

FEBBRAIO - MARZO 2003

speciale monthly



Alice

IMPOSSIBILE ALICE

Jean Jacques Lecercle

Sophie Marret

Gianni Celati

Robert Polhemus

Pierangela Allegro

Phillip Mackenzie

Jan Svankmajer

ALICE VIETATO > 18 ANNI

Luigi de Angelis

Chiara Lagani

Virginiasofia Casadio

ALL'INTERNO: INEDITO DAL DIARIO DI ALICE LIDDELL

SPECIALE MONTHLY



Speciale aperiodico della rivista Ardis Monthly in formato Web e senza scopo di lucro.
www.fannyalexander.org/monthly
Edizione a cura di Fanny & Alexander
Testi ed immagini sono possesso dei rispettivi proprietari
Direttore e responsabile editoriale: Chiara Lagani.
Recapito e-mail: chiaralagani@fannyalexander.org

Hanno collaborato a questo numero: Pierangela Allegro, Luigi de Angelis, Sergio Carioli, Virginiasofia Casadio, Marco Cavalcoli, Chiara Lagani, Phillip Mackenzie. Si ringraziano: le Edizioni Autrement, Gianni Celati, Sophie Marret, Jean Jacques Lecercle, Robert Polehmus.

IMPOSSIBILE ALICE

Alice, bambina non-bambina, figura emblematica dell'infanzia nella letteratura vittoriana, ma anche figura simbolo precorritrice delle future filosofie del linguaggio. Nodo simbolico di tutte le età senza età, eroina del linguaggio come violenta arma difensiva, ma anche polo irrisolto in cui convivono paradossi inconciliabili. Intorno a questo complesso archetipo si sviluppa questo Speciale Numero di Ardis Monthly, prima delle uscite monografiche aperiodiche che saranno proposte dalla nostra rivista web. Abbiamo chiesto i contributi più vari a persone che operano in settori differenti: hanno collaborato al numero studiosi carrolliani come Jean Jacques Lecercle, che si occupa di filosofia del linguaggio e letteratura vittoriana del nonsense, Sophie Marret, anglista ed esperta carrolliana, ma anche ad artisti che si sono confrontati sulla scena con la figura di Alice, come Pierangela Allegro di Tam Teatromusica e Phillip Mackenzie dello Sherman Theatre di Cardiff. Robert Polhemus, esperto di letteratura inglese, docente all'Università di Stanford ha portato un rilevante contributo a proposito del nonsense e delle sue possibili chiavi, Gianni Celati ci ha consentito la pubblicazione di materiali ormai praticamente introvabili, frutto di un intenso lavoro collettivo da lui coordinato al Dams sul mito di Alice. Abbiamo qui tradotto una significativa intervista del regista e animatore praghese Jan Svankmajer sulla sua indimenticabile "Alice". Infine il numero contiene un approfondimento sullo spettacolo "Alice vietato >18 anni" di Fanny & Alexander, e un curioso inedito dal diario di Alice Liddell.

Lolitalice

di Jean Jacques Lecercle

traduzione dal francese di C. Lagani

Tutto le separa e tutto le unisce. Giacché tutto separa Lolita e Alice: come potrebbe l'eroina adolescente di un romanzo talora accusato di pornografia avere la ben che minima rassomiglianza con la piccola bambina modello, simbolo della purezza dell'infanzia? Tuttavia tenterò di dimostrare che queste due eroine, eponime di due dei testi più importanti della letteratura anglosassone, si rivolgono una sorta di amichevole saluto al di là dei mari e dei decenni. Il paradosso che sarà sostenuto qui è che, certamente, Alice non ha niente a che vedere con Lolita ma che, tuttavia, proprio questa è la sua piccola pronipote scandalosa.

Dalla bambina alla ninfetta

La prima proposizione del mio paradosso è la più facile da dimostrare: non si potrà confondere un libro adatto a tutti con un libro che, se si sta a quello che dicono le confraternite della virtù, bisogna leggere da soli. E, anche messa da parte la morale, tutto separa i nostri due personaggi. Una è davvero una bambina: quando Humpty Dumpty le consiglia di farla finita, ha sette anni. L'altra ne ha dodici e non aspetta che la buona occasione per essere smaliziata. Humbert Humbert non avrà nemmeno la soddisfazione di essere il primo. Una è una bambina



Alice Liddell

saggia, la tipica eroina vittoriana, che riverisce la sua governante, e ripete religiosamente tutte le sciocchezze che le inculcano.

L'altra è una vera ninfetta, che non sogna che attori e di Hollywood, e che non è affatto insensibile al fascino degli adulti dell'altro sesso, lo sguardo dei quali ha per lei un significato istintivamente chiaro. Si aggiunga a questo (cosa che è l'essenziale) che il luogo, le ambientazioni e le epoche le separano grandemente. La Oxford del nostalgico racconto vittoriano, la partita a croquet sull'erba, il tè eternamente servito alla tavola del Cappellaio Matto piuttosto che nei giardini del college, le tradizioni d'alta cultura e decoro non hanno niente a che vedere con la volgarità del Middle West, popolato da piccoli

borghesi ignoranti e pretenziosi, per farla breve - *horribile dictu* - moderni (Shelley Winters, che ricopre il ruolo di Charlotte Haze nel film di Kubrick, è l'immortale incarnazione di quel tipo di America). Questo genere di volgarità affascina Humbert Humbert, in esilio da *quell'Europa dai parapetti antichi*, e si aggiunge all'attrattiva erotica che Lolita rappresenta per lui.

Il sasso è stato lanciato. Se, malgrado tutto quello che le separa, qualcosa le unisce, è proprio lo sguardo tormentato di un uomo adulto su una bambina. Dopotutto i testi la cui eroina è una bambina, e il cui oggetto è la sua stessa celebrazione non sono così numerosi. Questa affezione amorosa, evidente nel caso di Humbert Humbert, era propria anche di Lewis Carroll. Per convincersene è sufficiente ricondurre il personaggio, Alice nel paese delle meraviglie, alla bambina reale, Alice Liddell, la cui foto adorna l'ultima pagina della versione manoscritta del racconto. La leggenda dice che Carroll la chiese in sposa e che la madre di Alice, che era una snob e che sognava di accalappiare per sua figlia un discendente reale, rifiutò recisamente. Le lettere che egli scrisse più tardi ad altre amichette bambine ci spinge a pensare che tale leggenda sia vera: queste sono spesso lettere d'amore in cui straspare tra le righe la più sfrenata passione. Dunque si vede rimessa in causa la questione della purezza di Alice, e forse allora quest'ultima non ci apparirà più così radicalmente lontana da Lolita. Tutti sanno della passione "scopica" di Carroll, che amava fotografare le bambine nude.

Dunque è chiaro che la relazione così stabilita tra Lolita e Alice - Alice riletta attraverso Lolita - è un'interpretazione controcorrente rispetto a quelle tradizionali su *Alice nel paese delle meraviglie*. Questa è una rilettura moderna, scettica e postfreudiana. Riposa su due tipi di slittamento forse indotti. Passa cioè un po' in fretta da una coppia puramente fittizia ad una coppia reale. Humbert Humbert è troppo chiaramente un frutto dell'immaginazione per essere credibile, Lewis Carroll è troppo reale dietro al suo pseudonimo per essere allo stesso livello della sua eroina. Dunque tale interpretazione ignora la differenza di genere che separa brutalmente i due testi. Un racconto non è un romanzo, un libro per bambini non è un libro per adulti. Una storia fantastica non ha niente a che vedere col sordido d'un romanzo apparentemente troppo realista: un racconto comico, in cui Alice si sveglia a fianco d'un'amorosa sorella, non è la tragedia della morte come unico esito per i protagonisti (una di parto; l'altro d'arresto cardiaco; una terza, schiacciata da un'automobile; un quarto assassinato: sembra proprio un gioco al massacro, la minaccia della Regina di Cuori - "tagliategli la testa!" - presa alla lettera). Alla tenera leziosaggine del narratore d'*Alice*, corrisponde dunque l'ironia graffiante di quello di *Lolita*.

Nabokov, figlio spirituale di Carroll

Bisogna dunque ch'io riparta da zero, ch'io mostri che c'è una corrispondenza che

unisce i due testi. Ce n'è una che non farei fatica a stabilire: la filiazione. Nabokov, quel fine conoscitore della letteratura inglese che, per di più, aveva in giovinezza tradotto *Alice* in russo, sapeva bene, nello scrivere *Lolita*, di starsi collocando sulla stessa linea: le allusioni intessute nel testo lo mostrano.

Se si pone la questione direttamente: ci sono in *Lolita* dei riferimenti diretti ad *Alice*? La risposta è sì, alla pagina 420 **(1)**, al momento in cui Humbert Humbert, abbandonato, cerca di rinvenire in ogni bambina i tratti d'una ninfetta:

...mentre il mio occhio furtivo, periscopio sempre vigile del mio vizio vergognoso, distingueva da lontano una ninfetta seminuda, immortalata nell'atto di pettinarsi i capelli da Alice nel Paese delle Meraviglie

Si noterà, naturalmente, il paragone tra Alice e una ninfetta (anche se l'Alice di Carroll è troppo giovane per essere una ninfetta, giacché l'età della ninfetta, a detta di Humbert Humbert, si colloca tra i nove e i quattordici anni).

Una volta colta quest'allusione, e stabilito ch'essa non è innocente, i riferimenti si moltiplicano. Così, un Humbert Humbert nostalgico, si mettendosi a sognare davanti a pile di riviste per adolescenti, si rammenta di alcuni versi "nonsensici" che aveva composto per *Lolita*, e in cui si riscontra un umore carrolliano:

I colibrì prendon l'aeroplano, /i serpenti passeggiano tasche in mano./ I bizzarri modi d'un coniglio fra i conigliologi fanno scompiglio.

Dunque, si riscontrano motivi familiari a quel mondo delle meraviglie di cui *Lolita* è l'evoluzione (*quell'isola immateriale dal tempo stregato in cui Lolita si trastulla con le sue simili*): talora esso è esplicitamente nominato (*una brezza del paese delle meraviglie aveva cominciato a influenzare i miei pensieri*). Ci si rende allora conto che il testo è costellato di giochi di parole carrolliani: parole-valigia (come i nomi dell'aula scolastica nella scuola in cui Humbert Humbert iscrive *Lolita* **(2)**), giochi paronomastici (*sport e passeport*). Si incontra anche, a p. 202 **(3)**, un'allusione precisa ad una lettera di Carroll, nel passaggio in cui Quilty si prende gioco di Humbert Humbert insinuando il peggio e poi ritirando le sue insinuazioni:

-Dove diavolo l'ha pescata?

-Come dice?

-Ho detto: che cavolo di serata.

Dunque si impongono dei legami di parentela. Tra Lewis Carroll e Humbert Humbert (dopotutto, sono entrambi degli universitari, e Humbert Humbert è un Carroll più depravato, ma più schietto), e tra *Lolita* e *Alice*, sulle quali viene rivolto un identico tipo di sguardo. La descrizione amorosa di *Lolita*, in cui Humbert Humbert evoca quei gesti e quelle movenze (magari volgari per un estraneo) che lo rapiscono, certo richiama irresistibilmente quel breve passo d'*Alice* in cui Carroll, per il ben noto effetto della cristallizzazione, nota il gesto rituale con cui Alice scrolla la testa per spingere indietro la massa di capelli che le ricade sugli occhi (egli presta tale descrizione alla sorella maggiore di Alice, ma è

sicuramente lui a parlare dietro di lei).

Questa lettura, che fa davvero di Alice una sorta di "pronipote" di Lolita, si scontra ancora tuttavia con una difficoltà piuttosto grossa. Il testo di Lewis Carroll sarà, nel miglior caso, se è il risultato di un'affezione erotica intensa, veramente sublime - ma nel peggior caso, sarà soltanto saccheggiato da un lettore maldisposto - per poco che si continui a dare ascolto alla voce dell'innocenza. Questa titubanza non è più possibile per *Lolita*. Ma forse è proprio in questa differenza che si potrà trovare un'indicazione per la soluzione del mio paradosso.

Infatti forse è vero che si ha un rapporto di filiazione tra le due opere, ma è anche vero che non si potrebbe, o non si dovrebbe avere, giacché forse quel lettore maldisposto, è proprio lo stesso Nabokov. Forse *Lolita* è una sorta di rovescio cinico di *Alice*.

Lolita, doppio cinico d'Alice

Alice ha qualche cosa di irritante: essa è troppo saggia, troppo rispettosa degli usi e delle convenzioni, troppo disposta a farsi eco della saggezza degli adulti; una scimmietta saputella, oppure un pappagallino, più che una bambina. In una delle più divertenti interpretazioni di *Alice*, Jim Kincaid descrive l'invasione del paese delle meraviglie da parte di un'Alice "tutta casa" e piccolo-borghese, il cui angusto moralismo viene a turbare la libertà anarchica che regna in quell'Eden (4). *Lolita* è allora l'incarnazione di un'altra versione di questa corrucciata reazione antivittoriana, quella che ravvisa in

questo tipo di moralismo una semplice ipocrisia, e nell'innocenza dell'Eden una pericolosa illusione; è la stessa che introduce il serpente, per contrastare la stucchevolezza del paesaggio, e per creare un po' d'animazione. Invece di consumare l'eterno tè, si farà scrocchiare sotto i denti la mela, cosa che certamente è più sollazzante, e che si porta dietro conseguenze debitamente catastrofiche e sordide: questo si chiama perversione, o pornografia *soft* (in realtà, i pornografi non hanno aspettato Nabokov per impadronirsi di Alice, né i freudiani per freudianizzarla).

Dunque si potrà leggere, anzi si dovrà leggere, *Lolita* come l'inversione, cinica e sistematica, di *Alice*. L'affinità tra le due eroine non fa allora che accentuare il contrasto che si esplicita in tutti i modi possibili.

Alice impara, s'accultura, socializza come dicono i sociologi. Non passa soltanto attraverso lo specchio, ma passa attraverso lo stadio dello specchio: s'abituata alle regole del linguaggio, della conversazione, dell'etichetta.

Sue Lyon nel film di Kubrick



Quest'apprendimento è doloroso ma ripaga, giacché Alice impara a difendersi, a sbarazzarsi degli

avversari nel combattimento linguistico, e si risveglia più forte, più matura di quella che era quando si era addormentata. Lolita fa l'esperienza inversa: perde i suoi punti di riferimento, diventa orfana, lascia la sua città natale, il suo liceo e i suoi amici, e le peregrinazioni della giovane ragazza, abusata metà d'una coppia mostruosa, non sono i gioiosi vagabondaggi d'Alice – ma piuttosto quelli, classici nei film neri americani – del criminale ricercato dalla polizia. La sua stessa discesa nella tana del Coniglio Bianco è una discesa agli inferi, per la quale non c'è altro esito che la morte. Se Alice ha imparato la necessità del legame sociale e del contratto che lo regola, Lolita disimpara tale necessità, e si rende conto che il contratto può essere rotto. In cambio, essa fa l'apprendistato "della vita", dello stato di natura in cui l'uomo è lupo per la donna.

Il mondo di Alice, l'abbiamo visto, è un mondo di libertà. Certamente è governato da regole, quelle del gioco degli scacchi e dell'inversione dello specchio; esse sono regole talora opprimenti, ma nondimeno questo è un mondo immaginario, dove ogni cosa sorprende e meraviglia, e dove le usanze mondane si sono dissolte, anche se solo temporaneamente. Un mondo dove i bruchi parlano, anche se solo bofonchiando, e dove la forza di gravità è talvolta sospesa - cosa che permette ad Alice di atterrare senza danni sul fondo della tana - non può essere totalmente malvagio. Per quanto riguarda Lolita, lei vive in un mondo di violenza dalla quale non si scampa se non con una fuga in avanti, che finisce per raddoppiarsi. Tale violenza, alla quale Alice è sfuggita per il tempo di un sogno, e che è quella che opprime Lolita, è quella imposta dall'adulto sul

bambino, dal pervertito sulla ninfetta che brutalizza, dall'uomo alla donna di cui abusa, dalla miseria alla sua vittima – si sarà riconosciuto una sorta di compendio della vita di Lolita, nata Dolores Haze e morta Mrs. Richard F. Schiller. Il sordido in Lolita non è solamente nella pedofilia: è più ancora nel quotidiano, motel miserabili, cinema a cielo aperto per turisti frettolosi, vacanze in colonie per bambini indesiderati. Neppure Dorothy, l'Alice americana del *Meraviglioso Mago di Oz*, non sfugge a questo tipo di quotidiano: ci vuole un ciclone per permetterle di sbarazzarsi della zia, alla compagnia della quale essa preferisce quella delle streghe.

Questo contrasto ne induce un altro. Si confronterà il disimpegno di Alice, che è una forma di disinteresse estetico, all'invischiamento mondano di Lolita. Infatti Alice nel paese delle meraviglie è sollevata da ogni responsabilità, da ogni colpa: è in un certo senso ridotta, prima di ribellarsi e di riaversi da tale debolezza, ad uno stato di passiva meraviglia. Di qui la leggerezza dell'andatura, la qualità naturale delle sue parole, la purezza del suo linguaggio: essa è al di sopra di tutte le contingenze sociali.

E se le capiterà di piangere, sarà pur sempre con dignità e decoro. Lolita al contrario è volgare: ha cattivo gusto, parla la lingua sciocca degli adolescenti che massacrano quella di Shakespeare, le sue preoccupazioni (Hollywood, i ragazzetti) sono triviali. È l'anti-Alice, e soprattutto essa ha un corpo che, ne sia essa consapevole o meno, attira lo sguardo degli uomini. Anche Alice, mi direte, ha un corpo, che non cessa di crescere

e rimpicciolire. Ma nell'eccesso stesso di questa brutale metamorfosi (che, ben inteso, è la metafora adatta per quelli che vogliono trasformare la ninfetta in donna), c'è una sorta di leggerezza ontologica: questo corpo è luogo e fonte di meraviglia, non è imbrattato da uno sguardo lascivo. Per dirla brutalmente Alice è fatta per portarvi uno sguardo paterno e intenerito, Lolita per andarci a letto, senza tanti complimenti.

Dalla bambina ideale alla bambina reale

Queste opposizioni possono richiamarne una presa a prestito da William Blake. Se *Alice* è un canto d'innocenza, *Lolita* è un canto d'esperienza. Malgrado le sue metamorfosi fisiche, malgrado le paure e le angosce, per cui i freudiani si sfregano le mani, Alice è *sempre ancora* innocente, come Lolita è *sempre già* esperta. È una piccola stella del cinema, quella che ci mostra Kubrick nel girare la scena dell'abbagliante incontro con Humbert Humbert, che riposa sul prato della mamma: il film è in questo fedele al romanzo, in cui una provocante Lolita guarda di sottocchi un Humbert Humbert bello come il garzone di un parrucchiere. È questa opposizione che, sicuramente, determina l'appartenenza di genere dei due testi e le loro atmosfere così differenti: l'inclusione dell'elemento comico, per dirla con Northrop Frye, non vuol dire esclusione di quello tragico.

Ecco dunque la soluzione al mio paradosso di partenza. *Lolita* dice apertamente quella verità comica che si nasconde sotto la patina del mondo infantile di *Alice*. *Lolita* ci svela senza fronzoli l'origine di quella manierata idealizzazione con

la quale l'autore vittoriano protegge la bambina dal desiderio ch'egli stesso non osa confessare a se stesso. È così che *Lolita* infrange, con un furore vendicativo, tutti i tabù vittoriani e post-vittoriani. Il romanzo parla di morte (di cui i vittoriani non avevano paura, ma che in *Alice* non è presente che nelle minacce della Regina di Cuori, che mai hanno conseguenze effettive). Fa allusioni abbastanza chiare, anche se John Ray Jr insiste sull'assenza di parole oscene, al sesso, indicibile per i vittoriani. Mette in scena la vera violenza, quella delle azioni, mentre *Alice* si accontenta della violenza verbale, sempre convertibile in gioco di parola, in conversazione (Humpty Dumpty, se ci si ricorda bene, teorizza la conversazione in termine di gioco). In breve, se la ninfetta è da sempre già promessa ad un destino tragico nelle mani degli uomini, bisogna riconoscere allo stesso modo che essere ninfetta è anche il destino della bambina saggia, la cui innocenza appare retrospettivamente come una forma di stupidità. La ninfetta è la bambina reale, sottomessa alle vicissitudini della vita reale e il cui destino denuncia l'artificialità della bambina ideale.

Ecco dunque un Nabokov decisamente moderno, che sottopone l'ipocrisia vittoriana sull'innocenza infantile alla stessa critica a cui le femministe hanno sottoposto l'idealizzazione vittoriana della donna.

Quest'analisi è sotto tutti gli aspetti convincente, in quanto ci dà di *Lolita* una lettura coerente. Essa non ha che un difetto: è falsa.

Dire l'indicibile: seduzione e manipolazione della narrazione

E non c'è bisogno d'andare troppo lontano per comprendere in che cosa è falsa. *Alice* è più problematico, *Lolita* più innocente, eppure i due testi sono in verità molto più vicini di quanto ammetta la soluzione del mio stesso paradosso. Se si prende seriamente questa soluzione, essa trasforma Ramsdale nel rovescio del paese delle meraviglie, e Humbert Humbert nel violatore del doppio moderno d'Alice. Ma le due proposizioni sono false.

Uno degli aspetti più interessanti dell'intuizione di Humbert Humbert, e di Nabokov, è che Ramsdale, una volta che Lolita vi compare, diviene, contro tutte le aspettative, un vero paese delle meraviglie. La ridicola Nuova-Inghilterra è di volta in volta il colmo della trivialità piccolo-borghese, e qualcosa di straordinario quanto il reame di Zembla, descritto da Charles il

Beneamato in *Fuoco Pallido*, vale a dire un luogo del culmine del desiderio nostalgico, in cui ritorno così dolorosamente agognato, ha infine luogo. Se in *Lolita* c'è un anti-paese delle meraviglie, un inferno, esso è piuttosto la Parigi dei tentativi falliti e del matrimonio di Humbert Humbert.

Quanto a Humbert Humbert, egli ha effettivamente ogni difetto: manipolatore, perverso, e per di più geloso. Il testo indica con insistenza fino a che punto egli sia odioso nei confronti di Lolita, fino a che punto la sfrutti dal punto di vista sessuale (ci si ricorderà del piacere che egli prova nel possedere una Lolita febbricitante).

Sue Lyon, la Lolita del film di Kubrick



Ma nonostante ciò, questo tristo individuo è per il lettore o la lettrice oggetto d'identificazione: la sua voce domina a tal punto il romanzo ed è così affascinante, così seduttrice che perfino il lettore più pronto al rimprovero non può resistere. Il film di Kubrick è, anche da questo punto di vista, fedele al testo, smussando in tal modo la violenza operata sulla bambina: chi potrà evitare infatti d'essere catturato dalla voce di James Mason? Di fatto Humbert Humbert ha tutto per piacere: anche se il lettore, al contrario di Lolita, non fosse particolarmente attratto dai suoi muscoli e dal portamento degno di Hollywood, lo sarà perché è europeo, colto, spiritoso, passionale e cinico. L'inferno, si sa, è più affascinante del paradiso, e Satana più interessante dell'Arcangelo Gabriele. È quando confessa i suoi peccati, dal furto delle pere alla fornicazione, che Sant'Agostino ci incanta, non quando, una volta convertito, tesse l'interminabile elogio delle proprie virtù.

Humbert Humbert è un eccellente seduttore: non seduce solamente Charlotte e Lolita, ma anche il lettore che, quasi suo malgrado, prova indulgenza per le sue manipolazioni narrative e attrazione per la violenza, e la verità, della passione.

Questo tipo d'identificazione è incoraggiata, *a contrario*, dalla prefazione, in cui John Ray Jr tiene lo sciocco discorso sulla moralità convenzionale. Leggendo le ultime righe – *“Lolita dovrebbe far sì che tutti noi – genitori, assistenti sociali, educatori – ci applichiamo con ancora maggior vigilanza e perspicacia al compito di allevare una generazione migliore in un mondo più sicuro.”* – in cui si riconoscerà il linguaggio del politico corrotto, il lettore è portato, per spirito di contraddizione, ad approvare la perversione, e ad essere sedotto da Humbert Humbert. Tanto più che l'atteggiamento di John Ray è ambiguo: denuncia la perversione e riafferma la più convenzionale moralità, ma celebra l'intensità della passione che, secondo lui, giustifica la pubblicazione delle memorie di Humbert Humbert. Questo paratesto è il contrario di quello d'*Alice*, che è sdolcinato, ma gli è veramente fedele, in quanto, come si è visto, la passione traspare allo stesso modo nel paratesto d'*Alice*. Nabokov dunque, è, malgrado le apparenze, doppiamente fedele al non-senso carrolliano: la sua messa in scena del testo scherza con il lettore e si prende gioco di lui; inoltre ci suggerisce che l'intensità della passione può essere la causa e la giustificazione di tutto quello che segue.

Una differenza notevole tuttavia continua ad esserci: lo statuto ontologico diverso delle coppie costituite da Humbert Humbert e Lolita, e Carroll e Alice. Come personaggio della finzione Humbert Humbert è trasparente nei confronti del testo, giacché esso è stato costruito da lui: tutto quello che dobbiamo sapere di lui, e tutto quello che si può saperne, ci è dato dal romanzo. Come persona reale Lewis Carroll fa resistenza al testo, non permette che si legga attraverso, se non per sbaglio, poiché il racconto è prodotto da un narratore discreto; quello che si può e che si deve sapere di lui è accessibile altrove, nelle lettere, nei diari, nelle biografie. Humbert Humbert è tanto più chiacchierone e seducente quanto più non esiste, Lewis Carroll tanto più reticente quanto più esiste.

Ma questa differenza ontologica evidente tra le due coppie è forse, nel modo più profondo, quello che le avvicina. Poiché l'oggetto comune dei due testi è dire l'indicibile, vale a dire la violenza della passione amorosa, che si vede ma non si dice, o solamente per traslato. L'uomo reale, Lewis Carroll, non può confessare la sua passione né ad Alice (che non la comprenderebbe), né tantomeno a se stesso (poiché è un universitario rispettabile, diacono della Chiesa anglicana): l'espressione di ciò passa per il discorso più artificioso, per quello più apparentemente insensato (giacché la carica affettiva che cammuffa è troppo forte, troppo violenta). Questa impossibilità del dire si traduce in lavoro linguistico: non potendo sposare la bambina, fa con lei degli innocenti giochi di

parole, non potendo confessare a se stesso fino a che punto lei lo sconvolge, egli sconvolge le regole della grammatica. L'uomo immaginario, Humbert Humbert, non ha nessun bisogno di prendere tali precauzioni: radssicurato dal fatto di non esistere, egli s'affida senza ritegno all'estrema irresponsabilità, che non è tanto quella della perversione delle azioni, ma quella dell'autoconfessione cinica. Al posto di un'assenza del dire, ne abbiamo qui un eccesso, per cui l'indicibile, e cioè la perversione, può dirsi, e abbondantemente. Carroll si avvale di una delle proprietà della fiction, e cioè il non dire ciò che è, dire qualcos'altro rispetto a ciò che è (ciò si chiama l'immaginario, ma tutti sanno, da Platone in poi, fino a che punto esso sia carente, e a che punto sia solo un semplice trasferimento della realtà: l'ircocervo di Socrate non è che un incrocio fra un cervo e un capro). Humbert Humbert si appella ad un'altra proprietà della fiction, inverso palese della precedente: dire quello che non è. Questo si chiama menzogna, o affabulazione. Ma la *fabula* ha il medesimo effetto della sublimazione: essa dice l'indicibile, la violenza della passione. Romeo e Giulietta avevano la vita semplice: solo le loro famiglie s'opponevano alla loro unione, per il resto essi potevano tubare a sazietà. Carroll e Humbert Humbert non hanno tutta questa libertà: sono entrambi condannati alla fiction, l'uno per la sua reticenza, l'altro per l'eccessiva franchezza. Il fatto che uno esista e l'altro no, è una conseguenza di questa differenza, secondaria rispetto alla loro essenziale somiglianza di fondo. Quest'analisi ha, a mio avviso, almeno un

vantaggio. Essa permette di fornire risposte ai puritani di ogni genere, ai membri delle confraternite di virtù, o ai seguaci del *politically correct*, per cui *Lolita* è ancora (o lo è sempre più) un oggetto di scandalo. Sono note le difficoltà incontrate dalla seconda versione cinematografica del romanzo, che sarà presa naturalmente per un omaggio del vizio puritano alla virtù letteraria. Giacché la consueta difesa "liberale" del romanzo, che ne fa una riflessione morale, è straordinariamente inadeguata: essa è da sempre già scimmiettata dal testo stesso, poiché non riesce ad evitare di avvalersi del linguaggio risibile della prefazione di John Ray Jr. Al contrario, vedere in *Lolita* un tentativo di dire l'indicibile (è tramite questo che Lyotard definiva l'opera d'arte), d'essere fedele alla violenza devastatrice dell'accadimento (in uno dei quattro ambiti in cui, secondo Badiou, che sviluppa su questo una teoria, esso si produce: la rivoluzione scientifica, la rivoluzione politica, l'incontro amoroso, la novità estetica), è celebrare direttamente la sua qualità estetica, e dar motivo del fatto che il testo è ancora capace di sopravvivere e di creare shock, ogni volta che apostrofa e disturba una nuova generazione di lettori. Infatti, quello che dicono Lolita e Alice, "Lolitalice", in due toni differenti, ma ad una stessa voce, è che l'arte non ha niente a che vedere con la pubblica moralità, con ciò che i vittoriani chiamavano Mrs. Grundy, l'incarnazione del "checosadiranno", della grettezza bigotta dell'indignazione virtuosa (come quel ministro conservatore inglese che, dopo avere pubblicamente disapprovato la condizione di ragazza madra, fu costretta a riconoscere di essersi

trovata anch'essa, in giovinezza, in quella situazione). È che l'arte non ha niente a che vedere, non più, con buona pace dei sostenitori di *Lolita*, con la morale: non c'è nessuna lezione, nemmeno negativa, che possiamo trarre dalle assurdità di Carroll e dalle perversità di Humbert Humbert: il primo ce lo impedisce per difetto, rifugiandosi nella puerilità del nonsense, il secondo per eccesso, avvolgendosi nella provocazione. C'è che, al contrario, l'arte ha tutto a che vedere con la passione, che come sua funzione deve catturare, anche se sa bene che la passione non si può dire. C'è che la letteratura è espressione della passione del linguaggio, in tutti i sensi dell'espressione (genitivo oggettivo e soggettivo; passione-entusiasmo e passione-patimento). C'è che la fedeltà a questa passione impedisce ogni intervento sul reale, ogni tentativo di persuasione. In breve, se ci dovesse essere una lezione in *Alice* o in *Lolita*, non potrebbe essere che questa, che non è una lezione di morale, ma di politica, in quanto denuncia la struttura del *politically correct*: l'arte è ciò che permette di sfuggire al pathos e alla magniloquenza.

L'erotismo implicito del linguaggio

Qualche parola per spiegare quest'espressione sibillina. Il pathos è il contrario della passione: è l'immagine condiscendente della passione che si dice senza vergogna e dunque che non merita nemmeno d'essere detta, poiché non è che tiepida rappresentazione e non arriva alle

altezze che essa crede di rappresentare, nella misura stessa in cui osa rappresentare. Quando la passione sarà debitamente purgata (giacché la traduzione della catarsi ha il vantaggio estremo di scomparire nel grottesco), allora l'elemento inquietante della passione, la forza della sua verità apodittica, sarà debitamente espurgata. Malgrado i paratesti manierati o ironici, *Alice* e *Lolita* non cedono mai al buon decoro della catarsi patetica? La relazione tra Alice e Carroll è inconcepibile e spinge al delirio, quella di Humbert Humbert e Lolita è insopportabile e costringe il lettore ad identificarsi con un mostro, a riconoscersi come mostruoso. La storia moralizzante, quella, si nutre di pathos: è che, lungi dal tentare di catturare l'elemento radicalmente nuovo dell'accadimento, essa sa sempre, in anticipo, dove va, verso la morale che l'imprigiona. Il pathos è allora la drammatizzazione di queste idee riunite, la pillola retorica che tenta di trasformarle in avvenimento.

Lo strumento linguistico preferito del pathos è la magniloquenza. Prendo a prestito questo concetto dal filosofo Clément Rosset. Egli non intende il termine soltanto nel suo senso abituale (parlare con "grandi" parole, più elevate di quanto tolleri il soggetto), ma vuole, secondo quello che dice, smascherare l'illusione secondo la quale il parlante crede che le sue parole abbiano un effetto sulla realtà, che parlandone si agisce. Il modello stesso dell'enunciato magniloquente è allora quello che Austin chiama enunciato performativo: "quando dire, è fare". Il *politically correct* (e in questo merita il suo nome di "politico") crede che le parole

inducano gli atti, che siano esse stesse degli atti; crede dunque che le sue affermazioni siano verdetti, e che i testi ch'egli condanna siano pari ad atti riprovevoli. *Alice* e *Lolita* condividono il pessimismo, o la lucidità, di Rosset a proposito di questo argomento: una volta sbarazzatisi del gesto di buona volontà nei confronti delle convenzioni che costituiscono i loro paratesti, essi dimostrano che la sola azione che può compiere un testo, è il gioco di parole. È il gioco infinito della lingua che sta all'origine della seduzione di testi e dei loro personaggi; è anche ciò che impedisce a questi testi ogni magniloquenza. Per essere magniloquenti, bisogna prendersi sul serio. Né *Alice* né *Lolita*, grazie a Dio, hanno questo difetto. Questo può essere quello che, in *Lolita*, crea disturbo ai politically correct: ma queste non sono che persone noiose.

Quello che io propongo è un nuovo modo di intendere la differenza fra erotismo e pornografia. Il testo pornografico è talvolta patetico, sempre magniloquente: ritiene di essere un'incitazione all'azione, o perlomeno un suo sostituto. Il testo erotico gioca col linguaggio, o con le immagini, non chiede altra gioia che quella che dà e che si dà. I titoli di coda del film di Kubrick sono famosi: una mano maschile, munita di pennellino e cotone, mette lo smalto, amorosamente e sistematicamente, sulle unghie d'un piede di donna. Questa scena avrebbe incantato John Ray Jr.

Essa non contiene nulla di "sessualmente esplicito"; come si dice: io non ho mai visto, in tutta la mia carriera di cinefilo, qualcosa di più erotico.

NOTE

(1) (*n.d.r.*) Il numero di pagina nel testo originale si riferiva alla traduzione francese del romanzo: V. Nabokov, *Lolita*, trad. E. H. Kahane, Paris, Folio, Gallimard, 1979. La traduzione italiana qui proposta è invece quella di Giulia Arborio Mella, V. Nabokov, *Lolita*, Milano, Adelphi, 1993. Lo stesso vale anche per i passi citati oltre, la numerazione delle pagine francesi è qui stata omessa.

(2) La traduzione francese non restituisce il senso dei giochi di parole, intraducibili e sciocchi, dunque si veda l'originale (*Lolita* Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 195): "Mushroom, Room-In 8, B-room, Room-BA and so on".

(3) (*n.d.r.*) Anche in questo caso la numerazione di pagina fa riferimento all'edizione francese, di cui si vuole riportare qui anche la traduzione, vista la sua diversità da quella italiana e dall'originale:

-*Il suffit d'une bonne nuit pour débaucher la pulcelle.*

-*Je vous demande pardon?*

-*Je disais: il suffit d'une bonne nuit pour déboucher le ciel.*

(4) J. Kincaid, *Alice's invasion of Wonderland*, in PMLA, gennaio 1973, p. 92-93

Questo articolo è tratto da "Lolita" uscita monografica della collana Figures mythiques su Lolita, diretta da Maurice Couturier, per le ed. Autrement, Paris, 1998. Si ringrazia l'autore e l'editore per la gentile disponibilità.

Impossibile Alice

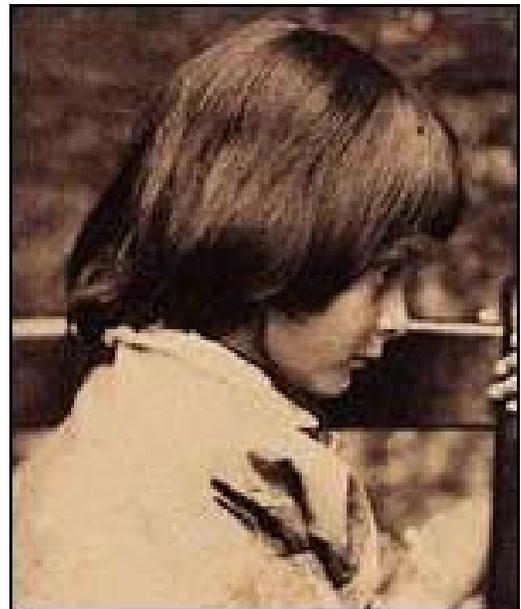
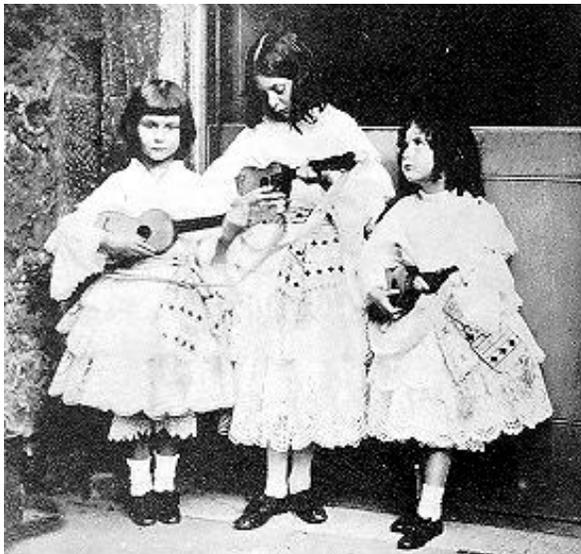
di Sophie Marret

traduzione di C. Lagani

“Chi sei tu, Alice di sogno, agli occhi del tuo padre adottivo? In che modo lui ti dipingerà?”, si chiede Lewis Carroll in *Alice in scena*, (1) un breve saggio riguardo l’adattamento dei suoi racconti per il teatro, che egli scrisse nel 1887, ventidue anni dopo l’uscita di *Alice nel paese delle Meraviglie*. (2) Alice non ha smesso di costituire un enigma, anche per il suo stesso autore. La seconda domanda e la metafora della pittura alla quale Lewis Carroll ricorre in queste righe indica che questo enigma riguarda i limiti del linguaggio, e cioè della rappresentazione. Laddove s’aprono le zone d’ombra dell’inconscio, qui s’avventura Alice, la cui figura è divenuta un mito. Ora, la psicoanalisi ci insegna che il mito veicola un sapere che riguarda l’inconscio. Alice è una figura del sogno, ideale ed impossibile, ma soprattutto puro paradosso: talvolta immagine ideale d’una infanzia desessualizzata, talvolta incarnazione del soggetto del desiderio. Lungi da un’apprensione univoca della figura mitica, la lettura delle avventure di Alice ci spinge a svolgerne le numerose sfaccettature, ci conduce ai limiti del linguaggio: il sapere che l’enigma del personaggio cela in sé porta all’impossibilità del dire, all’oggetto che è causa del desiderio evocato attraverso esso.

Il paradosso del desiderio

Logica e sapere inconscio. – In *Alice in scena*, Lewis Carroll insiste sul carattere incontrollato del racconto, che si impose a lui senza che ne avesse il controllo:



Avevo spedito, come punto di partenza, la mia eroina nel fondo della tana di un coniglio senza avere la benché minima idea di cosa sarebbe accaduto in seguito. (...) Nello scrivere mi sono nate molte idee nuove che parevano derivare spontaneamente da questa fonte originale. (...) Ma – e questo punto può essere interessante per qualcuno dei lettori di Alice – tutte queste idee, e praticamente tutte le espressioni utilizzate, nascono proprio così. Talvolta un'idea nasceva nel corso della notte, e bisognava allora che io mi alzassi ad accendere la luce per annotarmela, talvolta durante una passeggiata, nella brughiera, e allora dovevo fermarmi, e con le dita quasi intirizite, segnarmi qualche parola che impedisse all'idea appena nata di svanire; ma prescindere da quali fossero le circostanze della nascita, essa sorgeva spontaneamente. (3)

Professore di matematica ad Oxford, autore di numerose opere di geometria e logica, Lewis Carroll aveva ragione di rimanere stupito per quella manifestazione spontanea delle idee che suggella, per un lettore contemporaneo, il rapporto dell'opera con l'inconscio. In effetti egli non smise di condurre ricerche sulla matrice dei linguaggi naturali sui quali riposa la logica classica ch'egli difese contro i primi tentativi di formalizzazione dei suoi contemporanei. A proposito di *La Logica simbolica (4)*, manuale di logica al quale consacrò tutte le sue energie alla fine della sua vita, egli scriveva:

Questo libro costituirà un'innovazione considerevole, e permetterà, ne sono convinto, di rendere lo studio della logica ben più semplice di quanto non lo sia ora. Inoltre fornirà, come io credo, un contributo prezioso alle meditazioni religiose, fornendo i mezzi per attenersi ad una grande chiarezza di concezione ed espressione, cosa che forse darà a molti la possibilità di affrontare e di superare le numerose difficoltà che si presentano loro in materia di religione. Per questo io considero davvero quest'opera come un'opera offerta a Dio. (5)

Per lui la logica fu sempre legata alla metafisica: il linguaggio costituiva un mezzo per avvicinare l'essere e l'essenza delle cose. La scrittura dei racconti, al contrario, mettevano Lewis Carroll di fronte al fatto di non poter più padroneggiare tutto quel che diceva o pensava, fino al punto che i suoi stessi enunciati potevano risultare per lui enigmatici.

I giochi linguistici all'interno di *Alice* di fatto mettono in crisi la concezione dei logici, in anticipo sulla modernità, fanno luce sull'intuizione dell'eterogeneità di parole e cose, così come sull'arbitrarietà del segno, messa in evidenza ben più tardi dai teorici della linguistica e della filosofia. Nelle due opere Lewis Carroll fornisce ugualmente un'anticipazione sugli sviluppi formalistici della logica. Si assiste alla scoperta del sapere in relazione con l'inconscio, che resta inaccessibile all'autore stesso, contravvenendo a quegli stessi principi ch'egli nondimeno difendeva. (6) Questo sapere inconsapevole che alberga negli scritti di Lewis Carroll, è al cuore del mito. Conducendo ai limiti del linguaggio e all'impossibile logico, questo sapere continua a toccarci perché riguarda i fondamenti della modernità. "il mito è questo, un tentativo di dar forma epica a ciò che avviene nella struttura", dice Jacques Lacan. Dopo Freud, egli sottolinea come il mito abbia condotto alla creazione di un sapere fondato

sull'inconscio. Le *Alici* dicono qualcosa che sfugge al loro autore, e di cui egli non comprende il senso. L'enigma concerne la figura stessa d'Alice, essa è all'origine della suo innalzamento allo statuto di mito.

L'ideale e il desiderio

Il personaggio è "un'Alice di sogno", una figura ideale che non sarebbe opportuno confondere con la bambina che sta all'origine del racconto, come testimonia il fatto, d'altronde, che Lewis Carroll abbia scelto di rappresentarla sotto le sembianze di un'altra delle sue piccole amiche. Si è parecchie volte sottolineato altrove quanto le illustrazioni di Tenniel abbiano contribuito a fissare l'immagine di una bambina che incarna l'ideale vittoriano dell'infanzia. Questo ideale sta al cuore della rappresentazione che se ne fa Lewis Carroll:

Amorosa, in primo luogo, amorosa e dolce; amorosa come un cane (si perdoni il paragone prosaico, ma io non conosco un amore terreno così puro e perfetto), e dolce come un cerbiatto. In secondo luogo gentile, gentile con tutti, grandi o piccini, maestosi o grotteschi, sovrani o bachi da seta, proprio come se lei stessa fosse figlia di re, o se il suo mantello fosse intessuto d'oro. Inoltre fiduciosa, pronta ad accettare le più folli inverosimiglianze con la fiducia cieca che sola conosce il sognatore. (8)

Alice suscita in Lewis Carroll un amore puro e perfetto, un amore desessualizzato, come quello che si pensa si dovrebbe portare alle bambine. Di fatto in Carroll nessun tratto di pedofilia si tradusse in azione che palesasse la sua predilezione per le bambine. La fissazione di Carroll per le bambine sembra piuttosto essere stata legata al suo rifiuto del desiderio sessuale nella sua totalità, soluzione adottata per proteggersi dalle donne, che gli parevano troppo inquietanti. Le figure femminili in *Alice* sono talora piuttosto spaventose, come la Regina di Cuori, che minaccia di tagliare la testa a tutti. Il Grifone segnalerà ad Alice che la Regina non obbedisce che al suo fantasma, giacché il desiderio che essa esprime non è mai soddisfatto: "Tutto si consuma



nella sua testa; non fa nessuna esecuzione, come vedi." Alice, che Carroll qualifica come gentile, sta agli antipodi rispetto queste figure.

Fotografando le sue piccole amiche con l'apparecchiatura più semplice, dopo aver ottenuto il permesso dei genitori, egli pensava di fotografarne anche l'innocenza, come testimoniano le sue lettere che trattano questo tema:

Ecco, io sono un fotografo che nutre una profonda ammirazione per la forma, particolarmente per la forma umana. Io sono uno di quelli che ritiene che questa sia una delle più belle cose che Dio ha creato su questa terra, mpa che non si è mai avuta troppo l'occasione di fotografare. (...) la vostra Ethel è così

graziosa, nel viso e nel corpo. È anche una bambina dalla natura perfettamente innocente, che non farebbe obiezioni a far da modella ad un amico come me, ch'essa conosce così bene. Dunque, la mia modesta richiesta è che voi conduciate con voi le tre bambine e che mi concediate il permesso di fotografare insieme Ethel e Janet. (...) senza abiti, e senza il consiglio di nessuno.

Non c'è bisogno che io dica che queste foto saranno di un tal genere che, se voi lo riterrete, potrete incorniciare e appendere nel vostro salotto. In nessun caso scatterei foto che non si possano mostrare al mondo intero, almeno in campo artistico. Se io non pensassi di essere spinto a scattare tali foto da motivazioni meno elevate che un puro amore per l'arte, non ve lo domanderei nemmeno, e se pensassi che ci fosse il minimo rischio di compromettere la splendida semplicità del loro carattere, non ve lo domanderei nemmeno. (10)

Lewis Carroll eleggeva il corpo delle bambine all'ideale di purezza (le teorie di Freud sulla sessualità infantile non vennero che in seguito), anche se le sue affermazioni possono assumere il valore del diniego, anche se i suoi clichés lasciano trasparire la donna dietro la bambina. La lotta di Carroll contro il desiderio è certo al cuore di *Alice*, ed è assunta dalla figura della piccola fanciulla.

L'ideale di purezza di Carroll si trova fortemente ancorato nei valori vittoriani, come confermano due altre qualità ch'egli attribuisce alla sua eroina: fiduciosa e gentile. Egli evoca una società regolata dalla ragione e dall'amore per il prossimo, di cui certo non ignora il carattere illusorio, giacché è costretto a ricorrere all'immagine della principessa, che ci rimanda ai racconti di fate, o a quella del sognatore. Inoltre, il paragone inadeguato della bambina con un cane porta Carroll ad una disumanizzazione della bambina, per permetterle di incarnare la purezza. L'ideale confina con l'impossibile e, di qui in poi, Alice ne diverrà ugualmente un'immagine. Essa non è solo un'immagine inattuabile, ovvero un doppio idealizzato dell'autore o del lettore (quel sognatore che accetta ogni cosa inverosimile, è lui e siamo noi), essa è impossibile perché anche l'incarnazione di un paradosso. Carroll finisce per rappresentarla come "curiosa, follemente curiosa, piena di quell'ardente gioia di vivere che non esiste che nei momenti benedetti dell'infanzia, quando peccato e dolore non sono che parole, parole crudeli, sprovviste di senso!" (11) A causa della sua curiosità, Alice diventa un soggetto governato dal desiderio. Ricordiamo infatti che le avventure di Alice procedono dalla messa in atto del suo desiderio di vedere, poi di bere e di mangiare. Alice non solo incarna l'ideale dell'annullamento del desiderio, ma è anche l'immagine di ciò che è soggetto al desiderio. La figura di Alice sembra tuttavia trovare una sua coerenza nel fatto che il desiderio idealizzato del bambino sarà per Carroll un desiderio di tipo non sessuale, un desiderio innocente (il riferimento al mondo precedente il peccato porta sostegno a quest'analisi). Ma fermarsi a questo punto non basterebbe a dar ragione, ad esempio, nella contraddizione intrinseca al suo ritratto di Alice, tra umanizzazione (in quanto al desiderio) e disumanizzazione (il paragone col cane). Alice veramente supporta la contraddizione inscritta nel cuore del racconto. Ci rifacciamo a questo proposito ad un approccio come quello di

Claude Lévi-Strauss per il quale "scopo del mito è fornire un modello logico per sanare una contraddizione" (12)

Una figura paradossale

Il paradosso incarnato da Alice è presente fin dalla prima pagina delle sue avventure nel paese delle meraviglie. Il mondo vittoriano è introdotto come un universo pastorale idealizzato, fatto di letture e di gioco. Ma la bambina si annoia: "Alice cominciava a non poterne più di stare sulla panca accanto alla sorella, senza far niente." (13) Il calore le ha intorpidito lo spirito. La pienezza dell'ambiente circostante non esaurisce il desiderio alla ricerca del suo oggetto: "Ragion per cui stava cercando di decidere fra sé (...) se il piacere di confezionare una collana di margherite sarebbe valso la pena di alzarsi e cogliere i fiori." (14) Alice esita tra il non far niente, mettere fine ad ogni desiderio ed addormentarsi (e noi impareremo poi che questo è realmente quello che fa), o il cercare di liberarsi dalla noia, di soddisfare il desiderio che la accende. Alice s'addormenta. Alla fine il lettore deve convenire che tutto è stato solo un sogno, ma nello stesso tempo, Alice si trova brutalmente proiettata in un universo estraneo. Le sue avventure hanno inizio nel momento in cui la sua curiosità è risvegliata dalla comparsa del Coniglio Bianco. La tecnica del meraviglioso ci fa glissare impercettibilmente dalla realtà della fiction ad un mondo puramente immaginario. La prima pagina del racconto è già governata da una doppia tensione, il desiderio di abolire il desiderio e la sua impossibilità. Lewis Carroll anticipa suo malgrado la scoperta freudiana secondo cui il sogno è la realizzazione di un desiderio inconscio. Il paese delle meraviglie sarà allora il rovescio di quel mondo vittoriano idealizzato: un universo in cui il desiderio che governa i protagonisti diventa ostacolo per la razionalità, fino ad intaccarne le fondamenta. L'universo immaginario è più vicino al nostro di quanto non lo sia la realtà della fiction che ci è presentata al principio e al termine delle avventure di Alice. Il sogno infatti si trasforma in incubo. Alice non è un tradizionale racconto di fate che termina con la realizzazione di un desiderio. I suoi viaggi nel paese delle meraviglie e dietro lo specchio rendono piuttosto conto dell'impossibilità di soddisfare i desideri, che si fonda, secondo la scoperta freudiana, sulla perdita originaria di un oggetto di gioia, irrecuperabile e proibito, che Lacan designa come oggetto a, l'oggetto che è all'origine del desiderio. Uno dei primi rinvenimenti di Alice nel corso della caduta nella tana del coniglio è un vasetto di marmellata d'arance vuoto: esso annuncia lo sviluppo di un tal genere di sapere all'interno del testo, mosso ugualmente dal desiderio paradossale d'abolizione del desiderio. Questa è la ragione per cui Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio si concludono con un ritorno all'identico. Alice ritorna la bambina che era, essa non è cresciuta, non è diventata la donna che sua sorella immagina che diventerà, quando rimpiange la sua infanzia. Essa cessa d'essere regina al limite estremo del suo periplo attraverso lo specchio, proprio appena era prossima ad esserlo davvero, e la Regina Rossa stessa torna ad essere un gatto.

NOTE

- (1) Lewis Carroll, *Alice on the stage, Alice à la scène*, in Lewis Carroll, *oeuvres*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade". P. 248.
- (2) Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, in Lewis Carroll, *oeuvres*.
- (3) Lewis Carroll, *Alice à la scène*, p. 247.
- (4) Lewis Carroll, *La Logique symbolique*, in Lewis Carroll, *oeuvres*.
- (5) *The letters of Lewis Carroll*, Morton N. Cohen ed., Oxford University Press, 1979, p. 1100, traduzione di S. Marret.
- (6) Cf. Sophie Marret, *Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique*, Presses universitaires de Rennes, 1995.
- (7) Jacques Lacan, *Télévision*, Paris, Le Seuil, 1973.
- (8) Lewis Carroll, *Alice à la scène*, p. 248.
- (9) Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, in Lewis Carroll, *oeuvres*, p. 162.
- (10) *The letters of Lewis Carroll*, op. cit., lettera del 26 maggio 1879, p. 338.
- (11) Lewis Carroll, *Alice à la scène*, p. 248.
- (12) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.
- (13) Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, p. 97.
- (14) *ibid.*

Questo articolo è tratto dal saggio "Impossibile Alice" di Sophie Marret, contenuto in "Alice", uscita monografica della collana "Figures mythiques" su Alice, diretta da Jean Jacques Lecercle, ed. Autrement, Paris, 1998. Si ringrazia l'autrice e l'editore per la gentile disponibilità.

Sophie Marret ha condotto i suoi studi all'Ecole normale supérieure, è ora ordinario e professore straordinario all'Università Rennes II. Autrice d'una tesi di dottorato e di un libro su Lewis Carroll, *Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique* (Presses universitaires de Rennes, 1995), le sue ricerche si dirigono sulla psicanalisi e la letteratura anglosassone.

Alice disambientata

Gruppo A/Dams
materiali collettivi (su Alice)
per un manuale di sopravvivenza

a cura di Gianni Celati

Alice e l'industria editoriale.
Notizie sull'editoria per

l'infanzia e i giochi dei bambini.
Dall'oralità alla scrittura c'è di
mezzo il corpo. Si distingue il
senso dal nonsenso per mezzo

dell'imperialismo della lettera e delle lingue nazionali scolastiche.

Il tema del nonsense, appunti per uno studio, novembre 76.

Alice fa parte d'un settore della letteratura per infanzia chiamata nonsense. Questo settore comprende: i due libri su Alice e le altre opere di Carroll dedicate ai bambini; le composizioni in versi dette limericks di Edward Lear; raccolte di filastrocche, conte, indovinelli, giochi verbali per bambini, in inglese genericamente dette nursery rhymes.

Gli specialisti si sono chiesti se il nonsense è una trovata soltanto inglese o una tendenza universale dello spirito. Alcuni hanno avuto la buona volontà di trovare tracce di nonsense in Aristofane, Shakespeare etc. Altri hanno detto che il nonsense può essere solo inglese, perché solo la struttura fonetica dell'inglese consente i giochi di parole di Carroll e Lear. Come dire che Carroll e Lear fanno giochi di parole in inglese perché scrivono in inglese. Ragioni addotte per spiegare il carattere soltanto britannico di questo "umorismo": il carattere diverso dei vari popoli, la bizzarria controllata degli inglesi, la tolleranza anglosassone per le stramberie etc. Tutto un nazionalismo basato su ragioni disastrosamente psicologiche.

Si tratta di prodotti dell'industria tipografica, che a partire dalla seconda metà del Settecento

comincia a recuperare alla forma scritta queste tradizioni orali e a creare un nuovo pubblico di consumatori. Primo esempio: i *Contes de ma mère l'Oye* di Perrault (1695), che comprendono *La bella addormentata nel bosco*, *Cappuccetto rosso*, *Barbablù*, *Il Gatto con gli stivali*. Tradotti in inglese nel 1729 circolano in tutta Europa. Nel 1765 la prima raccolta inglese di filastrocche per bambini riprende il titolo di Perrault, si chiama *Mother Goose's Melody*, ossia Le canzoni di Mamma Oca.

Il settore della letteratura del nonsense è basato su un recupero della forma orale a quella scritta. Per es. il *Book of Nonsense* di Lear (1846) riprende una struttura metrica di tradizione orale, il limerick; i limericks compaiono in diverse raccolte di nursery rhymes, però hanno una diffusione orale soprattutto come strofette oscene e goliardiche (sporcaccione). Carroll recupera materiali dalla tradizione orale in modo programmatico. La seconda parte del *Paese delle Meraviglie* fa riferimento a una filastrocca diffusa, intitolata *La Regina di Cuori*, recitata da Coniglio Bianco nel capitolo XI. Il gatto del Cheshire, il Cappellaio Matto, la Lepre marzolina sono modi di dire colloquiali trasformati in personaggi. Nel secondo libro su Alice Tweedledum e Tweedledee, Humpty-Dumpty, il Leone e l'Unicorno sono canzoncine per bambini trasformate in avvenimenti narrativi.

I due volumi su Alice rispondono a una esigenza di mercato, rilevabile dai vari volumi di fiabe pubblicati in quegli anni. Le fiabe dei Grimm sono tradotte in inglese nel 1835, quelle

di Andersen nel 1846, quelle norvegesi nel 1859. C'è una valanga di libri d'autore per l'infanzia. C'è lo *Struwelpeter* del 1848, varie raccolte di cautionary tales e storie del genere. La più grossa raccolta di nursery rhymes è quella di Halliwell, del 1842, ristampata e ampliata fino al 1860 (se la cosa può interessare a qualcuno – a me personalmente no, preferisco Castaneda). Negli anni sessanta molti letterati e studiosi "seri" come Carroll si dedicano alla letteratura del nonsenso. Quando Alice compare, nel 1865, questa è un'industria fiorente come oggi i frigoriferi.

Comune a tutta questa letteratura è il trasporto e la fissazione sulla pagina a stampa di ciò che fino a poco prima circolava in forma orale. Per quanto riguarda i nursery rhymes il risultato di questo trasporto è chiaro: ciò che per secoli ha avuto un luogo preciso di circolazione e recitazione, e un senso secondo la circostanza in cui veniva recitato, appena fissato sulla pagina diventa un nonsenso, insensatezza verbale.

Marc Soriano ha studiato il senso di questa insensatezza verbale. Le rime senza senso sono mischiate alla rinfusa nelle raccolte di nursery rhymes; ma all'origine hanno tutte una diversa funzionalità come modelli culturali.

Ci sono filastrocche che insegnano i primi movimenti ritmici del corpo; canzoni che classificano le diverse parti del corpo, i giorni, i mesi, le stagioni; filastrocche che insegnano i legami logici di causa ed effetto; canzoni come giochi collettivi (action games), inspiegabili se il gioco vero non si svolge; conte per apprendere a pronunciare certi suoni d'una

lingua; indovinelli per addestrare all'identificazione di oggetti etc. Il carattere autodidattico o funzionale di questi versi dipende dal fatto che sono i bambini stessi a tramandarseli come giochi in cui si compiono le prime esperienze di socialità. All'origine non c'è antinomia tra realtà e fantasia in questi giochi, proprio per l'uso socializzante che viene fatto dai bambini.

Tutta la funzionalità di questi nursery rhymes (Soriano la chiama letteratura funzionale), che varia secondo l'età del bambino che li usa, viene perduta nelle insalate dei libri a stampa. Nei libri a stampa ci sono solo parole insensate, non più gesti, passi, movimenti, interazioni tra i bambini, che accompagnano quelle parole e danno loro un senso preciso.

Il tema del nonsenso, interventi vari, aprile 77.

L'età vittoriana e il secondo impero in Francia vedono una crescita della letteratura per bambini, quasi in risposta all'inasprimento delle restrizioni che vengono introdotte in tutto il quotidiano. Questa letteratura, per le caratteristiche proprie del pubblico a cui era rivolta, era certamente un "veicolo unico per giochi di immaginazione e liberazione". Ma l'industria letteraria recuperandola impone nuovi limiti, la recinta nella zona separata del nonsenso. Tutto il campo della letteratura dei bambini (*children's literature*) che comprende i *verbiages*, i ritornelli, le sonorità vuote, lo

spreco di senso, viene catturato dall'educazione e dall'industria dell'educazione disciplinare. L'oralità è imprigionata nella correttezza della scrittura, le filastrocche mischiate ai *warning and teaching tales*, il tutto trasformato da letteratura dei bambini in letteratura per bambini. È uno strumento in mano agli adulti per controllare l'educazione. Le vecchie conte e filastrocche passavano di bocca in bocca, da un bambino all'altro; adesso vengono selezionate, espurgate di tutto ciò che può essere osceno o troppo corporeo, ripulite e impaginate dalla scrittura in modo che acquistino un altro senso: il senso del nonsenso.

Questi libri per bambini, in cui formule strane, immagini assurde, rime e indovinelli riproducono avvenimenti orali di cui non si vede più la funzione, sono l'opposto e lo svago rispetto ai libri di scuola. Alice vive in un mondo dominato da personaggi dei *nursery rhymes*, ma ogni volta che cerca di pensare alla propria identità si riferisce ai *lesson books*, i libri di scuola. L'universo del bambino scolarizzato è tutto incluso tra questi due poli: libri scolastici e libri di insensatezze verbali. La distinzione è quella che regola il tempo del bambino scolarizzato: ore piene di studio e ore vuote di ricreazione. La funzione di apprendimento (produzione di senso), che un tempo era legata alla funzione del gioco, cessa per sempre. Adesso l'apprendimento è solo lo studio, mentre il gioco è il suo contrario, tempo vuoto di ricreazione dello studio. Il nonsenso

nasce con questa relegazione del gioco in una zona separata e vuota (per gli educatori) di senso.

I giochi sono controbilanciati dai libri che spiegano la pericolosità dei vari giochi (i libri per "bambini buoni" che Alice mostra di conoscere, cfr. capitolo I). Addirittura i giochi vengono spiegati, ma con avvertimenti sulla loro pericolosità. Il bambino è sempre avvertito: usare il corpo, le mani, i piedi è una cosa pericolosa. La cosa meno pericolosa è leggere è leggere libri di svago e insensatezze. Alice sembra avere un'unica compagna di giochi, la gatta Dinah, tutti i riferimenti ad altre bambine (Ada, Mabel) riguardano la situazione scolastica. Alice è anche la testimonianza d'un mondo totalmente libresco in cui vive il bambino.

Tra i libri di svago e i libri scolastici la differenza sta nel fatto che (secondo l'educazione disciplinare) i primi non insegnano niente, servono solo a tener buoni i bambini, mentre i secondi insegnano le varie materie dell'apprendimento scolastico. Apparentemente è così; ma la differenza tra l'una e l'altra cosa sta piuttosto nell'apprendimento d'un senso fisso, corretto, uniforme delle parole o meno. Alice per esempio recita le poesie didattiche apprese a scuola (senso fisso, corretto, uniforme), ma le recita senza pensare al senso, come dei puri suoni; così scivola sulla lettera che trascrive il senso e va a parare in un senso tutto diverso, appunto il nonsense.

Il senso fisso, corretto, uniforme delle parole è solo il dominio della lettera che definisce la regola fonetica (per es. una cosa si scrive solo in un modo, senza tener conto

delle variazioni di pronuncia, altrimenti si cade nella scorrettezza). Ciò che passa di bocca in bocca non si sa mai bene come si scrive; ciò che passa attraverso il libro deve essere scritto secondo la lettera, o "alla lettera". Si perde non solo il gioco della bocca che pronuncia i suoni, ma il movimento del corpo nella recitazione. Ciò che passa di bocca in bocca non è mai uguale a se stesso, come una specie di senso "puro", depurato da tutti i problemi del suono (pronuncia, rumore, buona o cattiva comunicazione). Alice scivolando sulla lettera delle poesie didattiche, mostra che il cosiddetto senso non è che un suono fisso che esclude la mobilità del suono. Ma appena questo suono è preso per quello che è (come quando i bambini recitano le poesie meccanicamente), si riattiva la mobilità del suono, il suono delle poesie didattiche diventa simile a quello delle rime senza senso. Il senso e il nonsenso diventano la stessa cosa.

Non è dunque questione di senso o di mancanza di senso. È la questione delle lingue nazionali scolastiche: l'imperialismo della lettera, cioè d'un modo di registrare l'oralità che deve essere per forza uniforme e omogeneo su tutto il suolo nazionale, trascurando la situazione in cui sorgono i vari avvenimenti verbali (così che le variazioni dialettali, o di una parlata specifica, vengono ad equivalere a scorrettezze). Anzi, l'imperialismo della lettera deve proprio abolire le situazioni corporee specifiche a cui sono legati gli avvenimenti orali (giochi, movimenti, passi, ritmi). Le

filastrocche nonsensical, come il bambino, vengono legate a una sedia perché si sviluppino dritte. In questo regno dell'ortopedia si tende a drizzare tutto, dai gesti ritenuti sconvenienti ai suoni delle parole. Così drizzati e addomesticati dentro un libro, i *nursery rhymes* diventano cose rispettabili, cioè con un senso, cioè con un nonsenso che conferma il senso comune delle lingue nazionali scolastiche.

Le varie teorie che pretendono di spiegare il nonsenso "in sé" fanno solo ridere. Non c'è nonsenso, non c'è assurdità, non c'è stranezza, che non siano legate a un senso imposto come senso unico. I sensi unici sono strade in cui non si può andare contromano senza prendere una multa.

Questo articolo è tratto dal libro "Alice Disambientata – materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza" a. c. di Gianni Celati, Ed. Erba Voglio, Milano, 1978. Si legge nella presentazione: "Questo libro è composto da interventi e discussioni sviluppati durante gli incontri del gruppo Alice/DAMS (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna) tra il novembre 1976 e il novembre 1977. I materiali raccolti (interventi scritti, registrazioni, schede, appunti, biglietti e frasi sparse) sono stati messi in una macchina di scrittura, che ha montato, ampliato o contratto i vari discorsi venuti fuori."

Si ringrazia Gianni Celati per la gentile disponibilità.

Gioco, Giochi, e Nonsense: la Diversione Comica

di Robert Polehmus

traduzione dall'inglese di M. Cavalcoli

Carroll sta dalla parte della pervasività e dell'umanità del gioco.
Kathleen Blake (1)

Nella commedia di Carroll lo spirito del gioco predomina. Egli è l'*Homo ludens* che afferma il proprio diritto di divertire se stesso e di cercare il piacere per il gusto del piacere. *Attraverso lo specchio* presenta una strategia per padroneggiare l'esperienza attraverso il gioco, i giochi, e il nonsense. Sono modi per cambiare e controllare temporaneamente la realtà, ma diventano anche mezzi di riflessione e critica dell'arbitrarietà e dell'assurdità della vita. Qualcosa in Carroll e in molta della commedia moderna considera la vita così assurda, che soltanto il gioco può illuminarla o conferirle un qualunque significato degno di nota. Avendo bisogno di disarmare per ottenere ascolto, egli introduce il gioco comico come un innocuo interludio; ma questo, così come fa in tanti scrittori moderni, sconfigge l'ordine inibitorio sociale e naturale e disprezza il lavoro oppressivo di altri ordinamenti. Il gioco comico afferma la libertà personale di cambiare inclinazioni e prospettive. Esso incorpora tempo e spazio dentro giochi elaborati e spiazzanti.

Diversione, con il suo senso di distrazione piacevole, sembra la parola perfetta per il gioco di Carroll, che comincia offrendosi di distrarci dalle evocazioni della morte - "Venite, ascoltate dunque, prima che la voce del terrore / Carica di amari messaggi, / si sollevi" (2) - e poi continua subordinando morte, orgoglio, follia, potere, linguaggio, caos, se stesso, i suoi personaggi, i suoi lettori, la "realtà", e persino il suo Dio al suo gioco. Egli manipola, per il proprio compiacimento, qualunque cosa appaia spaventosa. Improvvisando di continuo, fa di ogni cosa un gioco comico, e nel far questo mette allo scoperto altri giochi che pongono limiti alla libertà umana.

I suoi giochi verbali e il suo nonsense sono pieni di ribellione. Il "Jabberwocky", come si è visto, esprime una brama di rompere col linguaggio convenzionale e raggiungere uno stato di libera espressione. Un impulso che vi sta dietro è la protesta implicita: "Non ho l'obbligo di scrivere a senso; posso dire tutto ciò che voglio, nel modo che voglio." Un altro è, "Posso costruire il mio proprio linguaggio e il mio stile, e lasciarli decifrare agli altri." La prova del successo artistico nel linguaggio del nonsense è se suggerisce o no connotazioni piacevoli che il pubblico sarà motivato a scoprire e manipolare egli stesso. Ciò significa che deve mantenere un equilibrio tra il mero farfugliamento e l'uso comune (3). Il nonsense di Carroll riesce di norma a farci esperire il linguaggio come qualcosa di ricco di opportunità nella prospettiva del gioco e di una

esilarante libertà. "Callò! Callài! Giorno fregiato!" "Su, colmate i bicchieri con tutta la lena, / E la mensa imbottite di bottoni e d'avena: / Nel caffè siano i gatti, ed i topi nel tè... / Viva Alice Regina, trenta volte per tre!" (4). Questo genere di cose ci diverte abbattendo le nostre aspettative convenzionali e attirando la nostra attenzione, per molte ragioni, sulla gioia che possiamo trovare nelle parole. Come l'autore, anche noi giochiamo col suo linguaggio. Ma c'è un impulso ostile egualmente forte nel nonsense - il desiderio di fare satira sull'insensatezza del mondo. Lo sintetizza la Regina Rossa: "Chiamalo pure controsenso se ti va [...] ma io ho sentito dei controsensi in confronto ai quali questo ti sembrerebbe sensato come un dizionario!" (5). Come sempre in Carroll, ciò che alla prima sembra autoreferenziale è, sotto un'altra luce, mimetico e riferito ad altro. Il poema nonsense "Seduto Su Un Cannello" dice in effetti che nel "Decisione e Indipendenza" di Wordsworth ci sono cose assurde tanto quanto una qualsiasi trovata del Cavaliere Bianco. Diamo un'occhiata a queste righe:

Riprese a narrar, schivo.
Disse: 'Vo in ogni loco;
Se m'imbatto in un rivo,
Prima gli appicco il fuoco,
Poi ne ricavo un balsamo
Per ungere i capelli;
Due soldi e mezzo al massimo
Però lo pagan quelli.'

Io, che pensavo a un metodo
Per viver di pastina
In modo da ingrassare almen
Un chilo ogni mattina,
Lo presi e lo sgrullai ben ben
Finché non fu cianotico:
'Vuoi dirmi dove prendi,' urlai,
'Il pane e il companatico?' (6)

La poesia agisce in due modi: la sua visione è così folle da non dover essere presa sul serio, e ci libera dalle pressioni e dalle responsabilità della nostra consueta vita mentale. Nulla può trattenere chi recita il poema (il Cavaliere Bianco) da tentare di inventare schemi che nessuno avrebbe alcuna ragione di concepire, e proprio questa originalità ingiustificata fa zampillare in noi una qualche sorgente di simpatia anarchica. Questo è il lato non tendenzioso del nonsense. D'altra parte, "l'uomo vecchissimo" fa programmi e si comporta in modi tanto buffoneschi quanto quelli del Cavaliere, anche se lo fa per farsi pagare. Il balsamo per ungere i capelli [*l'olio di Macassar di Rowland nell'originale inglese, n.d.T.*] esisteva veramente; e un mondo che lo utilizzava deve essere stato tanto denso di nonsense quanto un mondo qualunque che possa essere escogitato da un autore. E la parodia del raccoglitore di sanguisughe di Wordsworth sembra persino più efficace adesso che nel

diciannovesimo secolo: cosa potrebbe essere più sciocco che spendere denaro per far succhiare il sangue di qualcuno da una sanguisuga? Qui Carroll gioca con la letteratura e il linguaggio: con se stesso, sotto le spoglie di un solipsistico Cavaliere Bianco amante del nonsense, con la farsa del fraintendimento reciproco delle menti, con la vocazione, e con la bizzarra arbitrarietà che considera sensate le sanguisughe e l'olio di Macassar di Rowland e nonsense il "Jabberwocky". Perciò i versi sottintendono anche: "Scrivo nonsense perché la realtà è nonsense."

La modalità del mondo dello *Specchio* è la diversione costante. Muta ogni sorta di soggetto in giochi che possono essere giocati, spesso simultaneamente, e padroneggiati attraverso la commedia - per esempio la filosofia, la semantica e la religione. Uno dei più importanti è il gioco dello specchio, la cui regola principale è il rovesciamento, ovvero considerare le cose letteralmente dall'estremo opposto del punto di vista convenzionale. In ogni caso tutti i giochi di Carroll tendono ad essere fluidi, come si confà ad un gioco di sogno, piuttosto che fissi e rigidi.

Carroll struttura il libro sul modello di una sequenza di scacchi, che l'autore controlla, e le implicazioni del gioco hanno una grande importanza. Nella parodia del gioco universale di Huxley egli è l'unico giocatore (7). Accetta l'analogia tra gli scacchi e la vita, ma chiarisce che il suo gioco, per quanto si conformi in genere alle regole degli scacchi, è una gara sciolta, mobile ("Forse l'*alternanza* di Bianco e Rosso non è stata osservata così rigidamente come si sarebbe potuto fare," (8) dice Carroll; e alcuni dei personaggi si muovono come pezzi degli scacchi, ma altri no). Quest'uomo puntiglioso, dedito all'esattezza e alla logica, nota sempre ed insiste sull'innata trasandatezza e imprecisione dell'essere. Un gioco, comunque, serve esattamente proprio a mettere in evidenza la natura arbitraria e imperscrutabile delle cose. I giochi e il giocare di Carroll contribuiscono ad approfondire la teoria moderna del gioco, che, come dice Kathleen Blake, "aiuta a rivelare la natura letteralmente artificiale del nostro universo mentale". I giochi, come il linguaggio, dipendono da convenzioni accettate dalle parti; ma le convenzioni si spostano, e le persone possono non giocare lo stesso gioco con le stesse regole: nel gioco di scacchi di Huxley, il gioco della vita è giocato tra ciascuna persona e un essere supremo che fa valere le leggi fisse della natura. In *Attraverso lo specchio*, con l'autoritario, huxleyano Rosso (la Regina Rossa) contro il carrolliano Bianco dalle maniere gentili (Alice come Pedina Bianca; il Cavaliere Bianco), Carroll manovra in modo tale da far vincere il Bianco. Muove i suoi personaggi quasi come se fosse onnipotente e fa che lui stesso, il giocatore, sia servito dal gioco. Quest'ultimo fornisce l'intelaiatura dell'azione, ma egli ne ignora lo status quando desidera; per esempio, quando la Regina Rossa dà scacco al Re Bianco non succede nulla.

Il gioco degli scacchi è una diversione - un elemento in più del gioco di Carroll, ma non costantemente il fuoco di attenzione primario. Ad ogni modo il suo culmine è cruciale e determina la versione di Carroll di un lieto fine. Secondo lo schema scacchistico Alice vince effettivamente la partita per la sua parte: la sua mossa improvvisa, che manda all'aria il banchetto della Regina, elimina la

Regina Rossa e dà scacco al Re Rosso. *La bambina prende il potere*. Tutti questi pezzi sono figure nel gioco del loro autore. Se il Re Rosso in un certo senso sta per Dio, come indica la discussione dei Tweedle con Alice, e se Carroll si identifica con Alice, allora la struttura del gioco e dell'intreccio, così come l'idea e l'inclinazione del libro, mostrano il bambino vincere su Dio, Carroll vincere sul Reverendo Dodgson, e la reversione e il rovesciamento comici vincere sull'ortodossia religiosa.

La questione intorno al Re Rosso nel capitolo dei Tweedle ci fa vedere il tipo di gioco che Carroll era capace di giocare con noi e, strano a dirsi, con se stesso. Quando Tweedledum e Twwedledee parlano del sogno del Re Rosso fanno la parodia dell'opinione del Vescovo Berkeley, per cui tutti gli oggetti materiali sarebbero solo " 'specie di cose' nella mente di Dio." In realtà io penso che Carroll intenda associare i Tweedle specificamente con Berkeley, il quale, dopotutto, scrisse *Siris*, un trattato che cominciava come una disquisizione sull'acqua catramata. Il mostruoso corvo della filastrocca, "nero come un barile di catrame," (9) insieme alla parodia dell'idealismo dei Tweedle, rende l'identificazione plausibile. Penso anche che i Tweedle possano rappresentare gli alfieri [*letteralmente "Vescovi" in inglese, n.d.T.*] nel gioco degli scacchi; gli alfieri sono gli unici pezzi che Carroll non menziona direttamente, né mette sulla scacchiera, e la loro assenza brillerebbe ad un appassionato del gioco come lui.

E' tutto molto strano, ma rivelatore: l'autore teme di introdurre la parola "vescovo" nella sua storia, altrove inveisce contro chi guarda "alle cose solenni in uno spirito di canzonatura" (10), eppure in qualche modo riesce a fare di Dio un giocattolino scalcagnato, la cui sconfitta conclude felicemente il gioco. Per capire il Carroll di *Attraverso lo Specchio*, dobbiamo notare che non solo poté e volle giocare con ciò che una parte di lui considerava serio e sacro in massimo grado, volle anche giocare con la parte della propria coscienza che considerava un soggetto tabù per la commedia. Qui egli sacrificherà ogni cosa al proprio gioco - persino il Reverendo Charles Dodgson e Dio - perché solamente l'abilità di giocare, in questo testo, può assoggettare il caos della realtà e le delusioni della vita alla volontà personale.

Il gioco, come attestano quegli scrittori moderni giocatori per vocazione come Joyce, Nabokov, Borges, Garcia Marquez, è un modo di stabilire un ordine per il sé in mezzo ad un universo assurdo e di affermare il proprio indomito spirito libero. Elizabeth Sewell, guardando a Carroll dal punto di vista di una credente ortodossa in Dio, scrive: "Se Carroll riesce a giocare con l'intera [...] vita, mantenendone sempre il controllo come un giocatore deve fare, e come nessun altro sa fare, allora deve essere lui il suo proprio Dio".

Egli usurpa il diritto della divinità di giocare con tutta la creazione, la sua fede disperata è di potere far giochi e prendersi gioco di tutto, anche dei suoi dubbi. Perché è sul dubbio che Carroll costruisce la sua casa dello *Specchio*. Una differenza importante tra *Nel Paese delle Meraviglie* e questo libro è che *Attraverso lo Specchio* finisce con delle domande piuttosto che con delle affermazioni: "E voi, chi credete che fosse stato?" e "Che cos'è la vita, se non un sogno?" (11). In questo mondo, niente è sicuro. Un tale dubbio richiede la diversione, e lascia la selvaggia immaginazione comica libera di giocare con

l'insensatezza e la follia, che sembrano essere ovunque. "Potresti fare un bel gioco di parole" e "Consider anything, only don't cry" (12) sono gli umili comandamenti gemelli della fede comica di Carroll.

L'articolo è tratto da "Comic Faith: The Great Tradition from Austen to Joyce. Chicago: University of Chicago Press, 1980. Si ringrazia l'autore per l'autorizzazione concessaci.

La traduzione dall'inglese delle citazioni da Attraverso lo Specchio è di Masolino d'Amico. (n.d.T.)



NOTE

(1) Kathleen Blake, *Play, Games, and Sports, The Literary Works of Lewis Carroll* (Ithaca: 1974)

(2) "Come, harken then, ere voice of dread / With bitter tidings laden, / Shall summon"

(3) Vedi Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: 1952) per una provocatoria discussione sul nonsense.

(4) "O frabjous day! Callooh! Callay!"

"Then fill up the glasses as quick as you can, / And sprinkle the table with buttons and bran: / Put cats in the coffee, and mice in the tea - / And welcome

Queen Alice with thirty-times-three!"

(5) "You may call it 'nonsense' if you like [...] but *I've* heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary!"

(6) "A-sitting on a Gate"

"His accents mild took up the tale: He said 'I go my ways, / And when I find a mountain-rill, / I set it in a blaze; / And thence they make a stuff they call / Rowland's Macassar-Oil - / Yet twopence-halfpenny is all / They give me for my toil.'

But I was thinking of a way / To feed oneself on batter, / And so go on from day to day / Getting a little fatter. / I shook him well from side to side, / Until his face was blue: / 'Come, tell me how you live,' I cried, / 'And what it is you do!' "

(7) Nel suo saggio "Un'Educazione Liberale e Dove Trovarla" (1868), lo scienziato e scrittore Thomas Henry Huxley compara la vita ad una partita di scacchi giocata contro la natura in cui il successo dipende dalla conoscenza delle regole del gioco, che sono le leggi di natura. (*n.d.E. Donald J. Gray, per W. W. Norton & Company*)

(8) "The *alternation* of Red and White is perhaps not so strictly observed as it might be"

(9) "as black as a tar-barrel", l'acqua catramata è in inglese "tar-water" (*n.d.T.*)

(10) "at solemn things in a spirit of mockery"

(11) "Which do *you* think it was?"

"Life, what is it but a dream?"

(12) "You might make a joke on *that*"

"Consider anything, only don't cry"

R. Polehmus è uno dei massimi studiosi carrolliani statunitensi, insegna all'Università di Stanford, ha pubblicato numerosi lavori su Carroll e sul nonsenso.

GIOVENTÙ INFIAMMABILE

di Pierangela Allegro

Abbiamo chiesto a Pierangela Allegro di scrivere qualcosa per questo numero di "Ardis Monthly" a proposito della recente produzione del Tam Teatromusica su Alice: "gioventù infiammabile".

A

**In gioventù infiammabile
C'è qualcosa di sconnesso
di intermittente**

C'è qui un gioco continuo di riverberi

E saltano i nessi logici

Per lasciare posto alla libertà del non senso

È contrappunto tra parole

tra parole e gesti

tra gesti e suoni in corsa

Tutto qui si rincorre

**Con l'intenzione bruciante di tradurre* il testo di L.C. in altro,
che testo non è bensì è testoscenicasonoro.**

E così se ne allontana per poi

rincorrerlo, per poi di nuovo...

Come in un corteggiamento

Perché c'è amore nella leggerezza che muove verso Alice

**E attraverso i corpi acerbi di attori non finiti
si sperimenta la vertigine dei sensi**

***gioventù infiammabile si misura con la riscrittura di un testo da inseguire
che bussa e chiede permesso per superarci***

che ha più tempo di noi e tuttavia non ha tempo da perdere

e mette in scena il ritmo in lampi di luce e zone d'ombra

Ma il tempo è sempre troppo o troppo poco si ferma accelera rallenta.

**Una banda di fuggiti dal mondo di sopra, si è rintanata nel mondo che sta
sotto. Sotto sotto. Sottoterra. E passa il tempo giocando col fuoco.**

***Ma tutto il mondo oggi è roba dell'altro mondo. E pensare che fino a ieri le
cose avevano un capo e una coda.***

Ma ora? Ora, di sopra, cosa starà succedendo?

**È ora, ora di muoversi: catturare una preda, metterla alle strette,
sperimentare paura e attrazione, esercitare la curiosità, disegnare il sogno,
disegnare il suono.**

Cercare il senso è trovare la direzione.

E la morale è: chi semina suoni, raccoglie senso.

B

*** a proposito di tradurretradire vale la pena aggiungere che occupandoci di
teatromusicale, di gesto sonoro, di musica visuale, il primo tradimento è nei
confronti del personaggio inteso come psicologia sentimento significato per
assumere(al posto di tutte queste cose che già permangono a sufficienza la
nostra vita quotidiana) la semplice essenza di figura ritmica.**

**Il suono è allora nel gesto, nei gesti nelle posture nelle pause (silenzi) dei
corpi/figure ritmiche che incarnano ciò che il testo contiene ma che si
animano nella sua stessa scomposizione e ricomposizione per trovare alla
fine (solo dopo) un posto, un'identità un io potrei essere forse se
La luce segna analoghi intenti, si fa ritmo.**

**Tutto alla fine è musica anche se ancora ci ingannano parole che colpiscono
le orecchie e che il cervello si incarica (zelante) di tradurre (rendere**

comprensibile) nella paura di perdere il contatto con il reale (significato)
Ma è tempo di perdere anche quel poco che rimane.
E' tempo di ritrovarsi perdendo.
Perdendo quei segni che ancora ci dicono che siamo a teatro.
E non che siamo teatro.
C'è molto da fare, ancora. (fortunatamente)

C

La partitura verbale (solo fino a un certo punto)

*Un metronomo viene messo in azione a velocità 66
Dietro il telo bianco musica di piccole luci che si accendono e si spengono
Qualcuno esce dal buio ed entra
in gioco si avvicinano al tavolino in
proscenio, si seggono
Accensione musicalmente ritmata di
fiammiferi
Il metronomo si ferma*

nitasc
È ora Ora di muoversi
Muoviti, coniglio
Ripeti le istruzioni
ma se è ignorante come un pidocchio
ginocchioradicchiocuticchiocrocicchiofinocchioranocchiocacchio!

ripeti le istruzioni
vado di sopra, mi faccio notare, mi faccio seguire e catturo la preda ok ok ok
ok ok ok.... *Accensione ritmica dei
fiammiferi*

roba dell'altro mondo tutto il mondo oggi è roba dell'altro mondo e pensare
che fino a ieri le cose avevano un capo e una coda tagliarsi un dito fino
all'osso voleva dire veder rosso mettere la mano sul fuoco voleva dire
infiammarsi né troppo né poco

che cos'è il tempo...
hai un secondo per finire il primo
hai un secondo per farla finita!

e la morale è: chi si fa i fatti suoi fa girare il mondo tutto il mondo oggi è roba
dell'altro mondo che cos'è il tempo tagliarsi infiammarsi bruciarsi
bruciarsi bruciarsi bruciarsi..... e la morale è: hai un secondo per farlo

fatto!

starnuti ritmici

La preda appare sul fondo a gambe all'aria

SALUTE

E tu chi sei?

**Ero lì, sulla riva del fiume
E mi stavo annoiando mortalmente
Quando dal nulla un coniglio bianco
zampette**

*gesto taglio gola
coniglio ride muto e muove le*

**Mi è passato accanto correndo a tutta birra
Ho preso a inseguirlo e mi sono ritrovata gambe all'aria
Precipitata giù, giù, giù
E non finiva mai
Giù, giù, giù
Non c'era altro da fare che lasciarsi andare
Quando improvvisamente
PATAPUNFETE
Fine della caduta**

apertura sonora di lattina

starnuti ritmici

Salute!

E adesso mi dite, per piacere, che strada devo prendere?

Se qui ci

*Elettricità
Attraversamento del
tunnel
La lattina di birra
La testa nel cappello
Apertura delle due porte
A gambe all'aria*

**Non si può credere quante volte ci si trasforma in un giorno
Non si riesce a mantenere a lungo la stessa dimensione
Non si riesce a tener fermi i ricordi**

E tu chi sei

**Vediamo un po', stamattina quando mi sono svegliata ero proprio
la stessa?**

**Ti sembra di ricordare che un po' strana ti sentivi?
sotto sotto sotto sotto...
E se ti avessero scambiata stanotte?**

Sotto sotto

Questa sì che è una bella domanda ma se non sono più la stessa allora

Chi ... sei?

se gui mi
da questa parte
no da quest'altra
mi dite per piacere quale strada devo prendere?
dipende da dove vuoi andare
ma non importa dove
prendi la strada che ti piace di più
Basta che arrivi da qualche parte

*Atterraggio con ribaltamento
acrobatico*

**E la morale è una strada vale l'altra
Io personalmente preferisco le scorciatoie**

(continua)

D

A spasso tra le parole,
perché i suoni non si possono dire

Sono originali alcune delle battute contenute nella prima parte dello spettacolo e che ricalcano nella loro forma i giochi di parole alla Lewis Carroll. Sono state create per contribuire ad un disegno d'insieme.
"è ora, ora di muoversi, muoviti coniglio"
"ripeti le istruzioni"
" ma se è ignorante come un
pidocchioginocchioradicchiocuticchiocrocicchiofinocchioranocchiocacchio!"
"ripeti le istruzioni"
"vado di sopra, mi faccio notare, mi faccio seguire e catturo la preda"
"ok...."

Da "un attizzatoio rovente finirà per scottarti se lo tieni in mano troppo a lungo" di Carrol nella traduzione di Busi (e sono pensieri di Alice quando si trova di fronte alla bottiglia con scritto Bevimi!) si è ricavato "mettere la mano sul fuoco voleva dire infiammarsi né troppo né poco"
da "se ti tagli un dito fino all'osso di solito sanguina" ho ricavato "tagliarsi un dito fino all'osso voleva dire veder rosso"
Queste battute riscritte si prestano meglio al ritmo rap

la canzoncina "non mi buttate fuori dal letto" è tratta dal poemetto pedagogico di Watts che Carroll mette in parodia cambiando le parole nel capitolo X

**il testo sull'orologio fermo è contenuto nel problema di logica matematica "i due orologi" scritto dal giovane Carroll
"chi semina suoni raccoglie senso" è una morale della Duchessa così come "è l'amore che fa girare il mondo" sempre della Duchessa è la lunga battuta "non pensare neppure per un istante...)**

**il Re dice " inizia dall'inizio e vai avanti finchè non arrivi alla fine: poi fermati"
Solo un poco trasformata da noi.**

Il porcellino infante sulle ginocchia della Duchessa starnutisce e contagia sia Alice che la Duchessa e il tutto avviene nella cucina. Ecco perché il ritmo dello starnuto contrappunta lo spettacolo.

Il breve monologo di Alice "ero lì sulla riva del fiume..." è stato da me riscritto in prima persona pescando qua e là nella parte iniziale del primo capitolo.

La battuta "e se ti avessero scambiata stanotte" è un esempio di frase che appartiene a un personaggio (Alice tra sé e sé nel 2° capitolo) e che viene fatta dire ad un altro personaggio.

"mai perdere le staffe" è una battuta del bruco ad Alice che Cinzia trasforma in una morale detta da Alice al cavallo che l'ha disarcionata.

"non riesco a far star fermi i ricordi" è detta da Alice al Bruco. Da me viene trasformata in una battuta della talpa "non si riesce a tener fermi i ricordi" stessa genesi per le due battute precedenti. Esse servono per descrivere uno stato d'animo che si prova nel luogo-tana.

A proposito del luogo tana: la suggestione del sottosuolo è stata probabilmente influenzata dal fatto che la prima versione di Alice nel paese delle Meraviglie era intitolata Alice's adventures underground: le avventure di Alice sottoterra.

"dicono tutti seguimi! Da queste parti" è di Alice con il Grifone.

**L'idea del loop nasce dal fatto che il tempo occupa un posto di rilievo nell'Alice di Carroll. Prendiamo ad esempio il Cappellaio che parlando con Alice dice che conviene avere buoni rapporti con il tempo, così si potrebbero spostare le lancette sull'ora preferita (quella del pranzo piuttosto che quella delle lezioni) o tenerle ferme finchè ti pare. Allo stesso modo nella nostra scena c'è una sveglia, ma è ferma e suona solo quando lo vogliamo noi. Anche il coniglio ricordiamolo possiede un orologio...
Ecco che con il loop il tempo teatrale si blocca, per poi rimettersi in movimento fino al caos
Le battute nel loop sono originali.**

"chi si fa i fatti suoi fa girare il mondo" è la trasformazione di una battuta di Alice " chi bada agli affari suoi fa girare il mondo" in risposta ad una battuta simile della Duchessa " se ognuno si facesse i fatti suoi il mondo girerebbe un

po' più svelto.

Ecco, è tutto qui.

Anzi no:

GIOVENTÙ INFIAMMABILE NASCE DALL'INCONTRO DI TRE GIOVANI ATTORI DI OIKOS, L'OFFICINA DELLE ARTI SCENICHE DI TAM TEATROMUSICA CON TRE GIOVANI MUSICISTI PROVENIENTI DALL'AREA BALCANICA.

INSIEME DIVENTANO ATTI MINORI, LA COMPAGNIA NUOVA GENERAZIONE TAM CHE, ASSIEME AI MAESTRI ASPIRA A RIDEFINIRE I PRINCIPI DI UN POSSIBILE TEATROMUSICALE.

Ora è tutto.

pierangela allegro

gennaio 2003

Alice nel Paese delle Meraviglie nei ricordi della classe 68. Ambientato nell'anno 1968

di Philip Mackenzie

Una grande aula scolastica: un'ampia lavagna in fondo su cui campeggiano svariate parole utilizzate dall'insegnante mentre incomincia la storia di Alice. Una classe di 40; siedono, guardano, fanno domande e ripetono determinate azioni e frasi tratte da Alice.

L'insegnante, su un'alta scala, comincia a smontare la lavagna. Singoli pezzi di lavagna con una parola scritta sopra vengono consegnati ai 40 spettri nell'aula scolastica.

È con questi pezzi di lavagna che i 40 attori creano ed evocano i personaggi e il mondo surreale e misterioso di Alice. I pezzi di lavagna si compongono e destrutturano per diventare qualsiasi cosa, da un lungo tavolo a una scacchiera, da corridoi a un fiume a una sedia ecc.

Alice è interpretata da 10 ragazze dai 10 ai 18 anni.

Note generali

Tutti i personaggi in cui Alice si imbatte sembrano essere semplici sostituti degli adulti che Alice incontra nella realtà, e queste figure svolgono la funzione di insegnanti di nuove lezioni e regole. Hanno sembianze animali ma non si tratta che di soprannomi. Una volta smascherati gli animali, si comincia ad avere le idee chiare.

Una bambina, circondata da gente trafelata e preoccupata, che pensa: è questo che significa essere adulti?

Carroll vede il mondo dell'infanzia come un luogo pericoloso, oscurato dalla minaccia della morte e dalla presenza degli adulti, che detengono il potere ma sono spesso assurdi.

Forse Alice conseguirà lo status di persona adulta quando i mantra del sistema educativo condizioneranno automaticamente le sue risposte agli stimoli.

Nonostante Carroll riesca ad alterare i contenuti della sua nuova educazione, i sistematici sforzi di Alice di ricordare la scuola indicano che la sua mente è così condizionata da reagire a comando alle situazioni, che è incapace di forzare le sbarre di questa cella, anche quando se ne presenta la possibilità.

Carroll incontra difficoltà nel consentire alla sua immaginazione di evadere dalla realtà. Crea una beffarda parodia delle lezioni reali di Alice nel discorso istruttivo della Mock Turtle sulla sostanza educativa del Paese delle Meraviglie,

ma non riesce mai a trascendere l'idea che un mondo debba essere retto dall'istruzione.

Nel mondo nuovo di Carroll si potranno studiare "Barcollamento e Contorsione" o "Ambizione Aritmetica, Distrazione, Imbruttimento e Derisione" al posto delle materie tradizionali, ma gli abitanti del Paese delle Meraviglie restano intrappolati dal processo meccanico che rimuove il libero pensiero dall'esperienza educativa. Le regole, come le lezioni, sono certamente differenti in questo luogo immaginario, ma non fanno che sostituire quelle vecchie.

Il gioco del croquet è esempio lampante di come Carroll possa creare una realtà alternativa soltanto costruendo un mondo basato sull'opposizione a quello in cui vive. Per esempio, nel croquet normale ci sono regole definite, laddove nel Paese delle Meraviglie "non sembrano avere alcuna regola in particolare: perlomeno, se ci sono, nessuno le rispetta".

Le nuove regole consistono nel disobbedire a quelle vecchie.

La continua determinazione di Alice nel perseverare in questo mondo di nonsense, e più specificamente, la sua volontà di evidenziarne le debolezze possono aiutare a comprendere perché Carroll intraprenda quella che sembra ritenere una missione impossibile: evadere dalla realtà. Sin dall'inizio, Alice è credibilmente caratterizzata come umana: è rude, impaziente e ripetutamente naive nelle sue osservazioni. Eppure sono i suoi difetti che ci consentono di identificarne la rappresentatività del nostro stesso intrappolamento nella realtà. La sua giovinezza rappresenta per Carroll e per i lettori l'opportunità di

rivisitare la convinzione naive che sia data una fuga dall'esperienza quotidiana e che inoltre, con un approccio logico e metodico, sia possibile comprendere il proprio ambiente. Nonostante Alice sia frustrata dalla nuova realtà che incontra e dalle resistenze che oppone al suo modo sistematico di comprenderla, a dispetto di tutte le difficoltà prosegue ottimisticamente la sua ricerca del giardino.

Ma *Alice nel Paese delle Meraviglie* è una fantasia vittoriana sui dolori e i pericoli della crescita. Mi sono liberato delle maschere tradizionali per rivelare una persistente malinconia. Mi sembrava oscuro e intrigante. Restituisce alla memoria la qualità del neo-gotico – del gotico vittoriano - inevitabilmente tratteggiato da qualcuno che stava scrivendo una storia per una bambina che viveva nella Oxford vittoriana, che vedeva docenti e professori passeggiare lungo i cortili quadrangolari di Oxford.

Ad Alice non mancano amici "adulti" lungo il cammino: nel primo libro, per esempio, il Bruco e il Gatto del Cheshire sono due figure enigmatiche che sembrano comprendere come funziona il Paese delle Meraviglie. Aiutano Alice in punti chiave.

Nella rappresentazione della realtà di Lewis Carroll dal punto di vista della fantasia iperbolica di una bambina, gli adulti sono crudeli, infantili, irresponsabili, impulsivi e autoindulgenti; esattamente i cinque aggettivi che secondo Wohl i vittoriani affibbiavano ai neri e alle classi inferiori. Carroll manipola questi pregiudizi e mostra, attraverso gli occhi di Alice, come questi pregiudizi si applichino anche agli adulti, alle figure autoritarie e persino alla monarchia.

Quando la cuoca brutalmente violenta scaglia pentole, e la Duchessa assolutamente irrazionale (e ignorante) confonde la parola "asse" con "asce" e ordina che venga tagliata la testa ad Alice, viene mostrata l'assurdità degli estremi autoritari di adulti e monarchia. Secondo Wohl, i vittoriani concepivano analogamente l'infantilismo attribuito alle "classi inferiori" e i continui riferimenti all'immatura classe proletaria".

Carroll rigira questa percezione di una "classe immatura" offrendo ai suoi lettori due figure infantili e irresponsabili in forma di "figura autoritaria" adulta e appartenente alla classe sociale superiore. Con queste immagini, *Alice nel Paese delle Meraviglie* allo stesso tempo abbassa il mondo adulto al livello di un bambino, mette in discussione l'autorità degli adulti e della monarchia e irride i pregiudizi comunemente condivisi dei suoi tempi.

Il film di Svankmajer

Nel film di Svankmajer le gag sono rituali, ostinatamente ripetute finché il divertimento viene diluito in una sorta di fatalismo: ogni volta che il

Coniglio consulta l'orologio deve spolverarlo dalla segatura, ogni volta che Alice cerca di aprire un cassetto del tavolo cade a terra con la manopola in mano, e ogni volta che viene riferita una conversazione c'è un primo piano delle labbra di Alice (inesorabilmente fuori sincrono in questa versione inglese) a sottolineare che questo è il *suo* racconto.

La più significativa delle variazioni di Svankmajer al tema di Carroll è l'introduzione dell'elemento scolastico. L'onnipresente tavolo, con il suo spazioso cassetto dagli illimitati spunti, è sia un simbolo surrealista che una prosaica cattedra scolastica, equipaggiata di tutti gli strumenti dell'istruzione (e di costruzione e distruzione). Aprendo ripetutamente il cassetto, Alice, ostinatamente e contro ogni probabilità, acquisisce nuove esperienze e conoscenze (si scola addirittura la bottiglia di inchiostro) finché, libro degli esercizi in mano, si sottopone all'esame finale.

Phillip Mackenzie è "Director of Youth Theatre" allo Sherman Theatre di Cardiff (Galles). L'abbiamo incontrato a Dicembre, nel corso di una sua visita in Italia, e, dopo aver scoperto che anche lui aveva in preparazione un'Alice per ragazzi, abbiamo avuto occasione di confrontare alcuni pensieri sul lavoro, e su una sorta di "taglio didattico" che lui e noi (Fanny & Alexander) avevamo voluto dare alle reciproche messe in scena. Di qui questi appunti di lavoro che Phillip ci ha inviato appena ritornato in Galles, e per cui noi lo ringraziamo di cuore.

Intervista a Jan Svankmajer

La seguente intervista (l'intervistatore non venne mai accreditato, potrebbe essere anche stato lo stesso Svankmajer) fu pubblicata in *Afterimage n. 13*, nell'autunno del 1987. Se ne presenta qui la traduzione.

Perché nutre questo entusiasmo particolare per Lewis Carroll, che in Inghilterra si tende a considerare come lo "scrittore dei bambini"?



Innanzitutto Lewis Carroll, senza dubbio, è uno dei precursori del Surrealismo, in particolare per quanto concerne la sua perfetta intuizione della "logica del sogno". Alice è un puro esempio di sogno infantile. Come lo sono i costanti cambiamenti di statura, o la trasformazione di un bambino in un porcellino, etc. *Carroll è un esempio del fatto che i bambini sono compresi meglio dai pedofili che dai pedagoghi.*

L'arte "per bambini" diviene "Arte reale" solo se "commissionata", libera dal dito sollevato della praticità, quando non è lo strumento del principio di realtà, ma è guidata da un piacere illimitato (desiderio). Col suo approccio aperto al mondo dell'infanzia Carroll va ben oltre a ciò che è chiamato letteratura per l'infanzia.

Perché fra tutte le opere di Carroll, proprio *Alice nel paese delle Meraviglie*?

Più di tutte le altre opere *Alice* pone il suo marchio sulla "morfologia mentale" di chi ha saputo mantenere un atteggiamento aperto nei confronti della sua fanciullezza e che è stato capace, ed è sempre stato preparato, a ripercorrere l'intero tracciato della sua vita, senza imbarazzi nel considerare l'infanzia come "partner alla pari". *Io non ho mai considerato la mia infanzia come qualcosa di lasciato alle mie spalle.*



L'universo immaginifico del bambino figura in molti dei suoi films. Perché è così importante per lei?

Non mi interessa il mondo immaginifico del bambino come categoria generale, questo è un problema degli psicologi. Mi interessa, soprattutto, il dialogo con la mia infanzia, *l'Infanzia è il mio alter-ego*

***Alice* sembrerebbe scoraggiare gli adattamenti per molte ragioni. Come considera il suo adattamento in relazione allo "spirito" dell'originale?**

Il mio *Alice* non può essere in nessun modo un adattamento da quello di Carroll, ma una sua interpretazione fatta depositare attraverso la mia stessa infanzia, con tutte le sue specifiche ossessioni ed ansietà.

Perché lei ha scelto l'animazione per la sua particolare interpretazione?



A questi dialoghi con l'infanzia, o spedizioni nei suoi territori, è conferita quella realtà di sogno di cui necessitano dalla tecnica dell'animazione. L'animazione può riportare in vita le immagini dell'infanzia e restituire loro una credibilità. *L'animazione degli oggetti possiede la verità della nostra infanzia.* I giochi da bambini unitamente ai sogni immaginosi e infantili conquistano una dimensione "oggettivamente" reale che congela il sorriso condiscendente sulle labbra di tutti quelli che considerano se stessi troppo cresciuti e saggi, sulle labbra di tutti gli impiegati della vita.

Lo scopo del mio film sembrerebbe essere modesto: riportare ancora una volta l'attenzione sul *sogno*, che non è più considerato nel nostro sistema di civiltà contemporaneo, ma che è stato accantonato tra i rifiuti polverizzati della nostra psiche. L'ultimo lavoro scientifico fondamentale dedicato ai sogni è stato

L'interpretazione dei sogni di Freud, ed è stato scritto quasi cent'anni fa! Ma sogno e realtà sono dei "vasi comunicanti" (Andre Breton) nelle nostre vite! G.C. Lichtenberg scrisse alla fine del diciottesimo secolo: "ancora una volta vi raccomando i sogni! Noi viviamo e sentiamo nei sogni come da svegli, e sonno e veglia hanno la stessa importanza. È una delle caratteristiche di superiorità per l'uomo sognare e *sapere che sogna*. Eppure non ne abbiamo fatto ancora un buon uso, se non a fatica. Il sogno è quel tanto di vita, che aggiunto a tutto il resto della nostra vita, crea ciò che noi chiamiamo esistenza umana. I sogni gradualmente sconfinano nella veglia ed è impossibile dire con esattezza dove inizi l'una e finiscano gli altri".



Noi abbiamo dimenticato il monito di Lichtenberg e stiamo pagando a caro prezzo questa dimenticanza. Il sogno, quel nutrimento naturale dell'immaginazione, è stato sistematicamente sostituito e l'assurdità si è collocata al suo posto; essa è prodotta in quantità dal nostro sistema "scientifico" e "razionale". Finché non cominceremo ancora a raccontare favole di fate e storie di fantasmi la notte prima di andare a dormire e a riferire i nostri sogni al

risveglio, non ci dovremo aspettare nulla di più dalla nostra civilizzazione occidentale.

Text © Afterimage, 1987

Tutte le immagini sono tratte da "Alice" di Jan Svankmajer.

INEDITO

Camera oscura

Alice ricorda i suoi giorni "carrolliani"

di Alice Liddell

Di gran lunga più eccitante che essere fotografate era ottenere il permesso di entrare nella camera oscura, stare a guardarlo mentre sviluppava le larghe lastre di vetro. Cosa ci poteva essere di più emozionante che vedere il negativo che gradualmente prendeva forma, mentre

lui delicatamente lo immergeva e lo estraeva dalla vasca dell'acido? In più la camera oscura era talmente misteriosa: noi sentivamo che ogni avventura là poteva prendere forma. C'erano tutte le gioie: la preparazione, l'anticipazione, la realizzazione, e poi quel sentimento dell'assistere ad un rito segreto, solitamente riservato a persone più adulte! Inoltre si aggiungeva quell'eccitazione,



dopo che le lastre erano state sviluppate, del riconoscersi nelle foto, vedere come si sembrava. Se riguardo quelle foto ora, mi accorgo di quanto Mr. Dodgson fosse in anticipo sui suoi tempi nell'arte della fotografia, e nell'arte del saper mettere in posa i suoi soggetti. (...)

L'estratto è un brano tratto dal diario di Alice Liddel, scritto per il figlio: "Alice's Recollection of Carrollian Days. As Told to Her Son, Caryl Hargreaves," Cornhill, 1932.

fanny & alexander

SPECIALE

ALICE VIETATO > 18 ANNI



Teorema dell'ABC - 20.01.2003

di Luigi de Angelis

Dopo pochi giorni dal debutto solo lampi e pensieri fugaci, alcune riflessioni.

Alice, la bambinetta, torna a visitarci, questa volta in maniera frontale, dopo essersi appropriata di tante nostre scene, in tanti anni (da *Ponti in core* a *Requiem*).

Bambina e bambino: il mito di Alice, ci insegna Jean-Jacques Lecercle in *Alice* nella collana *Figures mithiques* dell'editore Autrement, è quello dell'infanzia per eccellenza, perché la bambina, in epoca vittoriana, non va a scuola, ma riceve un'educazione da una governante, è come protetta dal mondo adulto, e la linea di demarcazione tra infanzia e adulti in lei è più

marcata. In epoca vittoriana la scolarizzazione di stato avanza, ma riguarda solo i maschietti, che vengono considerati, per questo, già da piccoli, alla stregua di adulti. La bambina è protetta dal futuro sguardo desideroso dell'adulto, e proprio per questo è più libera, in questo recinto, di seguire i propri desideri. Rileggendo *Alice nell'estate* del 2002 con la preziosa annotazione di Gardener (*Annotated Alice 2001*), due assillanti idee-visioni si sono coagulate in me: da una parte la soggettiva dell'adolescente, questa idea di caduta-inciampo con possibilità di risalita, dall'altra la filigrana onnipresente in *Alice* dell'Educazione, della pedagogia infantile, della scolarizzazione.

C'era un altro residuo, un altro coagulo: qualcuno, vedendo *Requiem* aveva notato la presenza strisciante del mito di *Alice*, ma non aveva apprezzato le tonalità rossastre, la temperatura marrone, irta di ostacoli in cui l'avevamo sepolta: diceva che *Alice* è il mondo della fantasia, dei colori, della spensieratezza... Ecco, pensai, quando lavoreremo su *Alice vietato >18 anni* dovremo tenere conto di questa visione, ma all'incontrario.

Deve il teatro competere a tutti i costi col media di superficie colorato, pieno di attributi spensierati? O non è forse proprio un teatro che si rivolge all'infanzia (non per forza anagrafica) a dover porre domande irte di ostacoli? Bisogna proprio passare dal mondo della fantasia già bella e confezionata per arrivare all'infanzia o non è forse l'infanzia che ha le possibilità di costruirsi un suo mondo parallelo, immaginifico, a partire da una domanda, uno stimolo, che gli viene posto?

E pensando a *Alice in wonderland*, testo emblematico per questa caduta iniziale o risucchio della bambinetta nell'*underground*, mi ero ricordato di un fatto storico italiano che mi aveva colpito da bambino: la caduta nel pozzo di Alfredino a Vermicino. Alfredino, inciampando, era caduto in un pozzo, senza mai potervi risalire: forse, si è detto poi, l'assedio mediatico, la pressione dei media, la logica dello spettacolo (tre giorni di diretta televisiva senza interruzione) erano stati fatali per la risoluzione del problema. Per farne sentire la voce alla madre, ma anche all'intera nazione, avevano calato un microfono per sentirne gli ultimi battiti cardiaci, i lamenti, i richiami: l'unica risalita alla superficie di Alfredino è stata tramite l'amplificazione, tramite un microfono.

Foné: non riesco a prescindere dalla grande lezione di Carmelo Bene sull'amplificazione, sulla perdita del soggetto mediante la macchina dell'amplificazione, sulla risalita alla superficie del linguaggio mediante il microfono: *io* divento minuscolo, scompaio in quanto corpo rispetto a un fuori, e nella dinamica fonica questo *io*-esterno si dilata, si comprime, si solidifica, si scioglie...Non è più un *io* commensurabile, incasellabile, ma continuamente un'onda transeunte, staccata dal corpo. Tutti sanno che la parola è ciò che è fuori di noi, staccata da noi: il linguaggio nasce dunque in assenza di noi, là dove non siamo, appena fuori, *accanto* a noi. L'amplificazione garantisce in maniera esplicita questo divorzio tra noi e il

linguaggio, questa frattura inconciliabile. E ci fa riflettere sulla fisicità del linguaggio parlato: pura onda, emissione di frequenza, superficie sonora in divenire.

Giocare con il linguaggio. In Lewis Carroll tutto sembra presagire la macchina attorale di Carmelo Bene: Alice cade giù in una tana e muta continuamente forma, perde l'identità di quel sopra e tutto questo nel momento in cui scopre che le parole possono essere rivoltate e che in questo strano mondo il senso e il nonsenso convivono uno accanto all'altro, abitualmente. Scoprire il coesistere di senso e non senso, toccare con mano il paradosso, anzi viverlo, esperirlo è per Alice la risalita alla superficie del linguaggio, scoprire che il linguaggio è come il nastro di Moebius, per cui se lo percorri ti trovi sempre dallo stesso lato, come col senso e il nonsenso, sei sempre nella parola, nella designazione, in quel fuori da sé. La bambinetta prende gusto alle parole nel momento in cui scopre che possono essere rivoltate, quando scopre la loro falsa profondità, e che invece di essere in un *underground* ci si trova in un mondo designato, nominato, meraviglioso, virtuale, inconsumabile, di superficie, bidimensionale, come nel mondo delle carte o degli scacchi. Giocando col linguaggio questo mondo può mutare a piacimento, trasformarsi, sempre divenire.

Humpty-Dumpty oppone *l'impassibilità degli avvenimenti alle azioni e passioni dei corpi, l'inconsumabilità del senso alla consumabilità delle cose...la resistenza della superficie alla mollezza della profondità...Passare dall'altro lato dello specchio...è arrivare in una regione dove il linguaggio non ha più rapporto con ciò che è designato, ma solamente con ciò che è espresso, vale a dire con il senso. Tale è l'ultimo spostamento della dualità: ora passa all'interno della proposizione.* - G.Deleuze, *Logique du sens* -

Impenetrabilità e dualità dei due mondi, di qua e di là dallo specchio, tra significante e significato, tra teatro e vita, tra spettatore e attore, tra bambina e adulto, tra recita e realtà. C'è sempre un sottile muro, un filo di lama, che divide inesorabilmente chi è di qua da chi è di là dallo specchio: di là si può essere e non essere, affermare e contraddire, negare e affermare, esprimere dinamicamente, paradossalmente; in teatro lo spettatore sta nell'immobilità della poltrona, scompare in quanto soggetto, osserva da un fuori, spesso si avvicina alla visione in maniera giudizievole, non affettiva, aperta alle contraddizioni, vuole incasellare, capire, designare, possedere. Strano luogo il teatro: nelle *Lettres persanes* di Montesquieu i Persiani che vanno per la prima volta a teatro a Parigi e mandano lettere alle loro mogli dall'Europa sono sconvolti da questo strano luogo dove qualcuno, su un piano rialzato parla e si muove tantissimo, mentre di qua, sulle tante poltrone, le persone rimangono immobili, come congelate in un patto già acquisito: dovranno stare ferme, immobili, costrette ad ascoltare, a vedere, come pietrificate, per alcune ore.

Leggendo tra le pieghe di *Alice in wonderland* risulta evidente un continuo riferimento alla scolarizzazione, all'idea pedagogica. Moltissime canzoni,

storielle sono parodie di altrettante lezioni dell'epoca vittoriana, i testi sono pieni di rimandi alla pedagogia dell'epoca, dalla matematica, alla geografia, alla storia. Non dimentichiamoci che Lewis Carroll era un reverendo, Charles Lutwidge Dodgson, insegnante di matematica e logica, pare noiosissimo, molto inserito nelle dinamiche pedagogiche. Si era inventato, però, forse per entrare in contatto con le bambine che amava, uno pseudonimo con cui dichiaratamente poter sovvertire la logica di quell'incasellamento, di quella compressione e tramite quella doppia identità inventarsi un mondo *raccontato* dove le stesse regole sono ribaltabili, dove l'insegnamento viene scavalcato e risulta senza profondità, quello che è, puro linguaggio commensurabile che non potrà mai cogliere la complessità dello status infantile.

Mettere dunque una bambinetta-adolescente in un luogo geometrico, in un'auletta di scuola, piccola, squadrata, che si offre all'esterno mediante una vetrata. Luogo di esposizione, dunque, di cui lei non sarà consapevole, perché all'interno la superficie del vetro risulta come quella di uno specchio e la mancanza di luce nell'esterno gli garantisce poca profondità, come avvolta da nebbia.

Questo luogo non ha colori, è in bianco e nero, non garantisce la sfumatura, è un sì o un no, e qui vige la regola geometrica, la regola ferrea degli scacchi. Tra una linea e l'altra l'inciampo possibile in un pavimento gommoso, che cambia forma a seconda della pressione. Le stesse pareti sono di gomma, tutto ha molteplici dimensioni. Captiamo ogni parola della bambina mediante un microfono, ben esibito: noi siamo pronti a una nuova diretta, come nel caso di Alfredino a Vermicino. Vogliamo captare ogni inciampo, ogni vibrazione. Cosa succede a una bambina se la catapulto in una tana scolastica, esposta al *lookism* degli adulti qua fuori, per di più muniti di una protesi per catturarne i suoni, le parole? Potrà riscattare le proprie cadute? Mediante cosa? E' possibile trovare il colore, la vitalità, abbandonarsi a un fluido divenire in un luogo incasellato, così compresso e geometrico, dove la stessa recita è il compito designato? Può l'infanzia rimanere tale, soprattutto nelle pieghe di una logica adulta? E ancora: siamo noi che guardiamo, dentro lo specchio, o viceversa?

Nonsenso non solo verbale: la gomma, gli oggetti di gomma sono degli oggetti nonsenso. Un remo di gomma non fa il suo lavoro, invece di garantire la forza motrice crea solo attrito, si piega all'acqua. La gomma è paradossale, nega continuamente la sua stessa forma, non è commensurabile, dipende sempre dall'azione di un soggetto, dal peso, dalla pressione. Affogare nella gomma, sprofondare nella coesistenza di senso e non senso, in questa vertigine di linguaggio.

Ogni educazione nazionale è in qualche modo scandalosa: parte dall'idea della pianificazione dei cervelli secondo lo spirito dell'ingegnere, a prescindere da ogni singolo corpo, secondo le regole dell'incasellamento. Noia di ogni scuola, che non contempla veramente ogni singola identità, dove anche nell'insegnamento si ripropongono le false gerarchie di potere e si rispecchiano tutte le compressioni, ancora una volta e via di seguito, senza

tregua. Dove tre-quarti del tempo è tempo perso, che uccide la vitalità degli spiriti inquieti e tutto è sempre designato secondo regole precise, che è vietato sovvertire. Dove vige una morale di Stato, nazionale, da rispettare, sotto il sorriso del nonno di turno.

Paradosso linguistico: continuamente le cose vengono nominate, designate dall'insegnante in un modo, la bambina le vive in un altro. Per Alice il reale è consumabile, un budino è realmente qualcosa di solido e zuccherato da poter ingerire, per cui lei ha fame. Per la regina il budino è un nome, viene personificato, è pura superficie, per cui non esiste se non nella possibilità assurda di poterlo presentare ad Alice, come un personaggio delle carte, virtuale. Ci troviamo di fronte alla stessa designazione che esprime due sensi molto differenti fra loro. Paradosso della scena: nella realtà siamo tutti condannati alla nostra casella, a un mondo di superficie che vuole continuamente designare, affettare, nominare, possedere tramite una designazione unidirezionale che è fuori dai corpi, menzognera, mentre il teatro, che pure utilizza il linguaggio della designazione, parlato ma non solo, permette la convivenza di più sensi in una volta, la ribaltabilità del senso comune, è scandaloso perché permette di stare col corpo dentro e fuori contemporaneamente, su entrambi i lati del nastro di Moebius, sei vivo e sei morto, congelato nella gabbia semantica, sintattica di una drammaturgia e pure sei il punto di fuga delle energie che si generano verso il fuori. Ogni attore sa di essere un paradosso vivente, sul palco e che vive nel paradosso ogni giorno.

Quarta casella, quinta casella, ecc. Eppure la stanzetta è sempre quella e si sta sempre nello stesso luogo, si inciampa a loop, come la musica, ipnotica: è sempre Offenbach, rallentato, dilatato, ripetuto, spezzettato, sovrapposto, rovesciato. Si sta nello stesso punto, non si avanza mai, nonostante vengano nominate colline, siepi, case, fiumi, monti. La casella è sempre la stessa, è solo il mondo dello specchio, parallelo, immaginale, che ci permette il "trasloco", la metafora, il passaggio di là, la dinamica vitale, interrogativa. Cogliere ciò che è di là dallo specchio, accanto a noi, inesprimibile, per sfuggire alla logica coercitiva della casella.

Regina bianca: Alice diventa regina, i ruoli si ribaltano tra lei e l'insegnante. Una bambina che ha visto lo spettacolo nei primi giorni di repliche ha subito detto che voleva diventare la regina bianca, perché è quella che comanda di più. "Chi è che comanda" scrive la bambina sulla lavagna di scena: è la domanda giusta. Lo scopo è quello di diventare regine, prendere il posto dell'insegnante, diventare finalmente adulti? Poter ripetere, all'incontrario, la stessa dinamica? "Adesso ci provo", dice la bambina, alla fine, quando la regina-insegnante è esausta, forse morente e vuole farsi raccontare una storia: meglio lasciare la domanda aperta, il teorema irrisolto, riuscire a sottrarsi alla logica secolare del potere pedagogico.

Soggettiva: chi guarda e chi è guardato? Alla bambina viene posta sulla testa una lampada da otorinolaringoiatra, all'inizio del sogno, per cui siamo

guidati nella visione dal fascio di luce che si sposta sugli oggetti che lei decide di guardare. Lei stessa riesce a vedere gli oggetti solo se porta la luce su di essi: è la chiave di entrata, le viene permesso il lusso di uno sguardo libero, non condizionato, per affrontare questo viaggio infero. Gli sguardi sono molteplici, altri occhietti la scrutano e scrutandola la illuminano, sono due lampade a bassa tensione, gestite dal burattinaio, dall'alto, mediante una lunga e sottile protesi di alluminio. Un microscopio è nella cassettera, bene in vista fin dall'inizio, l'insegnante ha due binocoli con cui scrutare meglio, il vetro-specchio è lui stesso una enorme lente, tramite cui concentrare lo sguardo.

Teorema: partire da una domanda e cercare di verificarla, senza conoscerne le conclusioni. Sempre il teatro dovrebbe partire da una domanda, essere alchemico. Il film di Pasolini, *Teorema*, rimane per me un modello fondamentale per l'approccio a qualsiasi nuova opera da realizzare.

Unico colore presente in scena al di fuori del bianco e del nero, l'incarnato della bambina, i suoi rossori, il colore degli occhi, che contrastano il sistema binario alla base di tutto lo spettacolo. Altri colori: nella musica, nelle voci, nei gradienti della luce, nelle sue sfumature, nei riflessi, nelle trasparenze della gomma, nella magia delle trasformazioni.

Vortice di tutte le domande alla base di questo teorema: si annullano a vicenda oppure si concatenano in una serie infinita di possibilità, creano un gorgo, un inciampo. In fonica quando un microfono e un autoperaltante sono molto vicini si crea un feedback, un anello sonoro detto anche "larsen", un fischio assordante, un ritorno continuo dello stesso suono riprodotto e ricatturato all'infinito: questo spettacolo mi da questa sensazione, di annodamento su se stesso della propria domanda, all'infinito.

Zero assoluto: è il voto o vuoto che si potrebbe dare a questa bambina. Lei può qui dentro per una volta toccare con mano lo zero, sprofondare nello zero, in questo cerchio: voto o vuoto, sprofondare nello zero, nei vuoti del linguaggio è la scoperta che lo zero non è poi così male, è la scoperta di un grande riscatto.

Alice vietato > 18 anni ha debuttato a Ravenna, Ardis Hall, lo scorso gennaio.



Foto: Enrico Fedrigoli

La bambina e il mostro

di Chiara Lagani e Virginiasofia Casadio

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



CHIARA:

Alice vietato >18 anni è una storia di viaggio, di sforzo, di pazienza. Nella sua qualità di viaggio questo sforzo assomiglia ad un cerchio, per me. Questo lavoro non ha per me precise geometrie: abolito lo spazio, abolite le direzioni, per la prima volta sento di potermelo permettere. C'è solo questo grande movimento, circolare proprio, un cerchio in cui posso camminare a lungo, ma in cui in pochi passi posso anche improvvisamente toccare qualcos'altro, di più scuro e grave. Per tutto il tempo ho avuto questa sensazione di piacevole passeggiata nella penombra, nelle nebbie dei fumi che imperversano nell'auletta-scena-gomma in cui Virginia sta chiusa; là davanti, proprio davanti a me, c'era una piccola manina, la mano che conduce senza condurre, che apre un gesto e una via già molte volte toccata, molte volte sfiorata. Lavorare con Virginia è per me una strana alchimia di languori, nostalgie e corrispondenze: qualcosa che sta tra lo scoprire e il lasciarsi scoprire, il portare segni e figure e il lasciarsene attribuire da lei o di fronte a lei. Tutto era proprio là, fin dal principio, fin dai goffi salti su un bianco materasso di gommapiuma, fino dai *Ciarlestroni* mandati a memoria e poi provati tra finti svenimenti: tutto era già là, ne sono sicura, ma sono altrettanto sicura che tutto solo oggi vi è veramente. È bastato seguirla, questa strana, evanesce dodicenne, dagli occhi intagliati su un prezioso pallore, seguirla e andare di là, verso quell'*oltre* dello specchio, là, dove non sai mai davvero cosa c'è.

VIRGINIA:

Là c'è una bambina che vede attraverso lo specchio, vede un altro mondo e allora cerca di entrarci: questo mondo è fatto come una scacchiera e lo scopo della bambina è certo diventare la regina là. Quando entra, poi, succedono tante cose che lei non sempre capisce, ma alla fine credo che ce la faccia. Almeno, nel suo sogno, ce la fa.

CHIARA:

Il destino della bambina viene tracciato fin dal principio in modo assolutamente preciso (da Regine Bianche e molto di più), ma non tale da trascurare la sua

specifica natura: questo mostra, nel compimento stranamente leggero che proprio lei infine trova, quanto ci sia di volgare e frivolamente disonesto nell'affannato tentativo della pedagogia moderna, nei discorsi sulla "libera espansione del carattere, sul trauma dell'autorità, sull'imperativo della promiscuità coatta con altri bambini". Virginia qui è sola, assolutamente sola, assolutamente priva di indicazioni psicologiche, assolutamente priva di maestre e maestri (tranne quella gigantessa che campeggia in scena accanto a lei, che è poi una falsa maestra e un vero mostro), assolutamente priva di falsa libertà, già mescolata alla cruda aria del mondo, eppure reclusa, in una gabbia gommosa, bambina giocosa e feroce.

VIRGINIA:

Io non sono una bambina.

VIRGINIA:

Di fatto quel che succede è questo. Arrivo lì, e c'è qualcuno che mi dice le cose che devo dire, io le ripeto, ma con le mie parole... no, veramente non proprio del tutto con le mie e nemmeno proprio del tutto con quelle che mi dicono gli altri... poi qualcuno mi dice cosa devo fare.

C'è sempre qualcuno che racconta una storia e tu poi fai delle cose.

Riguardo alle cose da ricordare, invece, quelle non mi fanno paura: io ho molta memoria. All'inizio però ero molto imbarazzata. Mi divertivo ma non trovavo le parole, non uscivano da lì. Poi mi sono abituata, conoscevo di più tutto e tutti, le parole si infilavano meglio, conoscevo più anche quella creatura là, che dovevo essere io nello spettacolo. Ma non è stato semplice da subito.

CHIARA:

Le parole di Alice non sono affatto semplici da subito.

Alice parla una lingua quasi incorrotta, potremmo dire: la deforma fino all'inverosimile eppure mantiene

sempre quell'ordine esatto, liturgico delle parole. Anche il suo spazio è qualcosa di nient'affatto semplice: è tutto fatto di divieti, di confini invisibili tra le cose, simili ai lacci della metrica alle rime dure del senso e del nonsenso. C'è un nesso formidabile che avvince parola e spazio fisico qui, la stessa identica legge li governa, la legge della lettera e del capovolgimento. Occorre molta fede ad Alice per riconoscere la forma delle sue parole nel caos di ciò che le accade veramente. La memoria vi insiste a volte sino al doloroso tormento. Ho un'immagine di Virginia accovacciata, che si abbraccia le ginocchia, in silenzio. Attende che le parole si sistemino nella sua testa, fa un grande sforzo per dare alle parole questo ordine che sente esatto, e dice: "aspetta, aspetta un attimo prima di farmi cominciare". Poi inizia la scena. Abbiamo lavorato così, a canovaccio, esperienza inedita per me, tra silenzi, attese, e scoppi improvvisi, grappoli di parole fiorite d'un tratto nel culmine dello sforzo. Non ho mai scritto, per tutta la durata delle prove non ho avuto la necessità, così familiare per me, di fermare qualcosa con la scrittura. La scrittura come esigenza



tecnica, e finale, in presenza di una strana parola o lingua perfetta che nell'atto di scriverla si cancella. Come posso scriverle queste parole?

VIRGINIA:

Io penso che le parole più belle sono quelle scritte. Io scrivo tutto il giorno messaggi sms. Scrivere così vuol dire non vedere la persona in faccia, mentre le parli. È anche uno svantaggio, a volte. Ma ti senti protetto. Alice non scrive per questo motivo, però. Lei scrive per sottolineare la stranezza delle parole, forse. Ad esempio, nella scena con Humpty Dumpty: lui parla e lei scrive alcune delle sue strane parole sul muro. Le piace molto scrivere. Anche a me piace molto scrivere.

CHIARA:

Ci sono tante fotografie di Virginia che tappezzano Ravenna. Il manifesto trittico di Alice vietato >18 anni.



VIRGINIA:

Ah, le fotografie. Questa è una cosa molto personale, non so se... Quella in cui sono di fronte è bella, ma sono molto scura da una parte e poi si vedono troppo i nei, il che non mi piace. In una di quelle di profilo si vede l'occhio, troppo. L'altra lascia vedere meno difetti. È la migliore.

CHIARA:

Ho visto un residuo di manifesto-trittico appeso al muro di una strada, a Ravenna: è già pallido, ingiallito. Sono passati svariati giorni dallo spettacolo, forse un mese. In questo mese sono successe molte cose tragiche. Eppure basta una mera fotografia, un'immagine semplice e trina, perché certi segni, geroglifici dorati, magari modesti, di presagito splendore, riacquistino di colpo lo spessore misterioso della stessa arcana presenza; un ordito di fili della Vergine teso dietro un groviglio selvatico e scintillante. Ricordo la prima cosa che mi disse Enrico Fedrigoli, il fotografo che lavora con noi, sul trittico di Virginia: sembra una Madonna dolcissima, ma ha anche la durezza spietata del minatore, di chi scava il marmo. Solo per i "laici del ricordo" quella carta di pochi giorni è adesso ingiallita e consunta: tutto quel giallo è per me un

condensato di luce, è tutti quei pomeriggi abbacinati, ombrosi e dolcemente disseminati di piccole spie, di modesti richiami, sussurri, messaggetti al telefonino, buchi della memoria, noia, scoramenti, merende gratificanti e compensatorie, voci assortite dentro uno spazio chiuso.

CHIARA:

A volte mi chiedevo: chissà se ce la faremo, chissà se attraverseremo questo specchio, alla fine; entreremo in quelle stanze, in quei recessi tanto attesi e immaginati, fino dall'infanzia? Forse non al di là di quel nudo vetro, non io almeno, non al di là di quel velo d'acqua che talora scende sottile, e appanna la visione. Non io, ma forse lei può. Forse. E, anche questa volta, è necessario dirlo? Non è il risveglio da un sogno a fermarci, mai, non è il sapere che stiamo solo provando uno spettacolo, con tutti i suoi conosciutissimi impigli e misteri, ma è ancora una volta quella sovrabbondanza, quasi mortale, felicità dello sguardo che incontra gli oggetti desiderati e così si appaga, senza possesso alcuno. Allora, Virginia, facciamo finta che tu non riesci più a vedere, niente di niente, guarda un po' in su, poi scendi piano, e ti addormenti dolcemente, dopo sarai di là. Te lo prometto.

Qualcuno ha condotto il sogno per mano, forse l'adulto potrà aprire la credenza più alta, ma, o incompetenza! "Dagli occhi bendati e luminosi dell'infanzia non può raggiungerci, in sogno, che uno sguardo tenue e filtrato": eppure... che contentezza!

CHIARA:

E cosa ne pensi degli oggetti che stanno là dentro?

VIRGINIA:

Gli oggetti che sono in scena sono bellissimi. Mi piace molto la ventosa anche se mi dà fastidio che non si appiccichi più al pavimento come faceva prima. Gli ho staccato tutta la gomma nel fondo, quella che fa presa, una volta che ero nervosa. Mi piacciono anche le gambe di gomma del tavolo, perché si staccano e si riattaccano.

CHIARA:

Da piccola ti piaceva travestirti.

VIRGINIA:

Da piccola mi travestivo. Facevo delle scenette, delle storie. Mia mamma ha lavorato per qualche tempo in un negozio di antichità. Avevo trovato là un bastone, mi ero coperta con alcuni veli, vestita da vecchia, insomma. Avevo un contenitore per raccogliere l'elemosina. La gente rideva nel vedermi fare la carità.

Qui però mi sento proprio Alice. È simile a me, anch'io faccio certe cose che fa lei: sono curiosa, parlo spesso da sola. Faccio molte domande.

CHIARA:

La bambina non ha nessuno. È orfana di chiunque. Incontra svariate creature che non sono, di questo mondo. Ma più di tutti incontra il suo mostro. La bambina prova ogni giorno tre ore di fila, con pazienza, precisione, estrema

competenza. Questa è l'avventura dello specchio. Ma la bambina non lo sa. Quand'è che il mostro si trasforma in qualcosa d'altro? Quando la sua presenza non è più necessaria, né come sorella, né come maestra, né come adulto che dà indicazioni di scena, né come creatura soprammercato. La bambina resta sola, attenta, tutta tesa nello sforzo di ricordare una parola, quella della canzone mai più udita. La metamorfosi del mostro è quella della bambina, ed è del tutto ragionevole, a questo punto, che il mostro diventi da oroscopico caronte bambina lei stessa, ritorni indietro, nel lungo percorso piatto, immobile, appena trascorso. Per condurre a tale finale la bambina, il mostro-maestra sfidò la morte, lavorò giorno e notte con dedizione e dissennata follia, apparendo alla bambina reclusa, chiusa nell'egida dell'orrore e del ridicolo ("le addizioni le so fare... se mi dai un po' di tempo...le sottrazioni assolutamente no!"), rischiò l'odio di lei che le era cara: discese agli Inferi e ve la fece discendere.

Non conviene dimenticare, però, che in origine fu proprio la bambina ad evocare il suo mostro, in sogno, da lontano, e forse senza nemmeno saperlo.

VIRGINIA:

In quanto a mostri, vediamo: il cavaliere bianco è il personaggio più simpatico dello spettacolo. Tutti all'inizio mi trattano male, lui invece è buono. Il peggiore è Humpty Dumpty. Invece il Cavaliere no: lui mi dà una direzione, vuole dirmi come fare ad arrivare, anche se alla fine anche lui diventa cattivo. Non sopporto chi mi dice cosa devo fare.

CHIARA:

In scena ti guardi riflessa nello specchio. Lo fai sempre. Nonostante il divieto di guardarsi.

VIRGINIA:

Guardo come sono io, guardo il riflesso di come sembriamo io e Sara. Penso alla gente che mi guarda, mi fa strano pensare che hanno lo sguardo puntato su di noi. Non so se mi fa piacere. Con le persone che conosci è diverso. Certe volte mi fa piacere, altre mi crea imbarazzo. Per i parenti sono felice, non per gli amici; per le amiche sì, ma gli amici proprio no.

VIRGINIA:

Adesso le scene mi piacciono un po' tutte. Ma all'inizio, veramente, no. Quella con Kitty, ad esempio, non la sopportavo. Mi sembrava stupido ripetere sempre le stesse cose. Non mi sembrava possibile. Adesso mi piace molto. Non è che mi immagino che ci sia un gatto vero lì, da sgridare, penso che devo essere arrabbiata, molto arrabbiata e molto cattiva, ma non penso assolutamente di avere un gatto lì.

VIRGINIA:

Virginia è Virginia in scena. Questo dicono le persone che mi conoscono. La mamma, la nonna, il babbo. Credo che sia un difetto,



credo che vogliono dire che è un difetto. Quando reciti devi essere diverso dalla tua vita. Ma in questo caso Alice mi rispecchia un po' veramente. Allora cosa credi che dovrei fare?

Foto Enrico Fedrigoli

Alice vietato > 18 anni



Fanny & Alexander presenta Alice vietato > 18 anni ideazione Chiara Lagani e Luigi de Angelis regia, scene, luci e colonna sonora Luigi de Angelis drammaturgia e costumi Chiara Lagani con Virginiasofia Casadio, Sara Masotti e Marco Molduzzi realizzazione scene Claudio Pamelin, Sara Masotti, Marco Molduzzi, Simone Gardini, Marcantonio Raimondi Malerba sartoria Laura Craziani Alta Moda accessori e abito in carta Monia Strada e Manuela Ballot fotografia Enrico Fedrigoli una produzione Fanny & Alexander e CRT - Centro di Ricerca per il Teatro di Milano in collaborazione con Xing e Ravenna Teatro col contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna e di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Emilia Romagna, Comune di Ravenna si ringraziano Luigi Ceccarelli, Ániko Ferreira da Silva, Francesco e Massimiliano Borghesi