche ad un lettore raffinato ed attento come Hans Blumenberg. Il quale arriva addirittura a trovare commovente perché ingenua la discrepanza tra il testo e le illustrazioni relative al resoconto del grande viaggio alle regioni equinoziali (oggi si dice tropicali) dell'America compiuto da Humboldt allo scadere del Settecento: mentre il testo salvaguarderebbe "la forza dell'impressione", i disegni risulterebbero di una "toccante ingenuità giardinesca" e "ciò che più sorprende l'osservatore

è come i due viaggiatori europei Humboldt e Bonpland attraversino chiacchierando la foresta vergine diretti al pasto che un selvaggio ignudo sta apprestando con una scimmia alla griglia – in perfetta tenuta da boulevard, con un cilindro in testa (vedi figura). (10)

Ma l'ironia di Blumenberg appare qui in ritardo, tanto in ritardo da rovesciarsi in franca incomprensione: essa investe l'effetto e non si accorge invece di quanta ironia sia – intenzionalmente, programmaticamente – già insita nella causa, crede di potersi applicare in maniera critica all'esito senza accorgersi dell'arguzia deliberatamente depositata nel movente, vale a dire nella strategia di cui le immagini di Humboldt sono specchio e insieme calcolato risultato.

Ogni modello ha sempre qualcosa di sinistro (11), perché rimanda sempre ad un metamodello la cui natura risulta invariabilmente polemica ed ostile. E nel caso dell'ingresso del concetto di paesaggio all'interno del discorso scientifico, che proprio con tali immagini avviene, il sinistro è appunto annidato nel modello stesso: che è – e proprio di questo Blumenberg non s'avvede – esattamente e consapevolmente il *Witz*, la battuta, il giuoco di parole, il motto. E questo non soltanto perché Humboldt è un formidabile e brillante campione dell'aristocratica *Salonkultur*, di una cultura essenzialmente orale e anzi improntata alla *Zungenfertigkeit*, alla dimostrazione verbale della prontezza di spirito (12).

E nemmeno soltanto perché la prima cosa che Humboldt assicura al lettore (di cui, ancor prima di Baudelaire, comprende la pigrizia) è il "piacere (*Genuss*) della Natura", il godimento (13).

Ma, prima e più puntualmente ancora, per una serie di motivazioni di natura squisitamente tecnica, come si ricavano dalla "più importante opera di semantica" (14) del primo Novecento: appunto il saggio di Freud sul motto di spirito.

Come per Freud ogni tecnica arguta, anche per Humboldt il concetto di paesaggio si fonda sul doppio senso, "sull'impiego molteplice dello stesso materiale" (15) vale a dire su ciò che Marx avrebbe chiamato il "duplice carattere" del termine: che in area germanica, nella specifica forma della *Landschaft*, almeno a partire dall'inizio dell'epoca moderna vale – come informano i fratelli Grimm – allo stesso tempo come contrada o tratto di paese e come artistica rappresentazione figurativa della contrada stessa (16).

E, allo stesso tempo, anche nella strategia humboldtiana imperniata sull'uso del concetto di paesaggio è "l'allusione il fattore che determina la complessità".

Più precisamente, si tratta di un caso esemplare di "doppio senso con allusione", ovvero di "condensazione senza sostituzione", cioè di un doppio senso che scaturisce da un unico termine: una stessa parola esprime due significati diversi, e uno di questi significati (il più usuale e frequente, vale a dire quello di natura estetica e letteraria) risulta prevalente, mentre il secondo (più remoto e da raggiungere: e si tratta dell'accezione oggettuale, materiale e concreta, anzi scientifica) resta sullo sfondo. Anche in questo caso però "una parola suscettibile di varie interpretazioni" consente al lettore di "trovare il passaggio da un pensiero all'altro", poiché – proprio come accade nelle frasi spiritose – ne risulta "un'impressione complessiva, nella quale non possiamo dissociare la parte svolta dal contenuto concettuale da quella del lavoro arguto" stesso.

Come scrive Freud: "Invero in ogni allusione si omette qualcosa, cioè i passaggi mentali che portano all'allusione": ed è proprio in tale omissione, che riguarda l'intento dell'allusione stessa, che si nasconde la natura critica e interessata del modello – del paesaggio. Il quale è appunto "un motto ostile", cioè "al servizio dell'aggressione", e come ogni "motto tendenzioso", volto cioè "alla ribellione contro l'autorità" e alla "liberazione dall'oppressione", richiede la presenza di tre persone (17): chi dice il motto, il bersaglio, il destinatario. Vale a dire, nel nostro caso: Humboldt, il nobile che lavora per l'avvento al potere della borghesia; il dominio aristocratico-feudale, nella forma di ciò che Humboldt stesso chiama il "suo rozzo ammasso di dogmi fisici", "la sua rozza ed imperfetta empiria"; il rappresentante delle "più alte classi popolari", che sono anche "le classi colte", "cioè dotate di una distinta educazione letteraria" (18). E come osserva, finemente, Cesare Segre: in realtà il *Witz* si costituisce sempre sulla base di una doppia aggressività, al cui interno la prima forma (quella che appunto, nel nostro caso, corrisponde alla semplice estensione semantica del concetto di paesaggio), ammantata di giuoco e apparentemente inoffensiva dal punto di vista sociale, serve di "copertura" all'altra – e qui "copertura" allude non soltanto all'aspetto "enigmatico e obliquo" dell'aggressione stessa, ma anche alla "distrazione" che il giuoco sulle forme può produrre rispetto all'aggressività diretta socialmente orientata (19).

Sicché, a ben considerare, la forma complessiva del meccanismo arguto (e cioè l'originario funzionamento del concetto geografico di paesaggio) riesce perfettamente analoga a quella che Reinardt Koselleck, sul piano della storia politico-istituzionale, definisce la strategia borghese della "presa indiretta del potere" (20). E anzi, poiché è proprio la società civile l'interlocutore di Humboldt, e il concetto di paesaggio funziona come un momento – certo non secondario – della complessiva elaborazione della presa indiretta stessa, l'analogia risulta essere in realtà una vera e propria identità. Dal punto di vista del congegno, il paesaggio obbedisce così a puntino, nella sua forma humboldtiana, a quella che Arthur Koestler ha chiamato "la logica del riso", fondata sulla "bisociazione" di un evento mentale con due matrici abitualmente incompatibili, in maniera cioè che esso entri "in simultanea vibrazione" su due lunghezze d'onda (21). Ma non c'è bisogno, a rigore, di scomodare l'intenzione di Humboldt, (quella che appunto dell'ampiezza e della natura di tale bisociazione rende conto) per accorgersi che nemmeno in questo caso il paesaggio corrisponde ad oggetti – ma, esattamente come per i romantici – ad una modalità conoscitiva: ed esattamente "all'impressione della Natura" (*Natureindruck*) (22) che per la gnoseologia humboldtiana appunto rappresenta il grado iniziale del processo della conoscenza scientifica (23). E la vibrazione di cui Koestler parla è l'immediata traduzione, sul piano del processo della conoscenza, di quella che sul piano figurativo è ormai d'uso chiamare, con espressione goethiana, la "nebulosa chiarezza": la

bruma che in lontananza avvolge le cose, e che appunto contrassegna la dipendenza della descrizione letteraria dai quadri di Lorrain e degli altri paesisti dell'epoca (24) – ma che anche, tornando per un momento a Humboldt politico della conoscenza, è appunto metafora dell'intenzione progettuale, di ogni intenzione progettuale: sempre all'orizzonte ma mai raggiunta, e perciò indeterminata nelle sue meno prossime forme. Bruscamente, e in maniera irriflessa, il paesaggio diventa un semplice insieme di oggetti – si reifica – nel 1919, con i fondamenti geografici del Passarge (25). Lo stato d'animo o lo stadio conoscitivo, e perciò l'invisibile, il sussistente, all'improvviso e senza nessuna spiegazione diventa la cosa, perciò visibile ed esistente.

La grande guerra è l'occasione o piuttosto il movente di tale inedita e repentina mutazione ontologica. La fotografia ne è il mezzo: cioè l'immagine che riduce a dato istantaneamente ed obiettivamente prodotto ciò che prima era invece il risultato di un processo conoscitivo soggettivamente fondato e consapevolmente determinato dal punto di vista sociale – e la consapevolezza sia della natura processuale che sociale della conoscenza subiscono lo stesso destino della bruma che li rappresentava: scompaiono alla vista e perciò cessano di esistere.

Ma in tale trasformazione si annida un decisivo paradosso: essa avviene proprio quando inizia la crisi della stretta relazione, fino ad allora costitutiva, tra visibilità e funzionamento del mondo stesso.

All'epoca della prima rivoluzione industriale lo sguardo era ancora in grado di cogliere insieme e successivamente di distinguere gli oggetti delle cui relazioni funzionali il territorio si componeva, perché ancora oggetti l'uno accanto all'altro: dalle ferrovie alle fabbriche, dalle miniere alle città.

Ma l'avvento dell'elettricità e delle leghe leggere – della seconda rivoluzione industriale che proprio all'inizio del primo dopoguerra prese l'avvio – rese il compito già molto più difficile, perché gli oggetti che fungono da inizio di codeste relazioni iniziarono a ridursi in dimensione ma soprattutto a scostarsi fra di loro, e perciò a rendere problematica la decifrazione del mondo.

E in virtù dell'informatizzazione dello spazio, della miniaturizzazione e del decentramento ogni rivolgimento nel modo di produrre e di vivere lascia oggi tracce sempre meno corpose e significanti, e resta al contrario sempre più nascosto a chi guardi la superficie delle cose. La miseria di ogni teoria della morte del paesaggio nasce proprio da qui: dal disporsi senza saperlo su di un piano che, essendo per natura quello della reificazione, conduce il pensiero (e proprio quello che si vorrebbe critico) alla stessa inconsapevole cecità che materialmente affligge chi ancora crede, al contrario, nella concreta esistenza del paesaggio stesso. Da ambedue le parti si ritiene, in fondo, che la validità del concetto di paesaggio dipenda da quella del rapporto tra descrizione del visibile e spiegazione del mondo: e ambedue le parti danno, al riguardo, un'opposta risposta. Ma l'abbiamo visto: il paesaggio s'è mutato da modello estetico-letterario in modello scientifico non per descrivere l'esistente, ma per rendere possibile il sussistente. Analogamente, l'informatizzazione dello spazio ne minaccia oggi l'esistenza non tanto perché comporta la crisi della visibilità, ma perché la diffusione dei computer tende a ridurre il mondo intero a sterminato campo della predicibilità (26) – mentre la nascita del concetto di paesaggio obbedisce esattamente all'intento opposto, al bisogno di arnesi ideali in grado di promuovere l'inaspettato, di permettere il cambiamento, la rivoluzione.

Quello di Humboldt restò un sogno ad occhi aperti (e si sa che per Freud tra i mezzi del lavoro arguto e quelli del lavoro onirico vi è ampia coincidenza). Ma proprio in forza della sua connaturata e calcolata ambiguità, il paesaggio resta l'unica immagine del mondo in grado di restituirci qualcosa della strutturale opacità del reale – dunque il più umano e fedele, anche se il meno scientifico, dei concetti.

Per questo non può esservi crisi (né tantomeno morte) del paesaggio: perché esso è stato già esattamente pensato per descrivere la crisi, il vacillamento, il tremito del mondo. In fondo l'astuzia di Humboldt (e l'arguzia del paesaggio) si reggono su di un solo ed unico accorgimento: su di una parola – e il caso è davvero raro, se non unico, nella storia del sapere scientifico – che serve a designare intenzionalmente la cosa e allo stesso tempo l'immagine della cosa. Vale a dire: una parola che esprime insieme il significato e il significante, e in maniera tale da non poter distinguere l'uno dall'altro. E non è, oggi, proprio la difficoltà se non

l'impossibilità di tale distinzione il segno più evidente della nostra crisi, della crisi cioè della nostra capacità di conoscenza?

Chiedeva Wittgenstein, e la risposta ancora manca: "che cosa accade se, lontano lontano, le immagini cominciano ad oscillare?" (27) Se perciò la mimesi conserva un minimo del proprio valore gnoseologico, è proprio dal paesaggio che bisogna ripartire: dalla prima di quelle "parole-pipistrello" (sia uccello che topo, a seconda di come si consideri) in grado di mostrare, in dipendenza dal contesto, una faccia oppure l'altra e, così facendo, di cogliere meglio di altre l'innata bifaccialità del mondo, la sua ambigua doppiezza. Quel pipistrello che Baudelaire assimila alla Speranza, e che proprio contro "il fradicio soffitto" (28) del linguaggio sbatte il capo - e al cui "incerto" ma soltanto perché non rettilineo, quantico volo non resta che affidarsi.

NOTE

- (1) C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, tr. It. Milano, Feltrinelli, 1964, p. 5.
- (2) F. Dagognet, *Mort du paysage*, Seysell, Champ Vallon, 1982.
- (3) D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984 (trad. it. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopoli, 1990).
- (4) M. Heidegger, "L'epoca dell'immagine del mondo", in *Sentieri interrotti*, tr; it. Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 76.
- (5) G. C. Carus, *Nove lettere sulla pittura di paesaggio*, in appendice a A. Sibrilli, *Paesaggi dal nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina Edizioni, 1985, p. 186.
- (6) Cfr. M. Brion, "Introduction", in G. C. Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*; C. D. Friedrich, *Choix de textes*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 20.
- (7) F. Mehring, *Storia della Germania moderna*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 164-168.
- (8) J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, tr. it. Bari, Laterza, 1971, specie pp. 119, 125.
- (9) Rimando per brevità a F. Farinelli, "Epistemologia e geografia", in G. Corna Pellegrini (a cura di), *Aspetti e problemi della geografia*, 2, Milano, Marzorati, 1987, pp. 4-6.
- (10) H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*. Il libro come metafora della natura, tr.it.Bologna, Il Mulino,1984,p. 294.
- (11) Come afferma E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, tr. it. Milano, Bompiani, 1986, p. 225.
- (12) H. Beck, *Alexander von Humboldt, I, Von der Bildungsreise zur Forschungsreise 1769- 1804*, Wiesbaden, Steiner, 1959, pp. 12-13.
- (13) A.von Humboldt, *Kosmos.Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, I*, Stuttgart und Tubingen,Cotta,1845,p. 4.
- (14) T. Todorov, "La rhétorique de Freud", in *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 316.
- (15) S.Freud,*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*,5,tr. t.Torino,Bollati Boringhieri,1989,p. 29.
- (16) Grimm, *Deutsches Wörterbuch, VI*, 1885 , coll. 131-132, a.v.
- (17) Tutte le espressioni riportate sono da S.Freud,*op.cit.*,nell'ordine alle seguenti pp.66,36,37,47,84,68,86, 89,94.
- (18) A. von Humboldt, *op. cit.*, pp. 17 e 18.
- (19) C. Segre, "Il Witz e il mondo che vacilla", in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 142.
- (20) Cfr. Franco Farinelli *I segni del mondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 115.
- (21) A. Koestler,*The Act of Creation*,London,Arkana, 1989, p.35(tr. it. *L'atto della creazione*, Roma, Astrolabio, 1975).
- (22) Ancora fondamentale sulla questione, G. Hard, "Kosmos und Landschaft. Kosmologische und Landschaftsphysiognomische Denkmotive bei Alexander von Humboldt-Auslegung des 20. Jahrhunderts", in H. Pfeiffer (Hrsg.), *Alexander von Humboldt. Werk und Weltgeltung*. München, Piper, 1969, specie pp. 150-154, 163-166.
- (23) F. Farinelli, "Pour l'histoire du concept géographique de 'Landschaft'", in A. Pecora, R. Pracchi (eds.), *Italian Contributions to the 23rd International Geographical Congress*, Roma, C.N.R., 1976, pp. 22-26.
- (24) G. Hard,"Dunstige Klarheit. Zu Goethes Beschreibung der italienischen Landschaft",*Die Erde*,C,1969,pp.138-154.
- (25) S. Passarge,*Die Grundlagen der Landschaftskunde.Ein Lehrbuch und eine Anleitung zu landschaftskundlicher Forschung und Darstellung,3 voll.*,Hamburg,Friederichsen,1919.Si veda,al riguardo,F.Farinelli,"Storia del concetto geografico di paesaggio",in AA.VV.,*Paesaggio:immagine e realtà,Cat.della mostra omonima*,Milano,Electa,1981,p. 157.
- (26) J. Browning, "A question of Communication", *The Economist*, 16 giugno 1990, inserto speciale sulla tecnologia dell'informazione, p. 20.
- (27) L. Wittgenstein, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, tr. it. Torino, Einaudi, 1982, p. 173.
- (28) Cfr. Baudelaire, *Le Fleurs du Mal*, LXXVIII: "Spleen".

© Copyright 1992 by La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Fi)

Questo saggio è tratto dal libro F. Farinelli "I segni del mondo", Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 201-210. Lo pubblichiamo per gentile concessione dell'autore.

S C R A B B L E

Rubrica di enigmistica e retorica con varie e divagazioni sul linguaggio.

L'angolo di Luciano

a cura di Humpty-Dumpty

Carissimi ficcanaso, sono vivamente offeso dalla celerità con cui i più impudenti tra voi hanno risolto il mio amatissimo rebus iconoclasta del numero scorso, al punto che non mi sorprenderei se un giorno mi ritrovassi a proporvi un indovinello senza soluzioni! Spero che avrete la compiacenza di rompervi inutilmente la testa su questo prossimo quesito. Per dimostrarvi che uno forse non può fare a meno di azzeccarci, ma due sì, mi rivolgo in questo numero dello Scrabble ai bilingue: il difficilissimo rebus che vi trovate davanti, o se preferite di lato, è da risolversi infatti in lingua francese. Ma badate bene! Parlando francese, non certo scrivendo. La frase risolutiva non si ottiene vergando su carta alcune insignificanti parolette, ma piuttosto ascoltandone il suono. I più maleducati sceglieranno, lo so già, luoghi impropri per tale esercizio, come biblioteche o cimiteri, ma chi ha un po' di sale in zucca saprà quando tenere la bocca aperta. Vi invito dunque a procedere per assonanza.

REBUS FONETICO



frase: 7 parolette francesi e un apostrofo

Il primo fortunato solutore riceverà in dono da Luciano l'Arco di Trionfo di Parigi, o, se preferisce, una lussuosissima guida adatta ad attraversare senza sforzo la città per andarlo a vedere di persona.

Scrivete a scrabble@fannyalexander.org

SCRABBLE SOLUTORI

**SOLUTORE DI SCRABBLE 00
OVVERO "REBUS ICONOCLASTA"**

**NONCHÉ PRIMO SOLUTORE ASSOLUTO
DEGLI ENIGMI DI LUCIANO È**

LORENZO

Complimenti!

Il vispo Lorenzo
avea tra l'erbetta
al volo risolto
gentil novelletta
E tutto giulivo
- l'avea tanto atteso -
gridava "L'ho preso,
il libro conteso!"
L'hai preso, ma bada,
mio svelto compagno,
liquamen e garum
son tele di ragno
Saprai destreggiarti
con grazia ai fornelli
lasciando da parte
sciarade e stornelli?

HUMPTY DUMPTY

Più veloce di un uovo à la coque, e con parecchi minuti di vantaggio sui concorrenti rimasti a bollire in pentola, Lorenzo da Medesano si aggiudica le ricette di Apicio con un colpo alla cieca. Dato un rebus iconoclasta, chi ha occhi per non vedere avrà certo notato un particolare chiave della faccenda: se la verticalità ha un senso, e per chi è abituato a dondolarsi sul muro ne ha senz'altro più d'uno, il nostro AL si trova al di sopra di RI, il quale del resto sovrasta GO. In altri termini si potrebbe dire che RI è sotto AL e su GO, il che ci permette di imbandire la tavola con un gustosissimo

«RI sotto AL su GO»

S A L O N S

Salons è una rubrica di commenti, interviste, immagini disparate su cui viene elaborata prosa. Cronache di visite immaginarie, visioni, recensioni, stemmi, ninnoli, celebri quadri, disegni, frammenti di templi et cetera.

Elogio di Mishima ovvero dei mondiali di calcio 2002 in Corea e Giappone



La pioggia di denaro dei diritti televisivi ha provocato un orrifico intasamento dei calendari, con conseguenti infortuni a catena; le squadre, costrette a disputare partite ufficiali ogni tre giorni, sono impossibilitate a darsi in allenamento quella fisionomia e quella compattezza che sole possono dar vita a un gioco arioso.

di Sergio Carioli

Si pensi ad un romanzo di Banana Yoshimoto, ma ancora più brutto: quella sensazione di straniamento che ne attanaglia gli esangui personaggi e i malcapitati lettori, ma senza nauseabondo (e quanto provvidenziale)caramello. Nausea e straniamento. Saranno stati gli orari delle partite, nel migliore dei casi antelucani, e più consoni ad un' avvincente pellicola danese a *Fuori Orario* che non a un ottavo di finale, e nel peggiore postprandiali, con il gioco espresso dalla Germania finalista, di rodomontesca bruttezza, a gravare sulla digestione come un wurstel al formaggio. O forse le ineffabili terne arbitrali, con pittoreschi guardalinee ugandesi a coadiuvare arbitri di collaudata cecità e mussoliniana tracotanza.

O più probabilmente quella fattucchiera brianzola assisa sulla panchina della nostra nazionale, che schierava leggiadri ballerini nel ruolo di incontristi di centrocampo per poi sostituirli, accortasi dell'errore e asperso il suolo di acqua santa, con rincagnati incontristi di centrocampo. La verità è che, sotto il cipiglio compiaciuto di Blatter, è avvenuto quel che un appassionato di calcio non oserebbe mai confessare a se stesso: il nobile gioco del calcio, di cui la (quanto salutare) crisi del maschio aveva, tra i numerosi effetti collaterali secondari, rinvigorito il polveroso romanticismo, è diventato avvincente come un film danese e simpatico come la faccia di Blatter.

La pioggia di denaro dei diritti televisivi ha provocato un orrifico intasamento dei calendari, con conseguenti infortuni a catena; le squadre, costrette a disputare partite ufficiali ogni tre giorni, sono impossibilitate a darsi in allenamento quella fisionomia e quella compattezza che sole possono dar vita a un gioco arioso.

Il vorticoso giro di affari e la quotazione delle società in borsa hanno annichilito la già esanime cultura della sconfitta; il totem del risultato ad ogni costo soffoca nella culla qualsiasi accenno di progettualità di ampio respiro, e i giovani talenti invecchiano mestamente in panchina, costretti ad ammirare le evoluzioni di mediani inguardabili ma di comprovata efficacia.

Flaiano scriveva di detestare chi fa i baffi alla Gioconda ma di non aver nulla da ridire con chi la prende a martellate; una cosa intrinsecamente brutta, ahinoi, si presta soltanto a essere imbrattata.

Intervista ad Oxana Yablonskaya

di Chiara Lagani



La pianista Oxana Yablonskaya

In questo momento sei a Puigcerdà, dove stai organizzando un festival internazionale insieme a tuo figlio. Puoi spiegarci come è articolato questo festival?

Sono quattro anni che organizziamo questo festival, anzi è mio figlio prevalentemente che se ne occupa, io tento solo di aiutarlo dagli Stati Uniti. Cerchiamo sempre di avere il meglio per i musicisti e il meglio per gli studenti. Come tu sai, i primi anni di vita per un festival non sono così facili... Ma quest'anno stiamo tentando di organizzarlo sui due versanti perché Puigcerdà è un paesino spagnolo, nei Pirenei, al confine con la Francia e infatti quest'anno ci saranno addirittura sei concerti del festival ad Angostrina (Francia), dove vive mio figlio. Nel versante francese è intervenuta la Yamaha, come sponsor, che ci ha fornito i pianoforti (mentre nel versante spagnolo avevamo già molti strumenti). Ci saranno musicisti che vengono dall'Inghilterra, dalla Russia, e poi il pianista ungherese Laszlo Simon, che è insegnante alla Hochschule di Berlino, è meraviglioso; suonerò io e anche mio figlio (Dmitry Yablonsky, direttore d'orchestra e violoncellista), e mio marito (Alexander Volchonok, clarinetista), ma non credere che sia un festival "in famiglia", perché abbiamo invitato molti artisti da fuori, come ad esempio Jean-Bernard Pommier, che è un pianista francese molto bravo e famoso. Dunque avremo undici concerti, concorsi per gli studenti, e anche alcuni concerti degli studenti (che suoneranno con gli insegnanti), lezioni di pianoforte, di storia della musica pianistica, di analisi musicale, composizione, e un corso su Bach. Ognuno sarà impegnatissimo per due settimane. Quest'anno una sezione del festival verrà organizzata anche d'inverno, con concerti e masterclasses. Credo che sarà un successo. Lo scorso anno non è stato così semplice organizzare la sezione invernale, ma sono stata molto stupita nel vedere che le persone venivano...sai, dopo l'11 settembre non tutti erano disposti a volare...

Ma ora parliamo di te. Dei tuoi insegnanti per esempio, Anaida Sunbatyan, e anche di Aleksander Goldenweiser, che era amico di Rachmaninov, vero?

Più che con Goldenweiser, ho studiato col suo assistente, Dmitri Bashkirov. In Conservatorio ogni professore aveva l'assistente e in pratica è andata così: io ho chiesto a Goldenweiser di studiare con Bashkirov, e di fatto sono stata la sua prima allieva.

Anaida Sunbatyan è stata una grandissima insegnante, aveva fiuto per scoprire i giovani talenti e sapeva indirizzarli nel migliore dei modi. Era perfetta come insegnante, non ti permetteva di fare niente di sbagliato, era molto tradizionale e aveva un talento musicale naturale; non teneva concerti, ma se solo ti suonava due note a titolo di esempio era meraviglioso: aveva un tocco e un suono splendidi. Quello che c'era di buono nel sistema di insegnamento russo era che ti facevano studiare un vastissimo repertorio, mentre ora io ho

questo problema alla Juilliard School, e dappertutto: che i giovani studenti affrontano un paio di brani all'anno, e certo, li suonano perfettamente, ma poi, nella vita sarà duro imparare... Ad esempio: se tu hai imparato a memoria solo una poesia, come puoi pretendere di saperne memorizzare molte? Tu devi avere un training per tutto questo. In Russia da ragazzi avevamo molte occasioni per suonare, concerti, esami... E quando ogni anno devi studiare un così vasto repertorio, sarai capace di farlo con la stessa qualità per tutta la vita.

Sì questo è molto importante per essere un bravo interprete...

Sì, ma non solo per questo. Diceva Tatiana Nikolajeva, con cui ho conseguito il dottorato (Goldenweiser era morto), e di cui sono stata assistente al Conservatorio di Mosca, diceva dunque di essere "affamata" di musica. Lei suonava di tutto ed era molto orgogliosa di dire: "suono questo, suono quello". E diceva: "nessuno suona questi pezzi!". Non puoi suonare le stesse cose tutta la vita, sarebbe come se tu leggessi solo Puskin, perché non ti piace nient'altro: in questo caso non saresti in grado di apprezzare neanche Puskin! Bisogna imparare tutto, e poi alla fine, quando sarai padrone di te stesso, allora deciderai che genere di musica ti è più vicina, per i concerti, ma prima devi conoscere tutto, ma non c'è bisogno di dirtelo: è la stessa cosa in tutte le arti, nella pittura ad esempio, prima guardi tutto, poi ti sentirai più vicina a Raffaello Sanzio, oppure a El Greco e così via.

Ma andiamo avanti. In seguito so che hai vinto tre concorsi pianistici internazionali molto prestigiosi che ti hanno per così dire "lanciata" anche in Occidente.

Sì. I concorsi al tempo in Russia erano veramente molto difficili perché bisognava passare molte selezioni e c'era anche un equilibrio politico da mantenere. Era molto importante presentarsi ai concorsi, e se ti presentavi significava certo che eri molto preparato e questa era la ragione per cui al tempo moltissimi musicisti russi vincevano di regola i concorsi internazionali. Oggi non è più così. Certo, ci sono alcuni bravi musicisti russi, ma per esempio quest'anno al Concorso Internazionale Tchaikovsky non hanno assegnato nessun primo premio per il violino né per il violoncello e il primo premio per il pianoforte è stato assegnato ad un giapponese.

Hai avuto molti problemi in quel periodo per suonare: ad esempio non potevi tener concerti fuori dalla Russia.

Sì, non potevo far concerti in Occidente. Ma non importava. La cosa importante era suonare, non importa dove. Per me suonare in un piccolo paese è lo stesso che suonare alla Carnegie Hall a New York: devi sempre dare il meglio. Io penso che il pubblico debba sentire che quando tu suoni, ovunque tu sei, stai dando il meglio.

Nel '75 hai fatto richiesta di espatrio, per andare a New York, e ti hanno concesso il permesso due anni dopo, nel '77. Eri praticamente sconosciuta allora negli Stati Uniti. Che cosa hai fatto all'inizio?

Almeno non ero così povera come in Russia, quando non potevo nemmeno abbandonare il paese! Comunque quando arrivai a New York, passati due mesi ho ricominciato a suonare.

Così presto!

Non avevo il pianoforte, e allora andavo a studiare da persone molto gentili e disponibili che mi davano il modo di esercitarmi. Ma come sai far carriera è molto duro e poi io avevo mio figlio con me, che aveva quattordici anni, doveva andare a scuola, aveva bisogno di tutto. Mi ricordo che il mio agente - lo stesso di Claudio Arrau per quarant'anni - mi diceva sempre: "anche quando vai a comperarti un panino devi indossare la pelliccia di zibellino, perché tutti devono notarti, devono sapere che sei una star". E io pensavo che questo era uno stile di vita occidentale, perché quando vieni dalla Russia, e sei povero, non solo non hai lo zibellino, ma non hai niente, nemmeno i soldi per andartene via, e sei così impegnato a sopravvivere... Perché io in Russia non avevo nemmeno il lavoro, e dovevo chiedere prestiti, e poi per

restituire i soldi lavoravo come una schiava, insegnavo, prendevo tutto, decidevo il programma dei concerti nel momento in cui mettevo le mani sulla tastiera, e certo non sei così "occupato" con la carriera, nel senso dei party e delle relazioni, come si pensa, perché sei totalmente assorbito da tutto il resto.

Sei preso dalla tua vita...

Sì dalla tua vita...Io penso che se uno è totalmente preso dalla carriera, certo è meraviglioso, ma non per me: io ho mio figlio, tutte le cose della mia vita, e amo tutto... la natura, gli animali!

Già i tuoi cani...

Io penso che ci sia da diventar pazzi a star tutto il tempo con un pianoforte, ad andare solo nei posti dove sei obbligata ad andare, incontrare solo le persone che devi. Questo non è il mio stile di vita.

Adesso che sei famosa negli Stati Uniti, in Europa, in Russia, dove preferisci lavorare?

Io sono molto felice di essere americana, perché davvero l'America è un paese per tutti, non hai bisogno di modificare la tua personalità, non devi vivere come ad esempio in Germania, dove devi essere "tedesco", voglio dire ti devi comportare in un certo modo, devi avere orari fissi, fare la pausa pranzo tra l'una e le quattro, devi riposarti così, fare così... Voglio dire, i paesi con delle precise tradizioni sono questo: o appartieni a quelle tradizioni, oppure ti adegui, non puoi cambiarle. Mi ricordo, quand'ero in Italia, dovevo cenare quando cenavano gli italiani. Capisci cosa voglio dire?

Ma non pensi che sia pericoloso non avere nessuna tradizione?

Ma non è tanto questo, è che in America puoi veramente essere te stesso, non devi essere russo o essere americano, perché l'America è davvero il paese di chi emigra. Alcuni ci vanno per due mesi, altri per duecento anni, lì puoi vivere come vivi, col tuo stile. Ma d'altra parte io adoro stare in Europa, l'Europa è tutto per me: è la cultura, io amo tutto là.

Io so che tu ami molto l'Italia, anche se non è così semplice per te lavorare qui. Perché? È un fatto di gusto? Un fatto politico?

No, non di gusto, in tutt'Europa il gusto è raffinatissimo, ma l'Italia... non so cosa ci sia... forse bisognerebbe avere agenti molto potenti, managers assai abili...Io ho delle conoscenze in Italia che...cioè conosco un po' l'Italia...qui tutto è come si dice in musica "leggiero" , non voglio dire che siete "bugiardi", ma la gente parla, parla...e io non sono portata a...io vivo come vivo.

Conosco persone che lavorano con la logica dello scambio, e io non ho niente da scambiare, credo più nel destino, e credo anche che la cosa più importante nel mio lavoro, come anche nel tuo, sia tenersi occupati. Io faccio una grande quantità di cose: suono, insegno, dò concerti, tengo masterclasses, li organizzo e forse non sono così brava ad "organizzare" me stessa, ma lavoro molto comunque, ad esempio, curo edizioni musicali per "International Edition", cosa che mi interessa moltissimo.

È vero. Mi ricordo che un giorno mi dicevi di avere editato Ljadov, ti ricordi? Parlavamo di Cechov e tu mi consigliavi di ascoltare Ljadov... Ma se ben ricordo anche tu hai lavorato per il teatro, vero?

Certo. Innanzitutto io adoro il teatro. Mio padre era un grande amante di teatro e quando io e mia sorella eravamo piccole ci portava sempre a vedere gli spettacoli.

La mia prima opera fu "Carmen".

Quando io ero piccola non c'era la televisione, è arrivata in un secondo momento, e la gente leggeva molto, leggeva i classici, russi ma non solo, anche la letteratura internazionale. Si

leggeva tutto il tempo. Mi ricordo un'estate, in cui andammo con mia madre sul Mar Nero, per le vacanze, e lei il primo giorno andò in libreria e comprò una tale quantità di libri... Non passavamo un giorno senza libri. In secondo luogo la letteratura, soprattutto la poesia, si imparava a memoria a scuola. Mia sorella, in particolare, che era molto portata per la letteratura, sapeva a memoria migliaia di poesie e io...io leggevo poesie per ore e ore...Penso che forse...anzi sicuramente, si tratta di un altro tipo di infanzia. Tutto diverso, non puoi immaginare... Quando tentai di entrare nella scuola come aspirante per il dottorato (dopo il diploma bisognava fare un dottorato) anche con otto e mezzo, il miglior voto che venne dato per pianoforte, non mi ammisero. C'erano tante ragioni: prima di tutto io ero ebrea e avevano ammesso un ebreo pochi mesi prima, inoltre prendevano solo cinque persone in tutto...voglio dire, io non ero del partito, il partito comunista...comunque...fu come se mi dicessero: "no, non c'è bisogno di te"... Mio figlio aveva appena una settimana, sapevo che se fossi rimasta a casa allora vi sarei rimasta per sempre. Ma nessuno mi poteva costringere a restarmene in casa! Feci un'audizione per musicisti al "Teatro dell'Arte", lo conosci, no? Quello di Stanislavskij. E mi presero. Ho lavorato in quel teatro non per troppo tempo, anche se adoravo quel lavoro, perché pochi mesi dopo mi ammisero al dottorato. All'inizio tentai di conciliare le due cose, ma poi sono dovuta partire per Parigi per un concorso molto importante, il *Long-Thibaud*, e poi l'ho vinto, e insomma, quando tornai continuai a lavorare per il teatro ma solo come concertista, non più negli spettacoli. Suonavo per loro quando avevano qualcosa da festeggiare, anniversari, o quando, non so, avevano degli ospiti importanti.

Già, hai suonato per molte personalità, perfino per il sessantacinquesimo compleanno di Shostakovic. Ma torniamo al lavoro come editrice. Di che autori ti sei occupata finora?

Ho editato Ljadov, un paio di cose di Tchaikovsky, e Cimarosa. E adesso mi sto occupando di Balakirew.

Sempre per "International Edition"?

Sì.

E i tuoi prossimi programmi?

Come finirà il festival qui a Puigcerdà, torno negli Stati Uniti, per un altro festival. Poi a settembre ricomincia la Juilliard School. E ho alcuni concerti fissati e qualche masterclass, a Berlino, in Turchia e in Corea. E poi ci sono i concorsi.

Se dovessi consigliare una delle tue incisioni per chi volesse ascoltarti?

Adesso come adesso consiglieri l'ultima, quella che è appena uscita, e cioè i due concerti di Chopin per pianoforte e orchestra: quello in mi minore n. 1 op.11 e quello in fa minore, n. 2 op. 21. Il primo ha l'orchestrazione di Balakirew, l'altro, quello in fa, di Kindworth, che è stato allievo di Liszt.

Credo che non esistano altre incisioni del concerto con la sua orchestrazione. Io adoro i concerti di Chopin.

L'ultimissima cosa che ho fatto invece è l'incisione di Aldo Finzi... Lo conosci questo compositore milanese? Ha una storia affascinante: è vissuto durante il fascismo e per salvare la vita al figlio andò in prigione. Poi morì, credo nel '45.

Mio figlio ha registrato la sua musica sinfonica. Quella per pianoforte, violoncello e voci, sarà presto pronta.

Qual è il tuo compositore vivente preferito?

Preferito?... Forse... Ligeti, ma...Oh, non so... credo che non potrei vivere senza nessuno di loro!

I N T R A N S I G E N Z E

Intransigenze in questo numero è dedicato al complesso tema del paesaggio. Abbiamo chiesto a figure che si stanno muovendo in ambiti molto diversi di confrontarsi con questo duro oggetto, con una delle categorie più insidiose e "argute" per dirla con Franco Farinelli (vedi L'angolo del dottor Krolik di questo numero) della storia dell'estetica occidentale. Parlare di paesaggio non è qualcosa di innocuo. Un affondo reale in tutto quello che tale discorso richiama può incamminare in percorsi rischiosi, da cui talora è difficile trovare la via del ritorno. Paesaggio è ramificata, crittografica invenzione letteraria (J. Maixent), ma anche categoria della rappresentazione (C. de Vecchi); c'è chi sul tema ha intessuto interi progetti multiplatforma (S. Fanti, con Xing), chi confrontandosi con la durezza di una qualità (quella verticale) e di materiali specifici ha elaborato poetiche pittoriche (R. Pagnani). E poi ci sono i folli e i visionari, quelli che vedono ciò che non è, competenti di cose inesistenti: già dall'84 il regista M. Martinelli invocava quell'ecologia teatrale che oltre che un esplicito richiamo al "topos", al luogo-visione-paesaggio, è un monito a scrutare a fondo, a ricordare che si può vedere in tanti modi e a vari livelli; è la capacità creativa della visione che genera i mostri, i brumosi orizzonti senza i quali forse sarebbe impossibile - come insegna il lavoro del fotografo Enrico Fedrigoli - vedere realmente qualcosa. (Vedi anche "Ravenna visionaria", in Novissima)

L'ecologia teatrale (1984)

di Marco Martinelli

Io, che non sono ravennate né romagnolo, ho un'idea (e un amore) di Ravenna da "straniero" che qui vive ormai da più di vent'anni: Ravenna come un insolito palcoscenico urbano, scenario teatrale in cui si mescolano archeologia e futuro, ritmi paleocristiani e inquinamento fantascientifico, città situata in un inquietante spazio-tempo che elude il presente.

Come su Marte, a Ravenna ci sono due lune (per chi le sa vedere). Mi ha sempre fatto impressione, per contro, la ristretta concezione delle istituzioni teatrali cittadine: avendo tra le mani immense potenzialità per fare della città un emblema dell'immaginario contemporaneo, sospeso tra archetipi e tecnologia, hanno ridotto il teatro (ovvero il *theaomai*, la visione) al contenitore, seppure illustre, del Teatro Alighieri.

Come a dire: se è possibile fare all'amore con tutto il corpo (la città), e con il piacere di tutti i sensi, perché ridursi alla genitalità (l'Alighieri)?

Dal '77 ad oggi, ai margini delle istituzioni e inizialmente sull'onda di un movimento non solo teatrale, Ravenna ha sviluppato un labirinto di gruppi, associazioni e sigle che, per chi non ha seguito le micro-storie da vicino, appare caotico e incerto.

Teatro dell'arte Maranathà, Teatro del Cuscino, Teatro della Notte, Linea Maginot, Albe di Verhaeren, e altri che sicuramente mi sfuggono (lascio da parte l'area del teatro di figura, che meriterebbe un interessante discorso a parte): realtà che si uniscono, si dividono, si ritrovano, alcune spariscono, altre emigrano, tutte inseguendo utopie sacre e/o politiche, tensioni espressive individuali e di gruppo. Più che di un confuso andirivieni, si è trattato in realtà di una geografia dei desideri, causata da incontri, intrecci e scommesse diverse che a tutt'oggi ha prodotto azioni di strada e "cortili" teatrali, spettacoli da palco e video premiati all'estero, convegni di studio e performances (e stagioni teatrali, altrove).

Il fenomeno si è iscritto in un contesto nazionale: a Casciana Terme nel '76, a Santarcangelo dal '78, sulla scia di Grotowski, dell'Odin, del Living, quello che si richiedeva non era una nuova "forma" teatrale: le domande colpivano altrove.

Le domande vertevano su una "nuova cultura", una nuova sensibilità, relazioni diverse tra gli uomini che producono teatro, e quindi, e di conseguenza, modalità diverse nel produrre la scena.

Nuove passioni chiedevano di essere tradotte in un ripensamento, una diversa pratica della teatralità. E qual è stata la risposta in loco, l'unica, data dalle istituzioni cittadine a quegli anni e a quelle tensioni? Un laboratorio ATER (!?!); per forza di cose abortito.

Dopodiché, verso l'80/81, da neo crociani amanti della "poesia pura" (quella del mercato, e di un mercato inteso a modo loro), i funzionari hanno pensato: "Sono tempi di ritorno all'ordine e alla, parola magica!, professionalità. Scompariranno tutti in un battibaleno. Al massimo diamo qualche poltroncina ai più bravi."

Non sono scomparsi. Sono cresciuti. Hanno imparato a "camminare eretti", per dirla con Ernst Bloch. Alcuni hanno trovato radici solide e entusiasmo altrove, altri sono rimasti a costruire e reinventare pratiche di lavoro e spettacolo.

Eugenio Barba ha scritto "che gli attori, ovviamente, non scrivono recensioni dei loro pubblici": figurarsi delle istituzioni! Ma forse conviene qui sottolineare che il problema non è di sistemare i più "rumorosi", bensì di mettersi in testa che il teatro è uno specchio del sociale e delle sue contraddizioni (uno specchio ustorio, a volte), e non è riducibile a un programma di "palazzo". I soggetti necessitati a costruire, e non solo ad assistere, non diminuiscono ma crescono, attraversando i territori intrecciati della creatività: teatro, video, musica, danza.

Ravenna abbisogna di quella che Nando Tavian ha chiamato "ecologia teatrale" (insieme ovviamente all'ecologia tout court, della cui estrema necessità non è neanche il caso di accennare).

Questo pezzo è tratto dal libro "RAVENNA - informazioni per l'uso", Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1984. Viene pubblicato per gentile concessione dell'autore.

Vladimir Nabokov: da "Disperazione" ad "Ada". La creazione di una toponimia inedita

a partire da una totale padronanza del dato geografico reale, l'autore mette in atto un gioco virtuosistico che smarrisce il lettore nell'universo del possibile

di Jocelyn Maixent

Traduzione dal francese e note di Chiara Lagani

I- ANAMORFOSI TOPONIMICHE

La decostruzione dello spazio reale, prima di condurre all'autentica invenzione di una geografia, passa attraverso una forma di anamorfose, spesso realizzata ironicamente, dei luoghi riconosciuti e individuati come reali.

In maniera considerevolmente più frequente in "Ada" che in "Disperazione", questo gioco di deformazioni, riposa essenzialmente su otto modelli di falsificazione toponimica, assai facilmente individuabili:

- Lo slittamento tra tipi geografici: Ladoga (nominata alla p.3 di "Ada"), diventa una città, mentre originariamente è un lago (abbiamo visto qualcosa di simile nel caso di Nipissing e Nipigon, p. 433); Susten-en-Valais e Silvaplana diventano, allo stesso modo, città, mentre in origine sono montagne svizzere; La Dore (nominata più di quaranta volte nel corso della narrazione), il fiume caro a Chateaubriand, è talvolta città, talvolta diventa fiume o contea (p. 58, 216).

- L'uso di toponimici arcaici: si ha in "Disperazione" ad esempio, ed è il caso di Dorpata a pagina 73 (nome antico di Tarfu, in Estonia), di Reval a pagina 185 (nome antico di Tallinn). Si ritrova pressapoco lo stesso tipo di figura in "Ada" quando si menziona l'Elvezia al posto della Svizzera (a partire da p. 6) e Coire (p. 468), che attualmente è Chur (in Svizzera). Queste due prime serie di manomissioni mettono in risalto gli slittamenti operati a livello puramente geografico.

Per quello che riguarda le altre sei modalità, esse sono costituite dai giochi linguistici:

- Deformazioni fonetiche e calembours: è la categoria in cui il carattere ludico dell'irrealismo appare in modo più evidente. Assente in "Disperazione", questo tipo di deformazione è in "Ada" più che frequente. Tra tutto, citiamo Le Bras D'Or (Labrador) e Canadie (Canada) p. 3, Libralta (Gibralta) p. 17, il Mark Kennensie (che è un condensato del monte Mackenzie, di Marknesse, provincia olandese, e dell'espressione tedesca: Kennen Sie? - "Voi conoscete?"), il Manitobogan (Manitoba) p. 18, Liaska (Alaska) p. 87, Akapulko (Acapulco) p. 201, Meksikansk (Messico) p. 289, Lopaduse (Lampedusa) p. 297, Gollivoud (Hollywood) e Ephiope (Etiopia) p. 228, Gavaille (Hawaii) p. 400, Luzon (Losanna) p. 427.

Abbiamo qui indicato le deformazioni più significative e anche le più divertenti; va da sé che l'elenco potrebbe proseguire ancora.

- Toponimi a incastro ovvero "toponimi-valigia": ha come risultato in egual misura un certo effetto comico: Balticomore (Baltimora + Como) p. 106, Yukonsk (stato americano dello Yukon + desinenza di numerosi toponimi russi) p. 140, le Bahamudas (Bahamas + Bermuda) p. 201, Teristan (Teri, città del Pakistan + Pakistan) p. 232, Ivankover (nome del personaggio-narratore **(1)** + Ivankov, piccola città a nord di Kiev + Vancouver) p. 430.

- Anagrammi: Lagouna per Lougano (Lugano) p. 155, Dorela per Ladore p. 255, Oxmice per Mexico p. 360, Sidra per Ardis (deformato anche in Ardez p. 446) p. 375 e 417.

- Effetti di traduzione: Houssaie per Hollywood **(2)**, p. 228 e 278, ha un effetto comico.

- Abbreviazioni inaspettate: Los (Los Angeles) p. 336, Mad Avenue (Madison Avenue, New York) p. 205, Man (Manhattan) p. 206.

È proprio in questa categoria che rientra l'unico esempio di deformazione toponimica in "Disperazione": Perpignan diventa difatti Pignan (p. 74, 180 e 215). La "de-realizzazione" di Pignan è per di più accentuata dal dubbio insinuato da Hermann stesso a proposito di quel luogo reale a metà: "il ya bien une ville qui s'appelle Pignan, n'est-ce pas?" **(3)** ("La Méprise" p. 74).

A questo livello sembra già di aver congedato l'idea rassicurante della tangibilità dello spazio.

- Travestimenti ortografici: Brig, città svizzera nominata a p. 6, diventa Brigue a p. 258; Lugano diventa Lougano p. 62; Chateaubriant (Bretagna) diventa Château-Bryant, e in seguito Castel-Bryant alle pagine 181 e 340; Montreux (Svizzera) subisce lo stesso destino, trasformandosi addirittura nella stessa pagina e poi anche in seguito in Mont-Roux (che rimanda implicitamente alla squisita peluria di Lucette) e in Mustrux (p. 460); infine Morges (Svizzera), nominata a p. 464, diventa Morjey due pagine dopo.

Queste citazioni non sono assolutamente esaustive.

Si tratta semplicemente, attraverso esempi del genere, di far luce sulla complessità del minuto gioco referenziale al quale Nabokov costringe il suo lettore finché egli si arrende, vale a dire finché cessa di confondere, nel processo di illusione mimetica, l'universo reale e quello, inedito, della fabula romanzesca che qui si sviluppa dando vita ad un proprio orizzonte, paesaggio, dimensione spaziale.

Questo gioco condotto sui toponimi è talvolta così sottile che le nostre otto categorie non possono renderne conto. In effetti, in qualche caso, la partita a rimpiattino con i dati spaziali reali chiama in causa allo stesso tempo molti degli effetti qui enumerati.

Consideriamo tre esempi: il primo è quello di Lute (che si ritrova undici volte in "Ada"), toponimo fittizio dietro al quale si nasconde Lutezia, cioè Parigi; si ha in questo caso un gioco tra un toponimo arcaico, una stravagante abbreviazione, e un travestimento ortografico.

Il nostro secondo esempio è Brantôme-lès-Ladore (p. 119), che coniuga due origini, una letteraria (lo scrittore del XVI sec.) e una geografica (la città di Périgord, che del resto è legata allo scrittore).

Inoltre Nabokov sfrutta in questo caso una coincidenza davvero favorevole, poiché si dà il caso che Brantôme (la città) sia bagnata dalla Dronne, che ci rimanda a la Dore.

Abbiamo qui un esempio di travestimento organizzato in forma di trama, anzi d'intrigo, che attraversa tutto il testo. Ma c'è un caso ancora più sottile: è il toponimo di Ex-en-Valais, che non è menzionato su nessuna carta della Svizzera, ma che nondimeno il racconto, a p. 7, afferma esistere. In compenso un carta del Valais (il "cortese lettore" nabokoviano dovrebbe sempre munirsi d'un Atlante) rivela l'esistenza di Bex, piccola cittadina, su cui incombe Château d'Oex (menzionato a p. 471 e a p. 488 col toponimo di "Château d'Ex").

La perfetta conoscenza che Nabokov aveva della Svizzera (dove trascorse gli ultimi vent'anni della sua vita) ci permette di supporre ragionevolmente che Ex condensi Bex ed Oex.

Ma ad una siffatta deformazione fonetica si aggiungono molti altri effetti e in particolare un gioco interlinguistico: Ex rievoca a tutti i germanisti la parola Hexe che, in tedesco, significa "strega". Ed ecco spiegati tutti i riferimenti alla misteriosa città di "Sorcière" evocata a p. 437, 452, 459 e 464. Ma c'è di più: un'attenta rilettura di "Ada" ci fa imbattere in due nuovi toponimi, Viedma e Witch (p. 289) che, uno in russo, l'altro in inglese, significano entrambi "strega". La perversità del racconto giunge a permetterci di confondere quella Viedma uscita dritta dritta da un gioco linguistico, con la vera città di Viedma, sulla costa est della Patagonia.

Apriamo una breve parentesi per sottolineare come dietro al gioco del travestimento dello spazio-realtà si nasconda una vasta e criptica trama di sensi su cui si impenna tutta una parte dell'universo immaginario del romanzo. Si giunge a questo punto a meccanismi che divengono estremamente complessi, e che presuppongono che il lettore si trasformi in detective della letteratura. Ed è il momento di ricordare le parole di Nabokov professore all'inizio del suo corso alla Cornell University: "Mon cours, entre autres choses, est une sorte d'enquête policière menée sur le mystère des structures littéraires" (4) (tratto da "Littératures", p. 35). Questa frase da sola giustifica il carattere puntiglioso della nostra analisi. Il tentativo di penetrare i segreti del lavoro operato da Vladimir Nabokov sull'illusione presuppone l'esame di molti dettagli, un'estrema attenzione al testo e ai tropismi quasi impercettibili, su cui torneremo diffusamente in una sezione successiva. La parentesi è chiusa.

A questo stadio si realizza quale sia la struttura della strategia nabokoviana finalizzata a contrapporsi, in un quadro spaziale, all'illusione mimetica. La toponimia reale è conservata veramente in pochi casi; e quando ciò avviene l'incompatibilità tra dato geografico e azione intacca il suo essere reale. Quanto al resto dello spazio romanzesco, esso si divide tra vari referenti deformati, più o meno identificabili, e tra invenzioni assolute. È quest'ultimo tipo quello che ci resta da considerare.

II – L'INVENZIONE D'UNA TOPONIMIA INEDITA

Su questo punto, come sui due precedenti, la prima osservazione che si impone è la grande diversità tra le due opere. La si può constatare nelle due tavole in appendice (5). "Disperazione", se si toglie Koenigsdorf in qualità di toponimo a referenti multipli e quel che riguarda la deformazione di Perpignan in Pignan, che abbiamo evocato anche prima, include solo tre luoghi inediti: Tarnitz (p. 31 e 85), Waldau (p. 56) e X (p. 243). "Ada" è un romanzo molto più fecondo per quel che riguarda le invenzioni toponimiche e geografiche, basta pensare al solo fatto che la sua architettura si fonda sul principio mitico dell'Altro Pianeta. Antiterra è "une grande et diversiforme patrie." (6) (A. p. 3). A partire da questo presupposto, Nabokov si prende tutta la libertà di organizzare lo spazio secondo un criterio fantastico, e soprattutto di disfarsi di ogni principio mimetico in relazione al dato reale. Il racconto abbandona la funzione rappresentativa della realtà che gli imponeva l'estetica realista. Si tratta di un duplice affrancamento: il romanzo svincola i suoi contenuti narrativi da

ogni implicazione di tipo sociale o politico (implicazioni che invece il romanzo realista rivendica) e contemporaneamente da un criterio di tipo realistico.

Le sole regole allora che si impongono al procedere del racconto sono emanazioni dello stesso spirito che le ha fissate. L'universo spaziale del romanzo si "de-referenzializza" dunque in relazione al reale per ritrovare altrove la sua fonte e il suo luogo di rappresentazione: essenzialmente, come si vedrà, nel linguaggio e nell'arte (soprattutto la letteratura).

L'invenzione di una toponimia inedita avviene in tre modalità. Una di queste modalità (è la terza nell'elenco) colloca lo spazio in una zona consanguinea all'universo letterario ed artistico; in altri termini essa pone fermamente l'idea che lo spazio - luoghi precisi o continenti - sia emanazione di un contesto artistico preesistente al romanzo. Le due altre modalità staturiscono con evidenza che è nello stile, e ancor più concretamente, nelle parole stesse, che lo spazio si struttura e che si costituiscono gli autentici orizzonti della fiction:

- La trasformazione arbitraria dei nomi comuni in nomi propri: non torneremo ancora sul caso di "Sorcière"/Witch/Viedma/Hexe già abbondantemente glossato. Ma ci sono altri nomi comuni che divengono coordinata spaziale; ad esempio Radouga, una città inesistente nelle carte geografiche, che nondimeno è nominata quattordici volte in "Ada", deriva direttamente dalla parola russa radouga, che significa "arcobaleno"; questa parola è anche l'origine di un altro luogo, Radougalet ("piccolo arcobaleno"), nominata a p. 127. È con lo stesso procedimento che Nabokov forgia Gavana (p. 218), sul russo gavana, "porto". Dal francese e dall'inglese, l'autore prende Agonie (p. 483), che compare talvolta nella forma Agony. Questo luogo ricorre poco prima della fine del romanzo, e sembra sancire il lento e tranquillo procedere dell'eroe verso la morte, e il progressivo venir meno, l'estinzione, l'agonia del racconto. Anche l'umorismo dà adito talvolta a queste invenzioni toponimiche: è il caso di Lumbago (p. 430) e di Couilleridez, Wrinkelballs in inglese (7) a pagina 483, con cui Nabokov sembra davvero divertirsi.

- La creazione di serie fonetiche: in "Ada" prende vita una nebulosa di toponimi costruiti sulla stessa matrice fonetica, secondo un'uguale aggiunta di sillabe; così, prendendo come base il binomio Louga/Lougano (due luoghi reali), Nabokov forgia Kalougano (del tutto fittizio) su Kalouga (reale). E questo Kalougano diventerà in seguito un toponimo relativamente importante, nominato a quattro riprese alle pagine 171, 228, 251, e 319. Qui la costruzione dello spazio obbedisce ad un gioco puramente formale che si impone come coercizione ludica. Si vedrà in seguito quanto sia importante, per fare vacillare l'illusione mimetica, il fatto che la storia non si costruisce da sé, ma è sottoposta a coercizioni di tal genere, nel contesto del suo quadro romanzesco.

- La creazione a partire da modelli artistici e letterari: una rilettura attenta di "Ada" permette di constatare che lo spazio romanzesco del racconto è costruito a partire dallo spazio romanzesco di altri racconti. In effetti l'abbandono progressivo di riferimenti reali sembra direttamente proporzionale al numero crescente, nell'ambito degli stessi toponimi, di ammiccamenti letterari. Così, il Mansfield Park del Manhattan nabokoviano, menzionato in quattro punti, viene direttamente dal romanzo di Jane Austen (la parte che Nabokov dedica a Mansfield Park nelle sue "Lezioni di letteratura" testimonia il suo legame con quest'opera).

La pagina 23 unisce due luoghi sconosciuti, Centaure e St Taurus, che non rimandano a niente se non al romanzo di John Updike, The Centaure. Gamlet, nominata tre volte (p. 30, 74, 130), è un eco da "Amleto" di Shakespeare (che d'altra parte, lo vedremo, è occasione di molti giochi intertestuali e criptici nel romanzo). Infine, possiamo tornare sul Château-Bryant della pagina 118, che sicuramente porta l'impronta dell'autore delle Memoires d'Outre-Tombe, su Brantôme, che più d'ogni altra cosa fa luce sulla referenzialità letteraria. Ci resta, per chiudere questa sommaria classificazione, da citare il famoso luogo "X" di "Disperazione", per nominare il quale si è scelta, con tutta evidenza, la vacuità stessa di una sigla, d'un' etichetta anonima.

Esso può essere paragonato ad un altro luogo, il luogo che si trova ovunque e da nessuna parte, Chose in "Ada", con cui si tocca il culmine di questa "incollocabilità spaziale" ricercata da Nabokov: sono luoghi senza realtà, e senz'altro statuto d'esistenza se non quello che gli conferisce un nome, o anche solo una lettera, che li designano apertamente come fittizi. Questa disamina sullo spazio nei due romanzi di Nabokov permette di distinguere tre momenti

nel cammino che opera il racconto verso il conseguimento del più puro irrealismo. Un livello di realtà veramente poco consistente (che rimette in discussione la finalità rappresentativa del racconto), la deformazione dei punti di riferimento noti, infine la creazione dell'inedito: nel lavoro che l'autore conduce sullo spazio si configura già la concezione dialettica dell'arte nabokoviana, ovvero decostruzione del reale ed edificazione di un mondo nuovo all'interno e a partire dalla scrittura. La fase di decostruzione è essenziale per impedire al massimo al lettore di sviluppare un'illusione e per predisporre una nuova modalità di adesione al testo. Di fronte alle deformazioni e alle distorsioni operate sui punti di riferimento reali, il lettore-rilettore prende allora coscienza dello spazio immaginario in cui il racconto tenta di introdurlo, o piuttosto, di quell'ambientazione dalla quale il racconto tenta a tutti i costi di farlo uscire. È una strategia romanzesca, quella che qui si ingaggia, che priva la narrazione della sua naturale spinta mimetica, per farle raggiungere altri territori; strategia che, vedremo tra poco, si attiva anche nel trattamento del tempo nel contesto della scrittura del racconto.

NOTE

- (1) Van Veen
- (2) francese, un bosco di agrifoglio – holly wood in inglese
- (3) "C'è proprio una città che si chiama Pignan, o no?"
- (4) "Il mio corso è, tra le altre cose, una sorta di indagine poliziesca sul mistero delle strutture letterarie". L'autrice in nota dà la referenza dell'edizione francese: "Littératures", p. 35. Quella italiana è "Lezioni di letteratura", Garzanti 1982, tr. E. Capriolo, p. 30.
- (5) Annexe 1 e Annexe 2. Tavole dei luoghi di "Disperazione" e "Ada".
- (6) "Una grande patria eteromorfa."
- (7) "Rompipalle" in italiano.

Le edizioni a cui si riferisce l'autrice nei riferimenti alle pagine sono: Folio-Gallimard per La Méprise, Fayard per Ada.

©Presses Universitaires de France, 1995.

Questo saggio è tratto dal libro: "Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov, de la Méprise à Ada", di Jocelyn Maixent, Presses Universitaires de France, 1995. Pp.31-37, per gentile concessione dell'autrice che desidero ringraziare di cuore per la sua collaborazione e per le preziose indicazioni fornite. Jocelyn Maixent normalista, ordinaria di lettere moderne, insegnante di letteratura all'Università François Rabelais di Tours. Ha pubblicato due opere per Presses Universitaires de France, quella su Nabokov e una su M. Kundera. Dirige la rivista "La Voix du Regard", rivista letteraria sulle arti visive, voixduregard@9online.fr (Chiara Lagani)

Intervista ad Enrico Fedrigoli

di Luigi de Angelis



Ravenna, montagne di zolfo, zona industriale. Foto E. Fedrigoli

Quando ti sei avvicinato per la prima volta alla fotografia?

Molto tardi, verso i trent'anni, prima mi ero solo avvicinato alla pittura e all'arte grafica che comunque consideravo, in quel periodo, per pochi. Poi la scoperta fondamentale e strana di un mezzo accessibile a tutti, la fotografia, che si manifestava con un'apparente semplicità di linguaggio. Ho iniziato a scattare quello che gli occhi vedevano, non quello

che pensavano o avevano pensato in precedenza. Durante la scoperta delle tecniche fotografiche e i primi approcci con macchine professionali, nacque in me il desiderio di crearmi un linguaggio proprio, più specifico. Nel dicembre del 1981 ho deciso di abbracciare la

professione in maniera totale, brancolando nel buio, perché in questo ambito, all'inizio, non si sa cosa fare, è un ambito legato ad una gelosia artigianale di vecchio stampo, per cui chi inizia è penalizzato da questa mentalità. Capii subito che la fotografia documentaristica, di moda, "matrimoniale", non era per me, preferivo uscire all'aperto, nel fuori, alla ricerca di un gesto più libero, in particolare fuori da obblighi di orari lavorativi. Questa idea di approccio al mezzo fotografico come "gesto", così come il gesto dell'attore in scena o quello di un atleta, quindi come esperienza innanzitutto fisiologica, di interpretazione fisiologica della realtà in cui è il mio corpo assieme all'apparecchiatura a essere in un dato luogo in un dato momento con un dato sentimento, questa idea è stato un motore fondamentale fin dai primi passi. Da qui i primi viaggi in India, Nord Europa, Europa dell'Est, anche se solo in seguito mi è nato il desiderio preciso di crearmi professionalmente, per cui bisognava capire che cosa si vuol fare e che strumento usare, per cui ho deciso di andare a scuola di fotografia pubblicitaria a Milano (Istituto Europeo di Design) per studiare le tecniche e le apparecchiature del banco ottico e la valutazione della qualità della luce. Acquisiti gli strumenti fondamentali, pensai che poteva essere interessante provare ad applicare tali apparecchiature nel mio ambito e, grazie alla qualità del mezzo, poter esprimere finalmente ciò che volevo. Il primo approccio fu con la fotografia di architettura.

Che tipo di rapporto si stabilisce con un mezzo così "pesante" come il banco ottico?

Il banco ottico richiede il "fisico", perché necessita di un cavalletto molto pesante e la stessa apparecchiatura è non solo pesante ma ingombrante. Per cui ogni spostamento, ogni ripresa fotografica è lunga, laboriosa, costa fatica fisica e obbliga a dei tempi di elaborazione e progettazione lunghi, sia durante lo scatto che non. Questo porta a fotografare veramente l'essenziale: ad esempio in un'ora si scatteranno, se si cambia inquadratura, al massimo tre o quattro pose. Non parliamo poi della fotografia notturna, dove la difficoltà dell'inquadratura in assenza di luce diurna e la lunghezza dello scatto portano a sedute di ore, sottoposti ad agenti atmosferici non sempre favorevoli, per la realizzazione di tre o quattro scatti.



Ravenna. Canale, zona industriale. Foto E. Fedrigoli

Qual è il primo lavoro che consideri fondamentale?

Il primo lavoro grande risale al 1987 e riguarda l'architettura, in particolare Berlino e il nord Europa: è stato per me una grande palestra reale, il primo vero portfolio all'interno della mia attività. Questo lavoro è cominciato prima della caduta del muro, subito dopo, durante e alla fine dei nuovi grandi

lavori architettonici che caratterizzano il cambiamento urbano di Berlino nell'arco di dieci anni.

È stato il primo vero sguardo su un paesaggio, in questo caso urbano?

La cosa per me più affascinante è sempre il rapporto tra il segno dell'uomo e il territorio esistente, un segno urbano in uno spazio fisso, già esistente. È stata per me la scoperta di un paesaggio dinamico nella sua staticità di realizzazione fotografica, da qui l'importanza di non esaurire il rapporto con un luogo in un solo viaggio, ma solo tramite ripetuti viaggi riuscire a porgli le giuste domande... In quegli anni mi cibavo delle visioni di Gabriele Basilico, Mimmo Iodice, Giovanni Chiaromonte, Luigi Ghirri. Il rapporto con Berlino e quei viaggi mi ha permesso di avere forza, linfa per tutti quegli anni.



Ravenna, pialasse. Foto E. Fedrigoli

Quanto ha influito nella creazione di un proprio linguaggio fotografico il fatto che sei nato e vivi a S.Ambrogio di Valpolicella, a continuo contatto con le cave di marmo che producono il rosso Verona e non solo, che poi hai ritrovato fotografando le chiese e i monumenti del tuo territorio?

L'approccio a questo genere di lavoro è condizionato dalla visione dell'incombente, di un rapporto verticale e dal senso continuo di trasformazione della materia

che respiriamo da età infantile, materia che viene poi usata in disparati modi. È arrivato molto tardi per me il rapporto con i miei luoghi: sono arrivato a casa come il viaggiatore australiano che scopre per la prima volta i luoghi del nostro continente. Dovendo poi fotografare i marmi per alcune ditte, è nato in me un piacere per lo studio della materia in quanto segno tangibile dei luoghi, non per la sua qualità commerciale. Devo dichiarare comunque un forte sentimento di estraneità rispetto al luogo in cui sono nato, sentimento che probabilmente ha condizionato le mie scelte professionali e questo desiderio continuo di migrazione fotografica verso nuovi paesaggi, nuove visioni.

Quando hai incrociato per la prima volta il teatro e hai sviluppato un'attrazione forte per la fotografia del movimento?

Nei primi anni '80 ho cominciato a fotografare la danza: la prima scommessa, non riuscita, è stato fotografare all'Arena di Verona il Balletto del Bolshoj. Poi la danza classica, dal balletto del Senegal a Roland Petit, all'americano Alvin Aley, al *Romeo e Giulietta* del Kulbert Ballet, ai Momix, al Danztheater of Harlem, al balletto di Losanna di Béjart poi, verso la fine degli anni '80 anche forme di teatro danza come Carlotte Ideco, Ismail Ivo, *Flatus* di Paola Bianchi...

In seguito, grazie alla presenza a Verona dell'associazione Interzona che organizzava rassegne di teatro contemporaneo presso la Cella Frigorifera Specializzata degli Ex Mercati Generali di Verona, mi sono avvicinato al teatro contemporaneo e a gruppi come Societàs Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Motus, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander, ecc.

La sfida, inizialmente, è stata quella di portare l'approccio fotografico architettonico nel teatro, poi mi sono appassionato sempre di più alla scomposizione dell'invisibile. La partenza è la stesura dei fondi, prima bisogna stendere la struttura, poi dentro il movimento in relazione allo spazio. Il movimento è entrato casualmente nel mio modo di intendere la fotografia: bisogna andare però a monte di quando ho cominciato a fotografare il teatro, a ventidue anni fa, quando mi trovai a scattare un'immagine degli sbandieratori al crepuscolo e le condizioni di luce mi obbligarono a un tempo di esposizione molto lungo. Mi accorsi che sul fotogramma il micromovimento delle braccia e della bandiera mi apriva nuove possibilità di lettura, altre letture. Questa idea mi è rimasta nell'angolo del cervello per anni, poi nel teatro ho iniziato a ragionare su ciò che l'occhio non vede ma che in realtà esiste. Dopo la base di stesura, io voglio smontare tutto a pezzi, per vedere che cosa c'è dopo, attorno, circolarmente: non a caso le mie foto sono stratificate, sono smontabili, tagliabili in pezzi. Si può parlare di irrealtà della visione, ma questo fatto fisico esiste perché il movimento viene realmente impressionato su una pellicola. All'inizio fotografavo tutto, perché ero affamato di qualsiasi forma teatrale che vedevo, poi sono diventati sempre più determinanti i rapporti dove il fatto umano e lo scambio reciproco sono fondanti, per cui nascono collaborazioni pluriannuali come nel caso con te, dove è nato un percorso sul paesaggio ravennate parallelo alla ricerca sulle forme teatrali, arrivando anche a produrre fotografie per scenografie teatrali (*Romeo e Giulietta - Et ultra* e *Requiem*). Grazie alla disponibilità delle persone e dei gruppi, soprattutto degli attori, che si devono sottoporre a lunghissime sedute fotografiche, spesso noiose, ho sviluppato un'idea non documentativa degli spettacoli, ma di una vera e propria interpretazione personale, che fosse in particolare visione di sintesi dello spirito e del clima di un lavoro, dal generale al particolare.

Una volta acquisite le basi per capire un lavoro, grazie a questo particolare rapporto con il regista di un gruppo o con gli attori, cerco di capire che cosa c'è dietro al soggetto di un lavoro, nell'anima. Per esempio a proposito dello spettacolo *Ella*, con Maurizio Lupinelli e la regia di Eugenio Sideri, ho realizzato alcune foto in cui la figura della protagonista, Ella, per l'appunto, diventa un tutt'uno con la porta di legno scrostata che è il perno della scenografia attorno alla quale ruota lo spettacolo. Ho ragionato su questa prigionia, su questo manicomio che era la porta stessa e in cui dovevo fare assorbire la figura. Oppure nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Marco Martinelli, se Ermanna Montanari striscia sul palco, voglio leggere la scia che essa lascia, una striscia, fiiuuuuuuuuuuuu...



Romeo e Giulietta – et ultra di *Fanny & Alexander*. Foto, E. Fedrigoli

Da tre anni ormai stai percorrendo assieme a me i paesaggi ravennati, dai monumenti, alle acque, alle industrie, agli incroci: qual è il filo rosso di questo nuovo viaggio?

Il filo rosso è innanzitutto l'incanto di questo luogo, tutto questo bendidio così vicino alla mia sensibilità e a quella che io credo che sia una certa classicità nel vedere le cose... Per come vedo io non avverto nessuna distinzione tra la magnifica architettura monumentale ravennate e l'altrettanto magnifica architettura industriale: io vi leggo una atemporalità perché

campanili o ciminiere, cattedrali o strutture in tubatura esprimono per me lo stesso peso visivo.

Il fascino più forte è questo incontro attraverso le acque di queste forme e realtà così storicamente lontane nel tempo, ma così vicine nello spazio e tutt'ora esistenti una accanto all'altra, in un tempo unico. Si è trattato di portare all'aperto quello che avevo fino a qui applicato nel teatro, forte anche delle precedenti esperienze a Berlino, nel Marocco e nel Sahara. La luce di Ravenna è speciale e si esprime al meglio verso la fine dell'autunno e in pieno inverno, quando la lettura delle microstrutture dà il suo meglio.

Il paesaggio di Ravenna, la sua luce e il suo clima suscitano per quel che riguarda l'approccio fotografico immediati paralleli con i macchiaioli e certa pittura giapponese.

È una città sommersa nel grigio, o esaltata da colpi di luce fotonici, una città che appare e scompare durante il ciclo delle stagioni.

Questo percorso è una forma di risposta all'ultimo sguardo forte su Ravenna avvenuto tramite l'immagine cinematografica di Michelangelo Antonioni: si trattava degli anni del postrealismo visivo in cui l'avvento dell'industria veniva letto come una aggresione e necessitava di una crudezza dello sguardo. Oggi è impossibile staccare i mosaici da queste strutture industriali: questo nostro viaggio dentro a Ravenna pareggia i conti.



Ravenna, zona industriale. Foto E. Fedrigoli

Ultimamente hai iniziato un nuovo "gioco" fotografico che riguarda due forme, a volte opposte di "atletismo teatrale": uno riguarda un atleta di kobudo, e un'altra una danzatrice di Ravenna, Francesca Proia, che da tempo studia le espressioni fisiche dello Hatha-yoga: come si inserisce nel discorso questo nuovo filone creativo?

Tutto nasce da un'esigenza pura, al di fuori del testo, di fotografare il gesto in relazione, nel caso dell'arte marziale Kobudo, agli elementi naturali, terra, aria, fuoco e acqua e si ricollega al discorso sulla scomposizione dell'invisibile. In effetti l'arte marziale del Kobudo mette in scena

delle azioni gestuali danzanti di guerra, di battaglia contro un nemico invisibile: ho cercato e sto cercando di "catturare" questo nemico alle spalle di Francesco (l'atleta), che forse poi è lui stesso... Per quel che riguarda Francesca il lavoro è di segno opposto e complementare: l' Hatha-yoga si esprime tramite l' interiorizzazione e non esprime l' energia verso l' esterno come nel Kobudo: per questo fotografo Francesca non in ambienti naturali, ma in un luogo imprecisato, neutro, perché il luogo è interno alla figura.



E il lavoro sui ritratti, sui volti?

La ritrattistica è nata da una commissione precisa, tua, per *Romeo e Giulietta – Et ultra* e in seguito per *Requiem*. Avendo da sempre accantonato l'idea di ritrattistica come tale, documentativa, lavoro sulla figura in maniera duale: da una parte l'aspetto materico del volto che può essere assorbito da una materia empatica all'anima di quel volto o al suo carattere e alla maschera del suo personaggio se si tratta di un ritratto teatrale e dall'altra il cambio di espressione, che viene "registrato" nel ritratto simultaneamente, creando punti di vista molteplici, non esaurendosi in una risposta unilaterale.

Ponti in core di Fanny & Alexander, Foto E. Fedrigoli



Che cosa significa per te stampare in bianco e nero?

Per me stampare è paragonabile al costruire fisico, all'edificazione di una nuova casa, anche se qui lo realizzi in piano. È l'ultima fase del processo, importante quanto la ripresa fotografica o il pensiero. È l'ultimo gesto, l'ultima battaglia perché anche la stampa ha un'interpretazione e richiede sensibilità per le mascherature, i toni, i grigi: vuol dire chiudere e coronare un pensiero. È fondamentale, non ne potrei fare a meno.

Requiem" di Fanny & Alexander. Foto E. Fedrigoli

Le immagini che compaiono in quest'articolo sono tutte foto di Enrico Fedrigoli. Per una documentazione più ampia vedi la sezione **fotografia** di questo sito (www.fannyalexander.org).

Paesaggi italiani

di Silvia Fanti

Italian Landscapes: Teatrino Clandestino

Paesaggi Italiani, ovvero *Italian Landscapes*, è un progetto multiplatforma articolato in vari episodi e formati che Xing ha lanciato, a partire dal 2000, con una serie di commissioni ad artisti sul tema del paesaggio italiano. Il progetto è tutt'oggi aperto. Esiste in Italia un ambiente trasversale di produttori dell'ultima generazione: personalità artistiche spesso multiple (i gruppi, i team, che siglano con nome collettivo) capaci di gestire produzioni complesse grazie a vari apporti progettuali ed esecutivi:

sono attivi nell'ambito della comunicazione (grafica, design, televisione), delle arti visive, della performatività, della fotografia (al centro è sempre l'immagine), e parlano il linguaggio della



contemporaneità declinandolo a seconda dei luoghi e mezzi a disposizione, con estrema naturalezza e continuità. Ad un pool di una trentina fra artisti e gruppi è stato rivolto l'invito di aderire al progetto, con l'idea di dare progressivamente una panoramica dell'attuale scenario creativo italiano. Panorama come tema, quindi, e panorama come visione complessiva di una scena, generazionale se vogliamo, che si rappresenta.

TEATRO IN IMMAGINE

Italian Landscapes è stato un evento dal vivo (live media), performativo in senso ampio, un esempio di "lounge theatre", teatro d'attesa, basato sull'evoluzione in parallelo di tre cicli di immagini su grossi schermi con una sonorizzazione dal vivo. Su questa primo format per cui hanno realizzato dei lavori audio/video Motus, Kinkaleri e Sun Wu-Kung (*Italian Landscapes#1* a Roma Europa Festival 2000) e poi Fanny & Alexander/Zapruder e Ogi:no Knauss (*Italian Landscapes#2* a TTV festival 2002), la scommessa era cercare delle modalità di presentazione che non fossero né quelle del teatro né quelle del cinema.

Era fondamentale una certa libertà e comodità di fruizione che non prevedesse la frontalità 'coatta' della poltroncina o della tribuna, ma che desse una senso di ambientalità e avvolgenza dell'accadimento, sommata alla possibilità di vedere allo scoperto i movimenti della regia e gestione in diretta al mixer. Il formato scelto, quello dei tre quadrati uno accanto all'altro formava un'immagine oblunga, un vero e proprio cinemascope (il formato 3/9) che si apriva ad una praticabile reinvenzione del panorama visivo ormai estesosi al di là delle dimensioni della 'camera' o cubo poggiato sul palco teatrale.

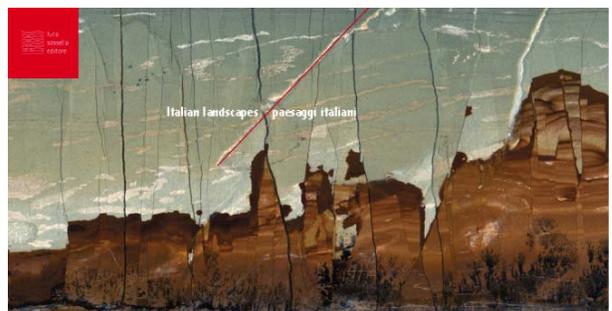
Italian Landscapes: Kinkaleri



CAHIER

E' stato poi un libro che ha raccolto quasi duecento tavole di immagini sul tema del paesaggio, liberamente interpretato da ventitidue artisti: dal genere classico del reportage di vita italiana (il matrimonio) alla fotografia di sequenze che costituiscono un vero e proprio film d'azione su sfondo partenopeo, ai panorami montani attraversati dagli snowboarders metropolitani, al make up urbano delle banche di Genova prima e dopo il G8, alla bella Italia cantata nei refrain didascalici della canzone pop degli anni '70 e '80, alle tavole di design murale post-graffiti, alla fiction iper-realistica padana, ai paesaggi industriali ravennati naturalmente virati da colori turchini e gialle fiamme di raffinerie, alla semplice agenda di immagini e 'luoghi comuni' raccolti in quadranti-diario, a litorali adriatici sotto tempesta impaginati dal rigore elegante e meccanico della punzonatura per frame dei provini fotografici, al macro del paesaggio pixellato dell'epidermide umana guardata attraverso l'occhio elettronico della videocamera, al ritratto progressivo di Firenze nell'accumulazione di segni raccolti in derive urbane, ai fondali paesaggistici del teatro ottocentesco da guardare con l'ausilio di fantasiosi strumenti di cartone prêt-à-plier: gli occhiali "Landglasses" (1.Cut, 2. Fold, 3. Wear and watch), la macchina fotografica "Landcamera" (1.Cut, 2 Fold, 3. Hold and shot), la cornice "Landframe", il buco della serratura "LandK-hole"...

Italian Landscapes: copertina libro



Varie le soluzioni fra originalità e tradizione. Sicuramente eclettico l'ordine e gli accostamenti in un ritmo del libro che, con pagine nere come intercapedine, scandiscono variazioni di paesaggio come in una passeggiata fra alture e distese.

RITRATTO/PAESAGGIO - FIGURA/SFONDO

Italian Landscapes: Fanny & Alexander (foto E. Fedrigoli)

Ma al di là della presentazione di ciò che il progetto *Italian Landscapes* ha prodotto sinora nelle sue varie fasi ed estensioni, nelle ragioni e risultati del coinvolgimento di molte e vevoli figure artistiche dell'attuale panorama italiano, è per me interessante in questo contesto ragionare sul formato e su come autori di provenienza teatrale abbiano affrontato una dimensione che il teatro per tradizione ha sempre risolto nella semplice soluzione scenografica. Il Paesaggio è quanto più di classico si possa affrontare. Secoli di storia della rappresentazione ci impongono di passare attraverso questo topos rappresentativo. All'alternativa fra Ritratto e Paesaggio corrispondono visioni estetiche e filosofiche che vedono l'Uomo (o Figura) più o meno centrale in un Ambiente (o Sfondo).



MINDSCAPE

Italian Landscapes: Elettrosfoia

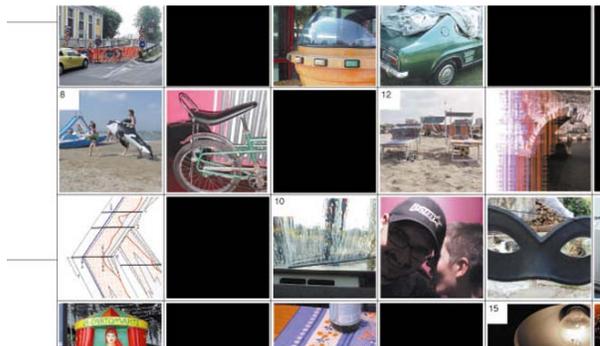
Valentina Valentini parte da Rilke e dalla sua idea dell'opera d'arte come equilibrio fra il singolo e il tutto, perchè "il valore forse più caratteristico dell'arte sta nell'essere il medium in cui si incontrano e trovano uomo e paesaggio, mondo e figura. Nella realtà essi esistono senza saper nulla dell'altro e nel quadro, nell'edificio, nella sinfonia essi sembrano congiungersi." Ciò nonostante lo stesso Rilke esamina alcune opere particolari che ritraggono gli uomini come paesaggi e già li prefigura l'interscambiabilità fra i due termini - natura e uomo, sfondo e figura - ponendo il paesaggio come totalità che contiene anche il soggetto, pur non rappresentandolo. Citando altri autori dei nostri giorni Valentini continua "La pittura moderna è pittura di paesaggio, un paesaggio dove la figura è assente, ma in cui è iscritto fortemente lo sguardo del soggetto. Oggi abbiamo rinunciato all'idea che l'universo sia l'ingrandimento all'infinito del cubo scenografico, al centro del quale si muove l'uomo-attore. La rappresentazione dello spazio cessa di essere una descrizione pittorica e decorativa. Nelle arti di questo secolo non c'è più una relazione forte che lega il soggetto all'ambiente. Spezzata la continuità senso-motoria dell'immagine-azione, i raccordi fra soggetto e ambiente si sono rivelati infiniti e lo spazio è diventato 'luogo dell'aperto' e del 'possibile' (Gilles Deleuze). La descrizione visiva e sonora ha sostituito l'azione motoria del grande realismo, dando vita a spazi sconnessi e svuotati, privi di legami e disequilibrati. La crisi dell'immagine-azione ha lasciato il campo aperto a immagini soggettive, ricordi d'infanzia, sogni o fantasmi auditivi e visivi, in cui il personaggio non agisce senza vedersi agire."



GERTRUDE STEIN: TEATRO-PAESAGGIO

Italian Landscapes: Dafne

Accanto a questo ricalibrare le proporzioni uomo/mondo, che ancora può avere un sapore vagamente romantico nella terminologia, ecco lo sguardo asettico di Stein che anticipa, pur partendo dalle convenzioni del teatro del Novecento, la fuoriuscita dal quadro della rappresentazione frontale. Prevede forme di attraversamento partendo dall'esperienza di relazione transitoria con il paesaggio, desidera dispositivi dai quali poter mettere a fuoco soggettivamente ciò che più interessa



("Comunque il dramma come lo vedo io è eccitante e si muove ma anche rimane"). Gertrude Stein (maestra spirituale di Bob Wilson), nel 1932 dichiara che "la storia non è la cosa, poiché ognuno racconta sempre qualcosa", optando per una forma di teatro-paesaggio.

"Nel teatro normalmente la relazione con te è scritta in ogni momento. ... Sentivo che se un dramma era esattamente come un paesaggio allora non ci sarebbe stata alcuna difficoltà per l'emozione della persona che guarda il dramma d'essere dietro o avanti al dramma perché il paesaggio non deve entrare in familiarità. Tu puoi entrare in familiarità col paesaggio, ma non viceversa, è là e così. Il paesaggio ha la sua struttura.(...) In un paesaggio non si muove niente ma le cose sono là. E io ho messo nel dramma le cose che erano là... Ho creato un paesaggio e il movimento in esso era come un movimento dentro e fuori con il quale chiunque stia guardando può stare a tempo."

ASSENZA DI FIGURA. SCENA ABBANDONATA

Italian Landscapes: Sun Wu Kung

Lulteriore sviluppo di queste premesse - e qui le tensioni dovute alle contraddizioni del rappresentare si fanno più forti per chi si occupa di teatro e arti della scena - è la nascita di un teatro senza figura: paesaggi privi di presenza umana che dalla scena del teatro si traducono naturalmente nel linguaggio delle immagini fissate, sulla pellicola, nella fotografia, nel video.



Attraverso quale percorso un gruppo teatrale arriva a esprimersi evadendo la presenza cardine che abita la scena, la figura, e rivolgendosi solo ai luoghi?

E' il caso che abbiamo potuto osservare nelle collaborazioni con Fanny & Alexander/Zapruder, con Kinkaleri, con Motus, tutte formazioni di matrice teatrale che sul progetto *Italian Landscapes* hanno realizzato sia lavori bidimensionali per il libro che la triplice partitura di immagini cinematografiche per il 'lounge theatre'.

Dal 'battimento', da quella oscillazione asincronica delle onde prodotte dai vari lavori creati, per differenza, assumiamo a risultato alcune osservazioni.

In questi tre casi i lavori per *Italian Landscapes - lounge theatre* - erano paesaggi privi di presenza umana.

Visioni soggettive in cui immagini esteriori e interiori si sovrapponevano a esprimere paesaggi mentali (sia psichici, come la ricerca delle figure femminili di You/Persona in *Speak, Memory, Speak* di Fanny & Alexander, che inevitabilmente fenomenici, come i loop naturali ed eterni dei movimenti delle lune e degli animali filmati da Kinkaleri in *Ecc.etera* tali e quali ai loop meccanici dei tir in manovra, o ancora il perenne ronzio del rumore bianco di *White Noise* di

Motus che accenna al continuum di un disturbo fisico e mentale onnipresente nelle peregrinazioni fra deserti e metropoli californiane).

Si reclamavano assenze: la figura manca.

Questo comunicavano i film affidando la costruzione di paesaggi sia al registro visivo che audio, aprendo tramite il sonoro le situazioni dall'interno, in un'assoluta integrazione, come un unico corpo, alle immagini.

AVVOLGENTE

E' qui che si conferma la necessità (provata da esperienze concrete) di far passare il teatro attraverso il cinema.

Quando l'occhio del regista è assolutamente sovrapposto all'occhio dello spettatore. Non c'è più bisogno della mediazione fisica dell'attore-persona. È tutto una soggettiva. Nell'attraversamento del Paesaggio lo spettatore sprofonda nell'opera, e quindi assume la narrazione o lo spostamento al suo interno. Lo spettatore è dentro l'opera, non la guarda e basta.

Suo è il ritmo del passo e del respiro, suo è lo spostamento, nel passaggio fra lo stato di veglia e lo stato del sonno, penetrando lievemente, senza scarti, da uno stato all'altro.

Italian Landscapes: Ogino Knauss



RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO

Lo spazio viene quindi presentato come un'entità che vive di vita autonoma, a sé bastante, abitato da se stesso e indifferente alla figura.

Lo sfondo, da scenario per un accadimento, diventa oggetto inconsapevole della narrazione, alterando le abituali funzioni gestaltiche. E forse in questa direzione che vanno gli esperimenti di un nuovo teatro, quello che sta sperimentando pratiche più conformi alla sensibilità attuale.

Teatro che a volte sosta ancora sullo scambio dentro/fuori (ad esempio il progetto *Rooms* di Motus), ma che nei momenti di più alto rischio si espone al nulla, mettendo in scena la sottrazione e l'assenza (un esempio per tutti la boccia di pesci rossi, ostentata in *My Love for you will never die* di Kinkaleri, unica padrona dello spazio scenico, e ancora la falsa finestra sull'esterno proiettata a terra, calpestabile).

Nel caso degli esperimenti di *Italian Landscapes - lounge theatre* - la possibilità di accedere al cinema esalta ancor più questa tensione a inglobare l'esterno, il paesaggio, cosa difficilmente realizzabile attraverso i soli mezzi della scena.

È qui la contiguità naturale fra i due linguaggi (teatro, cinema), intuita dai gruppi che hanno usato questo ulteriore strumento espressivo per 'aprire' il teatro al panorama.

Assente quindi la persona. Assente il testo. Teatro mutilato o teatro potenziale?

Italian Landscapes: Motus



IL GESTO MUTO

Italian Landscapes: Dojmi

E' difficile rinunciare alla parola? Il testo, il 'dramma' (per stare ancora dentro certe categorie narrative) può avvenire senza essere detto? Può essere solo suggerito dall'immagine, eluso?

È in questa dimensione di atto mancante, di desiderio, di scena abbandonata, di testo conosciuto a memoria fin nelle sue occluse pieghe, ma non più espresso che si esplica un teatro del desiderio, in cui tutte le sue potenzialità sono presentate all'occhio dello spettatore.

Causando a seconda della sua sensibilità, estrema frustrazione o fantastico torpore capace di accogliere le forme di teatro della mente più improbabili. (Non a caso Fanny & Alexander nominano la versione installativa di *Speak, Memory, Speak*: 'ipnagogia', quel bacino di immagini visive che si formano mentre ci si addormenta o mentre ci si sveglia.)



STIAMO SPERIMENTANDO

Italian Landscapes: Soliton

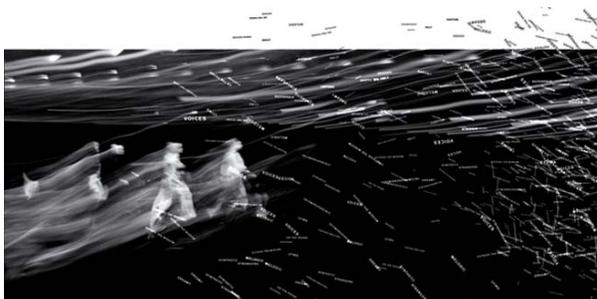
Stiamo sperimentando, ma è certo che anche questo è teatro. Il teatro dell'immagine.

Si tratta di prendere le misure, di calibrare le invenzioni per la scena, confrontando premesse e realizzazioni anche tramite le reazioni del pubblico, in un continua verifica. In questi casi spesso vengono prima le intuizioni.

Che l'ambiguità possa spiegare?

Chiudono allora i Kinkaleri con un estratto dalla loro presentazione di *Ecc.etera* da *Italian Landscapes*.

"... Tutta la nostalgia provata per l'assenza di mito....Il paesaggio non c'è, sta, non offresi, mancasi, pausasi, non si accetta, non spiegasi. Nell'intercapedine umile fra la dolcezza dell'inevitabile e il raccapriccio dell'impossibile si colloca un trittico orizzontale nemico di sé stesso e oracolo della sua propria misurazione respiratoria, in una stretta composizione dipendente, affresco privo di tatuaggio e orchestrazione suturata di tempo cromatico, dominio dorato del delicato divenire. "



luglio 2002

Intervista a Roberto Pagnani

di Chiara Lagani

Roberto, tu ti sei recentemente occupato di "paesaggio", in un certo senso, e sei anche partito da un presupposto che, in qualche modo, può essere paragonato al progetto "Ravenna visionaria" che Fanny & Alexander sta portando avanti con Ravenna Teatro. Te ne accennavo anche qualche tempo fa: tutto parte dal pensiero che il dato topografico, il luogo, percepito come paesaggio fisico ma anche come qualcosa d'altro, qualcosa di legato alla propria biografia, alla letteratura, alla propria possibilità di "vedere" (ma anche al quotidiano, ai percorsi circoscritti di ogni giorno), sia elemento costitutivo e scatenante di alchimie complicatissime che stanno alla base dello stesso meccanismo della creazione artistica.

Per te da dove parte la riflessione su questa strana categoria, come si lega al tuo ultimo lavoro su Ravenna?

Non è una riflessione solamente di quest'ultimo periodo.

Già nel '98 ne parlavo in una poesia sul "paesaggio", e intendo con paesaggio qualcosa di molto personale, assolutamente soggettivo: per me "paesaggio" è tutta la pianura emiliano-romagnola, ma anche quella lombarda, e quella veneta.

Questa poesia, dicevo, era una visione rapidissima, un "lampo" di un luogo, tra passato e contemporaneo, di una valle, che è anche un enorme acquitrinio, modificato negli anni, la valle del Po, intendo. Qui gli uomini non avevano proprio altezze "naturali" a disposizione, e c'è stata come un'ossessione, la tendenza ingegnosa ad escogitare, ad inventarsi queste altezze inesistenti, per raggiungere una verticalità. Dalle palafitte ai cavalcavia. Dall'alto riesci a vedere la pianura, e sembra quasi un sogno momentaneo... Pensa ai grandi campanili...

La Ghirlandina, a Modena, che da lontano diventa riferimento topografico, ed è in relazione ad essa che ti misuri.

Un campanile identifica un luogo, anche storicamente, o dal punto di vista religioso. Quello ad esempio è un campanile romanico.

E poi, dall'altro lato c'è l'Adriatico, che continua un po' questa pianura, tra l'altro il colore dell'Adriatico è il verde, che è anche il colore delle pinete.

Partiamo allora da quest'idea di verticalità, che dava il titolo anche alla tua ultima mostra "Verticale Ravenna", vero?

Sì. Ravenna è una città di pianura, ai confini il mare e altre terre, e il mare poi non è proprio un confine, è un'ulteriore apertura, verso altre terre, una "strada". In questa pianura, da sempre, si consuma una lotta: quella per strappare la terra al mare.

C'è un uomo costretto sempre a modificare il suo territorio.

Ecco questa è la prima idea di "verticale", è un'idea antica: raggiungere un'altezza con l'ingegno, spinti dalla necessità.

Dall'altro lato c'è invece quest'immagine della "Ravenna delle ciminiere", quasi una città "americana": un susseguirsi di luci, sempre verso l'alto, e tubi infuocati... È affascinante, e tutto questo ti dà sempre quest'idea di altezza, non certo di orizzonte. Ma è sempre un'altezza prodotta dall'ingegno. Non è un'altezza naturale.

E poi ricorre questa forma cilindrica, come quella dei nostri campanili, ci hai mai pensato? I nostri campanili sono cilindrici perché derivano dalle antiche torri scalari romane, ce n'erano tante ancora in piedi; quelli sono i campanili romanici dell'VIII, del IX secolo.

Altrove i campanili sono rettangolari.

E adesso questi nuovi siti presentano una continuità quasi casuale, riconfigurano un modello antico e finiscono per innescarsi, attaccarsi ad esso, come se fossero dotati di piccole volontà. È anche questo il potere del paesaggio: aprire molte vie all'immaginazione, singola e collettiva.

Hai parlato di casualità apparente. Mi colpiva anche nello scritto di presentazione della mostra questo riferimento alla "casualità dei vari messaggi. Disordine nel disordine. Quindi non rimane che assimilarne i particolari più toccanti e inquietanti, coloristici e strutturali". Sembra quasi che questo "disordine" diventi la cifra stilistica di qualcosa, di un'esegesi ispirata, di qualche remota mappatura nascosta.

Nell'ultimo spettacolo di Fanny & Alexander, che si chiama "Speak, memory, speak", c'era un riferimento del genere: "Il disordine spaziale e la dislocazione delle cose hanno sempre un loro lato ameno". Qual è dunque questo lato ameno per te, forse ha a che fare con la modalità esecutiva dell'idea, cioè con il fatto di inverare, in senso pratico, la propria intuizione estetica (con colori e strutture appunto)?

Se vuoi dare lettura di un paesaggio, ti trovi di fronte ad una miriade di segni sovrapposti, casuali appunto, e se devi darne conto in velocità, come se dovesse bastarti uno sguardo, allora estrarrai un carattere, magari un graffito nel muro, o un particolare architettonico.

Nell'insieme il dettaglio si fa disordine, nella visione simultanea. Più si va avanti più il paesaggio è diventato un contenitore di segni, storicamente intendo.

Ma nella visione a tutto campo, dicevo, non si dà significato a tutto quello che si vede, si è costretti a fare una scelta, e si deve farla velocemente.

L'istantanea fotografica (non parlo della foto d'arte, ma di uno scatto documentario, pubblicitario) congela ciò che è così com'è, senza elaborazione. Nella pittura invece devi estrarre un segno che provenendo da quel "disordine" diventa un mondo intero, un tuo mondo da analizzare. E lo analizzi infatti, in modo empirico, per esperienza intuitiva, e quest'analisi diventa anche una scelta stilistica, in relazione ad un mondo che è pieno di forme.

Parlavo prima del "graffito", che inizialmente era un'icona, una sorta di "fumetto" e ora è diventato quasi una firma: è il nominalismo che avanza.

Ora c'è questa ossessione del nome, della firma: tutti i nomi sono scritti.

Passi in velocità, in macchina, magari, e vedi questi colori, muri con messaggi colorati, e qualcuno poi ti rimane dentro, e diventa in te un frammento del frammento, che ritrasformerai, a seconda della tecnica pittorica.

Dunque parli del dettaglio, del particolare, come scelta precisa di un segno tra i tanti, che dovrebbe dare lettura di una visione generale, di un "paesaggio" a tutto tondo (è difficile parlare di paesaggio in qualunque termine), perché non si può essere onnicomprensivi. La visione simultanea è impossibile, questo è un dato molto forte in quello che dici.

Diventa quindi un fatto tanto interiore, qualcosa che si rifrange intimamente, che dà vita a una sorta di miraggio personale.

Parlavamo prima di Yung che vide al Battistero degli Ariani a Ravenna quel che non c'era e lo descrisse in conferenze e trattati.

Già lui e la sua assistente. Entrambi videro quello che non c'era.

Ecco, ma allora, se si tratta di un miraggio, qual è il nostro punto di fuga? Cioè, come Nabokov dice, non esiste nessun luogo immaginario, nessuna montagna o lago, senza un tondo cerchio di affondabile scura terra: dunque si può prescindere da qualcosa che assomigli... emblematicamente, che rimarchi e rivendichi una provenienza, un'appartenenza al mondo reale?... Qualcosa come un sigillo, non so... Anzi, a proposito di sigilli e di "cerchi di affondabile terra": c'è quel piccolo (o grande) cerchio ricorrente nei tuoi quadri esposti a "Verticale Ravenna", astro, centro, tondo...

Il cerchio è un simbolo antico. È lì che sta il paesaggio!...

Mi spiego: è vero, si tratta di un disco lunare, solare, una stella anche. Un condensato di provenienze topografiche...

Ma più semplicemente qui è una firma, un elemento che sostituisce la firma.

Io non firmo mai i miei quadri.

Sì, infatti, e non metti nemmeno i titoli.

La firma e il titolo mi pare confinino la pittura, la mia pittura intendo, in una forma chiusa. Le mie opere, in quanto frammenti di frammenti, idealmente continuano al di là della superficie del quadro. Se io apponessi una firma, o anche un titolo, è come...mi sembrerebbe di fossilizzarli in eventi chiusi. Come se fossero delle cartoline.

Ma questo cerchio, a volte impresso con una matrice, a volte dipinto, è proprio la firma. Non una firma "anagrafica", ma una firma "stilistica". Per quella mostra, almeno. Era la firma di quella mostra.

Parlami dei materiali, mi hai raccontato che hai scelto di usare elementi che appartenevano ai luoghi di Ravenna: la sabbia, la segatura... E poi dei colori, a volte acidissimi, a volte infuocati, o lividi...

I colori sono colori industriali. Ravenna è un centro chimico. Produce quegli stessi elementi che ritornano nelle vernici.

Questa è una forma di "geografia umana" per così dire: io credo molto nella capacità di definire il proprio territorio a partire da quello che produce, dagli stessi materiali che ti offre, che verranno usati a livello poetico, ma anche in termini di realizzazione pratica.

Quei colori hanno dentro il cadmio, elementi metallici, che sono presi, portati su tela e mescolati, impastati con la sabbia dell'Adriatico, con la segatura dei pini.

Ecco... è quasi un modo di elaborare l'elemento paesaggistico in chiave "informale". Ma poi non tanto informale, o almeno non prendendo la parola con tutto il suo carico di valenze estetiche...

Dopotutto l'uso di questi colori e materiali diventa un'elaborazione di elementi strutturali della geografia locale.

I rossi infuocati dei tramonti, il metallo delle strutture industriali...

Sembra banale, ma dopotutto un paesaggio è qualcosa che si subisce anche tanto.

Si impone e basta. E non sempre esige una comprensione razionale, non ti chiede di capire per forza quale sia la sua eventuale finalità.

Hai usato una parola chiave delle estetiche delle avanguardie, e subito l'hai ritrattata: "informale". Non mi interessa adesso tanto il discorso storico-pittorico, ma l'idea che ne scaturisce: il balzare in scena di un altro elemento chiave, che, non so bene come, il discorso sul paesaggio, in un modo o nell'altro finisce sempre per portarsi dietro: la figura. Il figurativo. Oppure il non-figurativo.

Se è giusta questa idea di miraggio, di esperienza dell'invisibile, a proposito dell'intuizione paesaggistica, che ne è della figura?

Il personaggio del nostro spettacolo "Speak, memory, speak", che si chiama emblematicamente You Person, nella sua esasperata ricognizione geografica, finisce per assimilare figure e luoghi. Per lui la figura è paesaggio.

Mi ricordo che tu, facendomi da guida alla tua mostra, dicevi a proposito di alcune parvenze figurali presenti nei lavori qualcosa del genere: "qui non vedi un pesce, quello non ti sembra un...?... Oppure no?" C'è un senso profondo credo in tutto questo, non è solo un "gioco alle associazioni visive".

Questa osservazione è giustissima. Al di là del bisogno di sapere cos'è quello che si vede, si scatena in questo modo anche un'esigenza continua di valutazione, di decifrazione.

Abbiamo un quadro di macchie: il lettore/spettatore forse non visualizza quello che il pittore intendeva. Ma si creerà pur sempre nello spettatore questo straordinario impulso ad elaborare delle visioni.

Essendoci "disordine nel disordine" è chiaro che anche il messaggio ha in sé questa qualità "disordinata", nell'atto stesso della sua acquisizione.

Ma qui "disordine" ha una valenza fantastica. Si innesca una crescita di mondi, che sono mondi personali.

Poi uno può anche chiedere se ciò che ha visto era davvero un pesce, per fare il tuo esempio, se "quello che ha visto è veramente quello che ha visto".

E il dialogo che ne nascerà è pieno di conseguenze.

Gillo Dorfles dice che la realizzazione dell'opera raramente coincide con l'ideazione. Noi tendiamo molto ad analizzare ogni cosa. È un'attitudine filologica, otto-novecentesca, si studia il particolare del particolare.

Conviviamo con questa analiticità. Anch'essa è una forma di visionarietà. Da qui le domande di sempre, come "ma cosa vuol dire questo lavoro?".

Hai parlato di conseguenze. E questa parola è gravida di promesse, ma anche è una forma di avvertimento.

Vedere o non vedere qualcosa. Che tipo di conseguenze?

Non è qualcosa che avviene tranquillamente, ci sono grandi rischi da assumersi, a livello individuale.

Abbiamo visto che il paesaggio è un fatto individuale, che l'atto percettivo "nel disordine" diventa una scelta, è una forma di forte esposizione personale, qualcosa di "fatale" a suo modo, che mette in circolo creature immaginarie, che hanno anche a che fare con la sfera più intima delle nostre vite.

È una forma di crittografia: se sai scegliere bene forse tanto sarà letto da fuori.

È un incredibile sforzo, questo passaggio mentale da un paesaggio ad un altro.

Quali sono per te queste conseguenze, almeno quelle più prossime?

Hanno a che fare con la tua storia, col modo di vedere e di creare a cui il tuo dato biografico ti ha portato?

Te lo chiedo, anche se sembra un po' scontato, perché mi piacerebbe, se ti va, che parlassi della casa in cui sei nato, e di tuo nonno, tuo omonimo, Roberto Pagnani anche lui, critico d'arte, che ha intrattenuto rapporti artistici con i maggiori pittori degli anni '40 e '50, i pittori delle neoavanguardie. Cosa ha significato per te?

Mah, innanzitutto, posso dire di essere "nato" in una biblioteca ricchissima, con materiali vastissimi, e di essere nato con una consapevolezza, magari vaga, della portata di questo bagaglio, o meglio di uno stato di famiglia diverso dagli altri.

Alle superiori mi annoiavo, non mi importava niente della scuola.

Passavo i miei pomeriggi a "spulciare", in maniera disordinata e frammentaria (ed ecco che ritorna questo frammento!), i grandi libri della biblioteca che mi aveva lasciato mio nonno. Poi mi sono accorto, col tempo, che tutti questi frammenti - e me ne sono accorto in maniera quasi inconscia - venivano come ricostruiti dentro di me, ricombinati e c'era al fondo una specie di discorso, sempre più organico che si andava formando; era la "lettura" di quel mio mondo. Il mio primo paesaggio è quella casa. Una biblioteca privata. La collezione di mio nonno.

Sai cosa significa, poter vedere grandi opere, così, come se fossero pezzi del tuo quotidiano?...

Immagino.

C'è questa cosa assai forte: che la tua casa era nata come galleria d'arte, come luogo d'ospitalità per artisti e per esporre le opere.

I luoghi poi si portano dietro la loro bellezza e il loro peso, per sempre.

È vero e proprio di questo tipo era il mio paesaggio, cioè ciò che potevo vedere: Moreni, Vedova, Mathieu, e poi i quadri antichi, rinascimentali, che venivano dalla collezione dei Ghigi, la famiglia di mia madre. Da piccolo era "naturale" per me vedere tutto questo, cioè, non sapevo nemmeno cos'era, ma sapevo che c'era, erano le cose del mio quotidiano.

Poi li rivedi, nel tempo, quasi in forma di frammento, ti balzano agli occhi, e cominci a ricostruire. Il percorso è all'incirca questo: quella è casa mia e quelle cose sono lì; poi quelle cose per frammenti cominciano a venir fuori, ad essere studiate, osservate diversamente; infine sono io che comincio a lavorare, sono io, in prima persona, che dipingo.

Ma dietro c'è sempre questa possibilità: la possibilità di "vedere" delle cose, che sono poi alla fine proprio e sempre "quelle" cose.

La rappresentazione del paesaggio

Funzione documentaria e riproducibilità tecnica

di Cristina de Vecchi



Caspar David Friedrich, Paesaggio con figura maschile, 1837-1840

1 -LA RAFFIGURAZIONE DEL LUOGO: DALLA VEDUTA TOPOGRAFICA AL PANORAMA

Alcuni parametri si sono venuti chiarendo attorno alla rappresentazione documentaria, attraverso un confronto con la struttura dell'immagine fotografica e con la dialettica Documento/Monumento. Né illusione percettiva, né proiezione soggettiva, essa possiede una struttura di informazione, promuove l'attività di inventariazione e implica la riproducibilità, la nozione di copia. Inoltre l'immagine documentaria, pur se intenzionale, è per definizione analogica. La funzione documentaria, pur essendo deittica, non è referenziale: il suo compito non è designare l'oggetto, ma raffigurarlo.

La particolare resistenza al senso dell'immagine-documento, perfettamente analogica, autosufficiente e privativa, suggerisce che la funzione documentaria sia piuttosto una poetica. Il punto di vista della poetica ha il vantaggio di sottrarre, fin da principio, il problema della rappresentazione del paesaggio al dilemma Immagine / Realtà.

È ancora il confronto con la fotografia a fornire un ultimo e decisivo parametro della rappresentazione documentaria del paesaggio: questa si definisce come raffigurazione di un luogo. Il linguaggio deittico della fotografia fa sì che in essa il paesaggio si identifichi con la rappresentazione del luogo. Per quanto tale identificazione (una tautologia secondo Barthes) si realizzi di fatto solo nell'immagine fotografica, non si può parlare di rappresentazione documentaria del paesaggio senza il riferimento, più o meno preciso, a un luogo determinato.

Non solo nel disegno "scientifico", ma anche in ambito pittorico, il paesaggio assume, tra Settecento e Ottocento, la funzione di rappresentare il luogo. Il disegno dal vero, come notava Galassi, fa da mediatore in questa trasformazione. La sua costitutiva polivalenza, tra rappresentazione scientifica e rappresentazione artistica, ne fa lo strumento emergente della cultura artistica del Settecento, che realizza l'evoluzione dal capriccio alla veduta documentaria. **(1)**

L'invenzione del panorama segna il momento di massimo splendore della veduta e, nel contempo, la sua trasformazione dalla funzione documentaria all'illusione totale. Da soggetto di un genere artistico inferiore (sottoposto a una normativa idealizzante) a riproduzione di un luogo preciso, il paesaggio vive il proprio trionfo tra la fine del Settecento e l'inizio del Novecento. È l'epoca della rappresentazione documentaria e della sua poetica (dalla riproducibilità tecnica allargata all'immagine di massa) che vede la rappresentazione del paesaggio procedere dal disegno scientifico alla fotografia di paesaggio.

Pur mantenendo le distanze dall'interrogativo che verte attorno alla natura del concetto di paesaggio, notiamo che, nel frattempo, il sentimento paesaggistico evolve dall'interesse

scientifico per la natura fino all'idea del paesaggio come luogo da proteggere, idea che si concretizza all'inizio del Novecento, con le prime leggi di tutela. (2)

Sull'esempio dell'arte e della cartografia olandese, sull'esperienza delle rappresentazioni topografiche e catastali, sull'onda delle poetiche romantiche, si viene delineando un tipo di sensibilità nuova, con accenti profondamente diversificati, che spinge ad un approccio visivo diretto dello spazio fisico. (3)

La rappresentazione del luogo è alla base tanto delle vedute topografiche quanto dei panorami illusionistici. Essa si dispiega in un arco estremamente vario e complesso di interessi che vanno dal disegno scientifico del paesaggio, a tendenza cartografica, alla rappresentazione spettacolare del panorama, che manifesta già un'inclinazione turistica. Ma, già la stessa nozione teorica di luogo può essere intesa come il risultato di un processo di obiettivazione dello spazio fisico in cui la funzione deittica diventa dominante. (4)

Il luogo si costituisce materialmente sotto l'effetto di una azione di delimitazione reale o immaginaria e lo spazio è ciò che si apre, sconfinato, oltre i limiti del luogo.

La rappresentazione di paesaggio non solo delimita il luogo ma, determinando materialmente l'immagine del paesaggio, ne inaugura la poetica. Vogliamo notare ora come almeno tre tipologie della rappresentazione del paesaggio corrispondano ad altrettanti momenti teoreticamente differenti del processo di obiettivazione del luogo: indicare; delimitare; andare oltre i limiti, allontanandosi. Il primo passo (indicare), anche se può sembrare strano, ci pare interpretato da quella rappresentazione romantica del paesaggio di cui Friedrich è l'interprete più conosciuto e che abbiamo già incontrata precedentemente. (5)

Certamente anche la tradizione descrittiva dell'arte nordica risponde alla parola d'ordine mostrare, ma proprio qui si colloca la differenza che abbiamo già sottolineato, e che avrà conseguenze decisive, tra l'indicazione enfatica di un soggetto sommerso dall'emozione del paesaggio e il mostrare impersonale, via d'accesso alla conoscenza del mondo fisico.

Nell'iconografia romantica del paesaggio è la meraviglia dello spettatore ad essere rappresentata più che il paesaggio stesso. Tuttavia la presenza del soggetto nella rappresentazione non rinvia all'interiorità del soggetto, bensì a una presenza esteriore, corposa. La figura umana, secondo uno stilema che avrà grande fortuna, volge la schiena e in tal modo proclama il carattere spettacolare del mondo esterno.

Delimitare: l'inquadratura è il gesto che caratterizza il paesaggio come frammento nel giardino paesaggistico e nella pittura di paesaggio dell'Ottocento. (6)

Anche nella tradizione nordico-olandese il paesaggio si caratterizza come frammento ma, in quanto tale, è una rappresentazione il più possibile esatta e non selettiva della natura. In questo caso, invece, l'inquadratura è il gesto che attua il passaggio dalla contemplazione del paesaggio alla sua rappresentazione o, se vogliamo, alla sua "finzione". L'inquadratura delimita il campo dell'immagine, come spazio discreto, frammentario del luogo e fa da confine con il continuum dello spazio infinito. La rappresentazione del paesaggio è rappresentazione di uno spazio discreto, per lo meno finché la fotografia non riuscirà a compenetrare le due dimensioni nel campo dell'immagine: "Sarà caratteristica della fotografia mettere in scena ad un tempo il finito e l'infinito, quel che è interessante e quel che non lo è, quel che guardo e quel che non guardo.

L'immagine fotografica conserva nel quadro del suo campo degli elementi eterogenei". (7)

Andare oltre i limiti, allontanandosi: accedere allo spazio infinito, apparizione unica di una lontananza, questa la parola d'ordine del panorama e insieme la definizione dell'"aura" allo stato naturale. (8)

Questa apertura del campo dell'immagine, nel panorama, coincide con un allontanamento del punto di vista: già a partire dal Settecento si viaggia di più, si cominciano a scalare le Alpi e si può guardare la terra dall'alto della mongolfiera. L'orizzonte diventa il *lointain*, lo sfondo, l'infinito e la rappresentazione del paesaggio si avvicina alla poetica dello spazio.

Inoltre, negli artifici stilistici del panorama converge l'uso di strumenti ottici, quali la lente, il cannocchiale e la camera oscura, capaci di potenziare la visione e di interferire nel processo percettivo. L'ampliamento del campo dell'immagine, inteso come abolizione della delimitazione, ha soprattutto lo scopo di creare un'illusione percettiva: privato dei suoi limiti, il frammento (la finzione) viene confuso con la realtà.

Il panorama è una rappresentazione spettacolare del paesaggio che invece di raffigurare il luogo vuol creare l'illusione della sua presenza fisica: "Nel loro tentativo di produrre, nella natura rappresentata, trasformazioni fedeli fino all'illusione, i panorami rinviano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al sonoro". (9)

Non si può parlare di rappresentazione documentaria del paesaggio senza il riferimento, più o meno preciso, a un luogo, ma nel disegno "scientifico" del paesaggio e nel panorama sono già contenuti elementi i cui sviluppi porteranno fuori dalla semplice funzione documentaria.

Nella veduta topografica l'interesse conoscitivo per lo spazio fisico apre la via a un'evoluzione del genere in senso cartografico. Nel panorama il coinvolgimento illusionistico dello spettatore lascia intravedere un'ambizione spettacolare, che va ben oltre il documento. Tuttavia, disegno "scientifico" del paesaggio e panorama, pur collocandosi agli estremi, rientrano, a nostro avviso a pieno titolo, nella fenomenologia della rappresentazione documentaria del paesaggio.

Al contrario, uno spazio illusionistico, in cui sia perso ogni riferimento alla raffigurazione del luogo (come potrebbe avvenire in una scena teatrale), non è una rappresentazione documentaria. Così come non lo è una rappresentazione cartografica, che faccia riferimento a un concetto totalmente astratto e matematico di spazio, reticolo di relazioni tra gli oggetti.

2 -IL PAESAGGIO GEOGRAFICO: LO "SCIENTIFICO" E IL "PITTORESCO"



Caspar David Friedrich, Finestra con veduta su parco, 1835-1837

Nel paragrafo dedicato ai rapporti tra arte e fotografia ci siamo avvicinati a due nozioni di rappresentazione, quella descrittiva del Seicento olandese e quella enfatica del paesaggio romantico. Abbiamo appena suggerito queste due nozioni come due modi, profondamente diversi, di vedere il paesaggio; nel percorso che va dall'uno all'altro si dispiega l'intera varietà tipologica della rappresentazione documentaria del paesaggio: dal disegno scientifico del tardo Settecento al Panorama, tipico ibrido dell'Ottocento.

Ma rimane ancora da precisare quale possa essere il concetto di paesaggio capace di realizzare una simile mediazione.

L'Ottocento, in modo particolare, sembra essere il periodo nel quale gli interessi più disparati convergono sul paesaggio; oltre alla pittura, la letteratura e la scienza della natura, la nascente *Erdkunde* fa del paesaggio uno dei concetti fondamentali della disciplina. In questo stesso periodo, grazie ai viaggi scientifici e pittoreschi, si va definendo sia il concetto geografico di paesaggio sia un nuovo tipo di sguardo: quello turistico.

Il fondatore della geografia critica borghese, la *Erdkunde*, è Alexander von Humboldt, autore della già citata *Lettera sul dagherrotipo* (1839). Con la sua opera sul *Kosmos* (1845-47), grazie alla mutazione che fa subire al concetto di paesaggio, riuscirà nel suo progetto di "strappare la borghesia tedesca dal proprio atteggiamento contemplativo ... per dotarla di un sapere in grado di garantirle invece la conoscenza e il dominio della terra...". (10)

Il progetto della *Erdkunde* è dominato da un intento politico e sociale: garantire alla borghesia l'accesso al sapere scientifico, da sempre riservato all'aristocrazia. Ma poiché il sapere pittorico

e poetico è, fino a quel momento, l'unico concesso ai borghesi, è necessario trarre dal vocabolario artistico e letterario il termine che consenta il processo di appropriazione culturale della scienza della natura. Nel *Kosmos*, " il concetto di paesaggio, definitivamente si muta, per la prima volta, da concetto estetico in concetto scientifico, passa dalla letteratura artistica e poetica nella geografia, si carica di un significato del tutto inedito". Ma la mediazione, nei quattro libri del *Kosmos* e nei trentacinque volumi del *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1805-1834), non sarà solo terminologica, in modo particolare sarà operata dalla funzione che il disegno assume negli atlanti che compendiano le opere.

Il disegno, che si qualifica come "pittorresco", funziona come una sorta di citazione tecnica, che stabilisce la continuità con il pittorresco enciclopedico e con l'illustrazione scientifica del Settecento. Ma è sufficiente comparare "l'aura di queste figure con quelle scarse degli altri scienziati e naturalisti" del Settecento per comprendere che nel progetto humboldtiano il pittorresco resta la forma, il linguaggio che consente di far accedere "quel borghese letterato di cui Humboldt conosce a menadito vizi e virtù" alla conoscenza scientifica.

Il concetto geografico di paesaggio contiene al proprio interno una sorta di inganno, la sua natura estetica deve consentire il passaggio indolore dal "libero godimento" della natura alla conoscenza scientifica e la veduta pittorresca non è che un tramite "all'immagine topografica geometrica, l'unica in grado di assicurare, grazie alla disumanità del suo verticale punto di vista, la sostituzione delle qualità pittorresche dello spazio raffigurato con la sua forma quantitativa, premessa e condizione della sua calcolabilità". (11)

Tuttavia, per quanto in questa prospettiva il paesaggio pittorresco possa essere considerato una sorta di pre-testo prescientifico (che ha il compito di aprire la strada alla matematizzazione dello spazio fisico), rimane, secondo la nostra concezione, una rappresentazione documentaria del paesaggio. In quanto tale, presenta interessanti affinità e differenze con il disegno "scientifico" di tipo settecentesco e con la rappresentazione di tipo enciclopedico.

3 - IL VIAGGIO. ILLUSTRAZIONE E INVENTARIAZIONE: DALLA STAMPA ALLA FOTOGRAFIA



Anonimo, *Famiglia turca in gita, Istanbul, 1870 c.a.*

La raffigurazione pittorresca del paesaggio è anche in stretta relazione con il viaggio: in primo luogo come illustrazione di un testo, il resoconto di viaggio; poi, come testimonianza, indizio del viaggio, partecipe della dialettica Monumento/Documento in tutte le sue forme, dal disegno "scientifico" alla cartolina; e ancora, stampa pittorresca e incisione di paesaggio, come oggetto di collezione che consente alla borghesia di viaggiare "stando comodamente a casa propria". Ma soprattutto non va dimenticato che il viaggio pittorresco risponde a una intenzione totalizzante di raffigurazione che si concretizza nei progetti delle geografie universali (che si vanno elaborando nello stesso periodo), in quelli degli archivi "planetari" di immagini o, più banalmente, nelle pubblicazioni specializzate, di cui *Le tour du monde* è solo la più nota. (12) In questa prospettiva il termine di geografia, volentieri utilizzato in connessione col viaggio, sta anzitutto a indicare una attività ben più antica di classificazione, comparazione, ordinamento,

descrizione di costumi, abitudini e paesaggi; una tradizione di inventariazione sistematica connessa all'esplorazione e, in ultima analisi, all'appropriazione. Nell'illustrazione che accompagna queste opere "geografiche", la fotografia viene via via sostituendo il disegno dal vero, per quanto ancora a lungo resterà "solo" la fonte, il documento, da cui trarre le incisioni, le uniche capaci di illustrare, di valorizzare il testo. Tra Otto e Novecento toccherà invece al genere della fotografia di paesaggio il compito di realizzare l'inventariazione e diffusione dell'immagine "geografica" del paesaggio, che il pittoresco aveva potuto solo predisporre. Ma, in questo passaggio, il concetto di paesaggio assume, proprio grazie alla natura dell'immagine fotografica, una "neutralità" da esso mai posseduta, realizzando così l'occultamento di ogni sua carica ideologica." La "geografia di paesaggio" trova nell'apparente empirica immediatezza della "veduta" fotografica la sua nuova, privilegiata forma di espressione, l'immagine che più di tutte soddisfa il suo bisogno di irriflessa oggettività e che ne assicura presso un pubblico sempre meno "culturalmente critico" e sempre più "consumatore di cultura" la fortuna". (13)

Ritroviamo ancora una volta il paradosso del "mascheramento del senso costruito sotto le apparenze del senso dato" che trasforma la rappresentazione documentaria nell'immagine di massa (turistica) del paesaggio. Abbiamo affermato che l'immagine fotografica possiede una funzione di identificazione che ha a che fare con il ricordo e la memoria. Abbiamo potuto chiarire il senso di tale funzione attraverso la particolare relazione che il "monumento" intrattiene con la memoria. La rappresentazione documentaria del paesaggio ci è parsa allora, per la sua capacità di far ricordare, come il monumento di un luogo. Molte sono le scelte stilistiche e formali che implica la "costruzione" di un monumento, come varia è la tipologia dell'immagine documentaria. La fotografia di paesaggio, ultima rappresentante della famiglia delle immagini analogiche e, nel contempo, prima rappresentante dell'immagine di massa, è Monumento e Documento al tempo stesso. In quanto partecipa della poetica del documento, eredita sotto forma di stereotipi paesaggistici gli artifici stilistici dei diversi tipi di immagini documentarie che sono state elaborate dal Settecento alla fine dell'Ottocento. Come rappresentazione concreta e strumento di inventariazione dei luoghi è Monumento; come "strumento" affidabile per una ricostruzione astratta dello spazio geografico (la pratica della fotografia aerea risale agli anni trenta) è già Documento.

NOTE

- (1) Per questo argomento si veda in particolare Maria Cristina Gozzoli, Marco Rosci *Il volto della Lombardia*.
- (2) A questo tema dedicato, in particolare, il primo capitolo del volume di Yves Luginbuhl, *Paysages*.
- (3) Cfr. Svetlana Alpers, *Arte del descrivere*, il capitolo dedicato alla *Vocazione cartografica*, pp.195-275; Franco Farinelli, *Dallo spazio bianco allo spazio astratto: la logica cartografica*; Roland Recht, *La lettre de Humboldt*
- (4) Cfr. Giovanni Piana, *Osservazioni sul luogo*.
- (5) Roland Recht, *La lettre de Humboldt*, si veda in particolare il capitolo *L'oeil intérieur*.
- (6) *Ibid.*, in particolare pp.149-150.
- (7) *Ibid.*, p. 150, cfr. anche ciò che Barthes chiama il "disordine costitutivo dell'immagine".
- (8) Un'analisi documentatissima del genere del panorama si trova in Silvia Bordini, *Storia del panorama* e in Stephan Ottermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*.
- (9) Walter Benjamin, *Daguerre e i Panoramisti*, p.148.
- (10) Franco Farinelli, *Storia del concetto geografico di paesaggio*, pp.151; *ibid.* per le citazioni che seguono.
- (11) *Ibid.* p.152, sott. nostra. *Sull'ulteriore passaggio dalla rappresentazione verticale dello spazio visivo alla cartografia astratta* cfr. Franco Farinelli, *Dallo spazio bianco allo spazio astratto: la logica cartografica*.
- (12) Per il rapporto tra illustrazione e geografie universali cfr. Robert Ferras, *Les Géographies Universelles et le monde de leur temps*; per gli archivi di immagini del paesaggio cfr. la collezione Albert Kahn e i censimenti del Touring Club europei; per il progetto americano cfr. Anne Baldassarri, *La photographie, la route, le territoire*; per le riviste cfr. *Le tour du monde*, Parigi 1860 e *Il giro del mondo*, Milano 1863, oltre alle numerosissime pubblicazioni di viaggi scientifici e pittoreschi.
- (13) Franco Farinelli, *Storia del concetto geografico di paesaggio*, p.158.

Quest'articolo è stato scritto nel 1990 ed è tratto dal saggio "La rappresentazione del paesaggio", edito da Dodecaedro. Il volume è disponibile in formato cartaceo presso la libreria CUEM, Università degli Studi di Milano, via Festa del Perdono 3. È possibile farne richiesta tramite posta elettronica oppure tramite Fax inoltrato al numero 02.76015840. Oppure è disponibile on web e scaricabile in formato html o PDF.

Cristina de Vecchi si è laureata in filosofia teoretica con Piana, di cui è stata anche assistente. Ha lavorato a Parigi con Todorov, dopo aver vinto una borsa di studio estera. Attualmente si occupa di fotografia, e lavora ad un progetto web per la creazione di un vastissimo archivio fotografico on line, di prossima uscita.

LETTERE DA TERRA

Rubrica di corrispondenze epistolari con i lettori.

a cura di Adora Ardor



Cara Adora,
complimenti per la rivista!
Trovo seducenti le rubriche e tutto il tralalà...l'unica cosa è che alla lunga risulta un po' illeggibile...cioé, bianco su grigio è molto bello ma...vedi un po' tu!
Ciao, Lucia.

Carissima Lucia,
grazie per la missiva (che è la prima in assoluto). Merci infiniment per tutto il seducente tralalà, e anche per il prezioso consiglio: come vedi da questo numero è disponibile una versione tutta stampabile e allargabile e allungabile, indicizzata, e tutto quanto in comodo formato PDF. La trovi nell' indice. Grazie, grazie, grazie e continua a leggerci! ADORA ARDOR

Carissima Adora,
mi sono molto divertito con tutti gli scompigliosi lemmi, e salons eccetera eccetera dell'Ardis Monthly 0. Per parlare come l'eroina di un vecchio romanzo sembra sia passato tanto, tanto tempo, da quando mi divertivo a fare i giochi di parole dello Scrabble: cestino, Insecto, incesto...Una cosa: accettate anche proposte di articoli e richieste di approfondimenti?
Saluti a te e al buon lettore. Christian



Ciao Christian,
mi fa piacere di avere risolleticato la tua scrabblemania, non si dovrebbero mai abbandonare simili delizie nella vita...Quanto ai suggerimenti, tu manda tutto via mail al direttore, è piuttosto gentile, vedrai che alla peggio se non può pubblicarti subito, almeno ti risponderà. A presto, ADORA

**Mon lecteur, mon beau lecteur
-Mironton-mironton-mirontaine-
Mon lecteur, mon beau lecteur...**

Scrivi pure ad ADORA ciò che vuoi: petit vers, vers de soie... Hullo!

adora@fannyalexander.org

L A C R I M A V A L

Rubrica di cose "terrene".

Lacrime di luglio

di Marco Cavalcoli



I teatri italiani stanno muovendo qualche passo. Stiamo utilizzando uno dei pochi spazi aperti in cui sia possibile confrontarsi di persona, quello dei festival estivi, da Castrovillari a Rovigo a Santarcangelo, prossimamente a Volterra. Siamo in pochi, una manciata di artisti e organizzatori in un panorama italiano assai più vasto. Probabilmente siamo quelli che sentono in maniera più pesante le cosiddette contraddizioni del sistema teatrale nazionale. Dico cosiddette perché credo che sia sbagliato definirle tali, dal momento che sono convinto si tratti di aspetti che rispondono coerentemente ad una precisa visione politica, non solo teatrale, ma di "governo della città" nel suo senso più generale, fondata sulla confusione e comunemente definita ordine. La contraddizione risiede nell'abbaglio di cui è vittima chi considera l'orizzonte delle regole e delle consuetudini come un vasto e complicato territorio atto a coltivare, nel caso specifico, la nostra cultura teatrale. Errore. Il legislatore, il funzionario, il direttore in carica, o non ha la più pallida idea della sfaccettata realtà di cui dovrebbe occuparsi, o non ha il minimo interesse a dimostrarla. In modo assai prosaico il lavoro di cui siamo oggetto serve a distribuire una quota di denaro pubblico ai lavoratori dello spettacolo, in una specie di gara a punti nella quale ciascuno cerca il proprio posto al sole sapendo benissimo che il punteggio che conquisterà non dipenderà quasi per nulla da considerazioni sul merito del proprio lavoro, ma da considerazioni politiche. Per cominciare a rispondere efficacemente a questa visione, a Santarcangelo artisti e organizzatori si sono divisi. Non nello spirito di una scissione, fuggiamo eventuali dubbi, ma perché all'interno della stessa area culturale che va oggi muovendosi ci sono due anime diverse, con identità ed esigenze che vanno definite separatamente. È un'operazione di pulizia, che ci permette di rimarcare un concetto importante: il sostegno pubblico al teatro passa senz'altro attraverso il sostegno diretto alla produzione artistica, ma in modo diverso e più complesso attraverso il sostegno ai luoghi deputati a far conoscere le opere prodotte, a inserirle in progetti che indicano il contesto in cui queste opere acquistano altre possibilità di lettura, che si aggiungono a quelle che ciascuna di esse ha singolarmente. Gli organizzatori hanno in questo una responsabilità enorme, e hanno perciò il diritto, e io credo anche il dovere, di proporsi come gli snodi necessari per costruire una cultura teatrale sul territorio, e reclamare uno status di autonomia ed indipendenza dal potere politico fondato sulla responsabilità poetica. La libertà di espressione artistica, sancita nella Costituzione della nostra Repubblica insieme a tutte le libertà individuali, e negata da un sistema teatrale che classifica per legge gli ambiti poetici e assegna a ciascuno una diversa attenzione, e dunque implicitamente una diversa libertà produttiva, deve essere conquistata e riconosciuta anche per chi non produce le opere, ma le sceglie. Questo vuol dire che la battaglia è comune, ma non può cancellare la realtà che si tratta di due ambiti costitutivamente diversi, che più desiderano dialogare tra loro, più hanno bisogno di distinguere i propri compiti, le proprie ragioni, le proprie autonome richieste. Intanto intorno a noi, a titolo di esempio, il rinnovamento degli incarichi negli Stabili pubblici, all'E.T.I. e in alcuni altri luoghi, ha cancellato di punto in bianco per la prossima stagione diverse date a molte compagnie. È naturale che ogni direttore abbia un proprio progetto, e una personale idea del teatro, ma ditemi in quale cacchio di altro Paese europeo gli accordi saltano dall'oggi al domani, i nuovi progetti si approntano in un pugno di settimane, le poltrone cambiano occupante all'improvviso, seppellendo i processi in atto e obbligando gli enti a ripensarsi da subito senza essersi preparati al cambio - che per inciso è una cosa ontologicamente diversa dal cambiamento, parola impropriamente usata per coniare slogan inneggianti a un presunto vento di rinnovamento.

Questa cultura dell'improvvisazione, questa faciloneria legislativa italiana che sorvola sullo stato di diritto, ha spinto recentemente un vecchio leader politico a ridursi come uno scheletro assetato per tentare di aiutare il potere a rispettare le proprie leggi, e con esse la propria legittimità. È gente innanzitutto ottusa quella con cui abbiamo a che fare.

N O V I S S I M A

Rubrica sulle cose future, o sulle ultime; calendario e notizie sui nuovi progetti del gruppo. In questo numero è presentato il progetto "Ravenna visionaria" che Fanny & Alexander relizzerà con Ravenna Teatro, in collaborazione con varie istituzioni ed enti cittadini. Al progetto si collega una precisa idea sulla possibilità e capacità di "vedere", legata anch'essa in qualche modo alla categoria del paesaggio, inteso come luogo interiore, che è un po' il filo rosso di questo numero.

Ravenna visionaria

di Luigi de Angelis e Marco Martinelli

Dopo la mia toccante esperienza nel Battistero di Ravenna, so con certezza che un fatto interno può apparire esterno, e viceversa. Le mura stesse del battistero, che i miei occhi fisici necessariamente vedevano erano coperte e trasformate da una visione che era altrettanto reale dell'immutato fonte battesimale. (Carl Gustav Jung, Ricordi, sogni, riflessioni)

Nel 1934 C.G.Jung torna a Ravenna per la seconda volta e con una conoscente visita il Battistero Neoniano. Durante questa visita ha l'impressione che rispetto alla memoria che aveva del luogo dopo la visita di venti anni prima, nel 1914, le cose siano cambiate. Al posto delle finestre sui lati scopre quattro mosaici parietali e uno in particolare cattura la curiosità sua e quella della sua accompagnatrice. Vi viene raffigurato Cristo che tende la mano a Pietro mentre questi sta annegando nelle acque del Giordano: entrambi rimangono colpiti dal riferimento all'origine iniziatica del battesimo come annegamento e riflettono a lungo sul significato simbolico del mosaico. Non trovando riproduzioni fotografiche e tornato a Zurigo, Jung sviluppa la sua tesi in un successivo seminario, in attesa che dei conoscenti gli spediscono le riproduzioni: quale sorpresa nello scoprire poi che i mosaici da lui descritti così attentamente non esistevano! Jung e la sua amica, da lui poi interrogata ricordavano esattamente la stessa visione, almeno nei tratti essenziali: si era trattato di una vera e propria forma di visione collettiva! Dunque: Ravenna è in grado di suscitare visioni? E come? E dove? E a chi? E quale Ravenna? Da anni gruppi teatrali come il Teatro delle Albe e poi in seguito Fanny & Alexander hanno attinto e attingono per il proprio percorso poetico dal mosaico ravennate: mosaico non tanto musivo, ma vitale e sfaccettato e poliedrico, che va dai paesaggi industriali a quelli monumentali, dai volti dei ragazzi dei laboratori della non-scuola all'icona della madonna greca, dalla palude all'adriatica, dalla pineta a Lido Adriano. Le loro visioni si fanno collettive nei teatri ravennati, nazionali e stranieri, sono spesso prodotte da Ravenna Festival, altra entità visionaria della città, sono l'espressione che Ravenna è capace di produrre visioni potenti a partire dai suoi interstizi, visioni esportabili altrove, esemplari, vitalissime, destinate a moltiplicarsi, a essere accolte da collettività sempre più numerose. Da anni Enrico Fedrigoli, fotografo veronese di architettura, teatro e danza, ha intrecciato il proprio percorso poetico a quello di questi gruppi, in particolare cominciando un lavoro di documentazione visionaria del territorio della Ravenna industriale, monumentale, delle acque, della campagna, accumulando un materiale fotografico enorme. Questa documentazione sull'anima di Ravenna nelle sue trasformazioni è parallelo e in continua relazione con la documentazione delle visioni teatrali di questi gruppi: materiale non cronachistico, ma "trasformato da una visione che è altrettanto reale". L'ampiezza e l'intensità di questo materiale necessita di una collocazione, che si apra alla collettività, che evidenzi la potenza degli intrecci della visionarietà ravennate oggi. Nel corso della prossima stagione si realizzeranno, in collaborazione con il Teatro delle Albe e con le Istituzioni cittadine una pubblicazione, una esposizione fotografica e progetti cinematografici correlati al lavoro "visionario" da anni condotto dai gruppi in relazione alla città.

Prossimi spettacoli di Fanny & Alexander

- **REQUIEM:** 22-23 e 24 settembre - BITEF Festival (Belgrado, Jugoslavia), 23-24 ottobre - International Festival of Musical Theatre in Cardiff (Cardiff, Gran Bretagna), 4-5-6 novembre - Stuk Kunstencentrum (Leuven, Belgio)
- **ROMEO E GIULIETTA - ET ULTRA:** ottobre (date da definire) - International Theatre Festival MESS (Sarajevo, Bosnia Erzegovina), 29 ottobre - Gardner Arts Centre (Brighton, Gran Bretagna)