

nascondere

nascondere





Nascondere. Quattordici giornate di studio sull'arte della scena (12 novembre /11 dicembre 2021).

Primo urto 12/11/2021 (Romo Castellucci). Nascondere ciò che si vuole esprimere / come creare a partire dal terrore del nulla / come creare a partire dal terrore di qualcosa / come creare un oggetto che non esiste tra due oggetti che esistono / come immaginare il tempo, inteso come argilla / come fare la cosa sbagliata, giustamente / come perdere il linguaggio. Non ci sono regole, trucchi, maestri, segreti. Solo muri e pavimenti, prima e dopo il nostro arrivo. Tentiamo di dedicarci alla *forma*, perché il punto di vista è sempre dell'altro. Nell'anatomia della scena la drammaturgia è quell'antica disciplina capace di restituire la vita alle statue nel tempio, che non stanno in piedi come bella decorazione, ma portano un appello pericoloso alla vita: uno specchio ustorio, spezzato, di quello che è; un appello, una soglia, qualcosa che chiama un nome dall'oscurità. Per non subire la *parola*, ci si prepara. In alcuni casi la parola è luce, divinazione; in altri è contrasto assoluto; sempre rende complesso ciò che non è complesso, aggiunge un'articolazione, obbliga a una manovra. Perciò, occorre prestare attenzione alla promessa che si fa nel titolo (l'ingenuità è un peccato). Si lavora ad un *montaggio*: combinando due o più cose del mondo a formare una terza immagine, che non è del mondo – non esiste, non è sensibile. L'ombra la spinge. Nascondere: quello che poniamo davanti allo sguardo deve avere un *pungiglione*, qualsiasi cosa sia, deve istillare veleno. C'è un controllo che lascia spazio all'indeterminato, dove il fuoco del vuoto sottrae linguaggio e la conclusione accade altrove. In funzione dello sguardo dell'altro, si portano le cose alla presenza. Lo sguardo sconosciuto che profana l'atto creativo ne è al contempo l'essenza. Ogni esposizione è una profanazione, non uno spettacolo. Pensare a una forma significa infatti sin dal principio sapere che la forma è rivolta altrove e sapere che nella presenza della forma si è già in ritardo su se stessi. Nessuna riverenza, nessun autocompiacimento dunque. Se si crea per affermare se stessi, la sconfitta è annunciata, annunciata è la noia. Ma se si crea perché non si può non farlo, perché si è mossi da una domanda inquieta, allora la forma da qualche parte dovrà andare. C'è un aspetto guerriero del gesto, per cui la pelle diviene un abisso e affrontare la nudità del palcoscenico somiglia ad un combattimento senza eroi. Meglio sarebbe stato non esser nati, meglio sarebbe non fare. Si *crea* a partire dal terrore di qualcosa; o del nulla. Il palazzo della tradizione è un archivio violento, fatto di soprusi e bellezza. Da lì si comincia, da lì o dal niente, come da un'assenza furiosa, piena di leggi già sedimentate, dove archeologia e architettura stanno faccia a faccia. Poi si va verso il deserto.

Secondo 13/11/2021. Esercizi. Si esercita una particolare forma ad esser vista. Si risponde ad una consegna, lavorando a partire da un materiale che esiste per produrre qualcosa che non esiste. Si giubila a volte, altre volte si cade, forse si avanza, certo non si può descrivere. Si può solo consegnare un precipitato dell'epifania di corpi bellissimi in azione. E così sono precipitati: Davide porta un'attesa scalza e isterica / Aurora mette a ferro e fuoco / Sena studia un'architettura del processo / Eugenio dondola un ramo o una scultura / Giulia diviene conchiglia / Francesco si fa la schiena come un muso / Laura prende a pugni un suono interiore / Maria Chiara tesse destini / Dylan mette un sogno sotto il tavolo / Giada urla muta / Theresa gioca a far la suora / Gloria eretico bonsai / Manfredi morde / Eugenia affronta l'horror vacui / Alice fa provare il tempo.

Aurora versa il latte / Eugenio toglie l'olio dalle braccia / Davide ha un chiodo nella felpa / Theresa mangia un panino / Sena ha una gemma nella pancia come un pesce dagli abissi / Giada fa il segno della croce / Manfredi soffoca in un sacchetto di plastica / Laura protegge un libro / Maria Chiara usa un uovo verde / Gloria disfa sistematica e rituale / Francesco appende bandiera bianca / Dylan muore come le foglie.

* «Ho sistemato la costruzione e sembra ben riuscita. Dall'esterno in effetti è visibile solo un grande buco, che però in realtà non conduce in alcun luogo; già dopo un paio di passi ci si imbatte in una solida roccia naturale. Non mi voglio vantare di aver adottato questa astuzia intenzionalmente, si trattava piuttosto di quel che restava di uno tra i molti tentativi di costruzione andati male, ma alla fine mi sembrò vantaggioso lasciare aperto ancora solo questo buco. Ovviamente alcune astuzie sono così raffinate da arrivare a distruggere se stesse, lo so meglio di chiunque altro, ed è certamente anche arduo attraverso questo buco attirare l'attenzione sulla possibilità che qui vi sia qualcosa di interessante per ulteriori indagini. Ma mi fraintende chi crede che io sia vile e che solo per viltà costruisca questa struttura. A mille passi da questo buco, coperta da uno strato mobile di muschio, c'è il vero accesso alla tana, è protetto quanto è possibile proteggere qualcosa in questo mondo; certo, qualcuno può calpestare il muschio o inciamparvi, e allora la mia tana sarà accessibile per chi ne avrà voglia – tuttavia, beninteso, non c'è bisogno di particolari e rare capacità – potrà introdursi e distruggere tutto per sempre. Questo lo so bene e la mia vita, anche adesso che è al suo apice, non ha un momento di piena pace; laggiù in quel luogo, nell'oscurità del muschio, io sono vulnerabile e nei miei sogni c'è un grugno avido che annusa qua intorno senza sosta. Avrei potuto, si potrà sostenere, avrei potuto coprire anche questo buco d'ingresso con uno strato sottile di terra dura in alto, e in basso con terra più friabile, in modo da potermi riaprire una via d'uscita ogni volta con poca fatica. Ma non è possibile, proprio la prudenza esige che io abbia sempre una possibilità immediata di fuga, e proprio la prudenza esige, come purtroppo accade spesso, che si metta a rischio la vita. Tutti questi sono calcoli faticosi, e le gioie di una lucida intelligenza a volte sono di per sé l'unica ragione per continuare a calcolare. Ammesso che abbia una possibilità di fuga immediata, non è comunque possibile che mi si attacchi da una direzione inaspettata nonostante tutta la mia vigilanza? Nel fondo della mia dimora vivo in pace e nello stesso tempo da chi sa dove si insinua il rovello silenzioso e lento del nemico. Non voglio dire che esso abbia una sensibilità più sviluppata della mia; forse di me sa tanto poco quanto io di lui. Ma ci sono ladri solerti che frugano il terreno alla cieca e, data l'estensione enorme della mia costruzione, anche loro possono avere speranza di riuscire a imbattersi in uno dei miei percorsi. Ovviamente ho il vantaggio di essere a casa mia, di conoscere esattamente tutte le strade e le direzioni. Il ladro può diventare facilmente una mia preda, e succulenta. Ma sto invecchiando, molti sono più forti di me e innumerevoli sono i miei nemici; potrebbe accadere che io rifugga un nemico e finisca nelle grinfie di un altro. Ah, cos'altro non potrebbe accadere? Ma in ogni caso devo avere fiducia nel fatto che da qualche parte forse esiste una via d'uscita raggiungibile, completamente aperta, dove per uscire io non debba più faticare, in modo che ad esempio non accada che io, mentre scavo disperatamente, sia pure in uno strato di terra friabile, all'improvviso – il cielo mi protegga! – senta i denti del nemico nelle cosce. E non sono solo i nemici esterni a minacciarmi. Ne esistono anche all'interno della terra. Non li ho ancora mai visti, ma le saghe raccontano di loro e io ci credo fermamente. Sono esseri che appartengono all'interno della terra; nemmeno la saga è in grado di descriverli. Persino chi ne è diventato vittima li ha visti appena; vengono, si ode appena il rasparsi dei loro artigli sotto la terra, che è il loro elemento, e si è già perduti. In questo caso non serve a niente nemmeno il fatto di essere a casa propria, dato che si è piuttosto in casa loro. Da loro non mi salva nemmeno quella via d'uscita, che non mi salverebbe comunque, piuttosto mi rovina, ma è una speranza e non potrei vivere facendone a meno.» Franz Kafka, *La costruzione*.

Terzo 14/11/2021 (Carloni & Franceschetti). Si aprono le porte di un tempo e un luogo preciso:

* I brani preceduti dall'asterisco sono tratti da opere consonanti all'**urto** in questione, non proposte dagli invitati ma coltate qui a mo' di scorci dall'alto da parte della dramaturg. Alla sua cura sono dovute la scrittura e la redazione di tutti i testi che compongono queste pagine (tranne l'ottavo e il nono urto, composti trascrivendo due scritti personali dell'autore).

memoria di Urbino – Urbino memoriale – città presa in un Rinascimento eterno, dove l'arte si fa a bottega e la bellezza si impara sudando sulle *grazie* della A. La sapienza calligrafica della scuola del libro, con aule enormi per il disegno dal vero e torri come minareti, è quella forma del fare originariamente artigianale che conosce i segreti della storia dell'arte. I segreti non sono simboli, ma storie materiali (come si muove la materia). Si può guardare alle Cacciate dal Paradiso di Masolino e Masaccio vedendo la violenza, la bellezza e la vergogna, ma innanzitutto si deve sapere questo: i due pittori erano sullo stesso ponteggio, nello stesso momento, usavano gli stessi colori. Solo chi vede quel ponteggio può sentire le parole che Dio dice alla schiena di Adamo nella Cacciata di Masaccio. La religione parla al corpo, non alla mente dell'uomo. Il primo passo fuori dal Paradiso è come il primo passo sulla luna: varcare la soglia è sempre una violazione dell'assoluto, che si tratti di un palcoscenico (Pirandello), di uno schermo (Buster Keaton), di una tomba (Canova), di una tela (Fontana) o di una cella. L'arte ha bisogno di chi la guarda, non di chi la fa. Perciò la registrazione diviene una risorsa: essa rende spettatori gli autori stessi. Carloni & Franceschetti intarsiano immagini di cloache, nature morenti e Piero della Francesca, prestando attenzione alla qualità del movimento della materia più che alla narrazione in sé. Scioglimenti, evaporazioni, assorbimenti, proiezioni, moto continuo in cui danzano bicchieri di plastica in mare come cadaveri, l'ultima cena cade nell'abisso. Le loro spettrografie sono registrazioni iconoclaste di tensioni che generano stupore, sostituendo lo sguardo d'artista con lo sguardo freddo e indifferente della tecnologia, scoprendo come trema la solitudine di una goccia, come suona il lamento di una stella e come tutto questo possa esser sentito senza divenire stucchevole. L'invisibile che agisce sul visibile: stop/motion. Il cinema nasce come arte cinetica, facendo tesoro della saggezza dei rapaci: per nascondersi basta rimanere immobili. Stop motion. So che si muove l'immobilità, da un momento all'altro. Stop/motion. Come da bambini si guarda la statua di una madonna che schiaccia un serpente sotto il piede. C'è una fessura da cui viene la luce e si resta servi muti nel silenzio.

* «Le città quadrangolari, reticolari (Los Angeles, per esempio) producono, così si dice, un disagio profondo: essi feriscono in noi un senso cenestesico della città, il quale esige che ogni spazio urbano abbia un centro in cui andare, da cui tornare, un luogo compatto da sognare e il rapporto al quale dirigersi e allontanarsi, in una parola, inventarsi. Per molteplici ragioni (storiche, economiche, religiose, militari) l'Occidente ha fin troppo ben compreso questa legge: tutte le sue città sono concentriche; ma, conformemente al movimento stesso della metafisica occidentale, per la quale goni centro è la sede delle verità, il centro delle nostre città è sempre pieno: luogo contrassegnato, è lì che si raccolgono e si condensano i valori della civiltà: la spiritualità (con le chiese), il potere (con gli uffici), il denaro (con le banche), le merci (con i grandi magazzini), la parola (con le 'agorà': caffè e passeggiate). Andare in centro vuol dire incontrare la 'verità' sociale, partecipare alla pienezza superba della 'realtà'. La città di cui parlo (Tokyo) presenta questo paradosso prezioso: essa possiede sì un centro, ma questo centro è vuoto. Tutta la città ruota intorno a un luogo che è insieme interdetto e indifferente, dimora mascherata della vegetazione, difesa da fossati d'acqua, abitata da un imperatore che non si vede mai, cioè, letteralmente, da non si sa chi. Quotidianamente, con la loro andatura rapida, energica, spedita come la traiettoria di un proiettile, i taxi evitano questo cerchio la cui cima bassa, forma visibile dell'invisibile, nasconde il 'nulla' sacro. Una delle due città più potenti del mondo moderno è dunque costruita intorno ad un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi, il cui centro stesso non è altro che un'idea evaporata, che sussiste non per irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale, obbligando la circolazione ad una deviazione perpetua. In questo modo, a quel che si dice, l'immaginario si dispiega circolarmente, percorsi e ricorsi, intorno a un soggetto vuoto.» Roland Barthes, *L'impero dei segni*.

Quarto 26/11/2021 (Andrea Cortellessa). La vita di Andrea Zanzotto viene introdotta nel mo-

mento in cui deflagra: «E poi come il morso di un fulmine che cade sul piede, così da non poter più muoversi, mai più, come la cimice trovata nella minestra dell'ospedale militare di Chieti, deflagrava il 10 agosto 1944, su quei campi, su alcuni letti di cinquantino, troppo basso e piccolo in quel periodo per proteggere dalla vista dei tedeschi, su alcuni letti di cinquantino segnato dal nero, Gino era caduto. La sera prima avevamo parlato, egli stava per raggiungere le formazioni sopra Vittorio, io invece dovevo andare a Salvedella, sul Casella, sopra Valdobbadiene, per mettere a punto un nostro giornaleto clandestino. Alle diciassette e mezza del 10 era cominciato il rastrellamento e Gino aveva scelto la strada sbagliata per ripararsi. Su quel cinquantino i tedeschi lo avevano visto mentre correva per raggiungere il granoturco vero e buono e altissimo, poco più in giù, ed egli era subito crollato sotto i proiettili. Non lo avevano finito, non osavano avvicinarsi perché lo credevano armato, la sua voce era vissuta sempre più debolmente, per oltre un'ora. Alcuni contadini volevano soccorrerlo, ma i tedeschi sparavano a vista, sparavano a tutto il paese, anche alle case, agli alberi, dalla morsa in cui avevano chiuso tutto. Gino aveva perduto il suo sangue, non lo si era udito più. E intanto i carne di prima qualità, i selezionatissimi, per un'ora e tre quarti, in due o trecento, contro pochi spennati partigiani e la gente disarmata, avevano continuato con la fucileria e le mitragliatrici e il mitragliere da venti a far la ruota col massacro, fumo e baccano, finché un grande silenzio aveva dato la certezza che se ne erano andati. Gino era stato raccolto morente ed era spirato la sera stessa nel piccolo ospedale del paese con altri sventurati. Io no. Io avevo trovato subito, sopra la Cal Santa, la giungla del granturco. Insieme con alcuni ragazzi. E le grosse canne ci si afflosciavano addosso durante quell'ora e tre quarti. Macinate dai proiettili che ci fischiavano appena sopra le teste e i corpi cacciati dentro ai solchi. La Cal Santa ci aveva protetti. Le grandi foglie taglianti, che hanno da sempre, mi avevano tolto alla mira diretta della morte e fatto un grembo in cui la fortuna sinistra era stata paralizzata. Avrei dunque scorto tra il mio lotto e le ombre secentesche dello sfondo il vano immenso di quei campi, ormai per sempre senza rifugio, avrei veduto il folle sgambettare di Gino su quei solchi dalle miserrime piantine, dalle foglioline incapaci e pigre di fronte alla morte o un'erba tesa malamente a dissimulare il sangue, e non solo in agosto ma ogni giorno io sono legato, rotto al piede. Là non avrei potuto costruire. Capii che dovevo cambiare. E quella sera tornai a casa come respinto da una brutta onda al punto di partenza, avrei ancora dovuto mettermi a indagare, interrogare, mendicare per un altro lotto». In questo dramma sacro, Zanzotto trova rifugio «dietro il paesaggio», destino di tutta la sua opera, nella terra seppellita e dissepellita, eden e prigionia. La natura, ritratta paradigmaticamente nel trompe-l'oeil allucinatorio della fascia paradisiaca affrescata nella camera da pranzo di famiglia, rende Zanzotto un bambino eternamente imbalsamato dal padre. Vi è una precisa concezione metafisica del paesaggio nella poesia di Zanzotto: ciò che sta oltre la realtà fenomenica è ciò cui il fenomeno continuamente allude «colui che dice il vero poiché dice ombra». L'oscurità tanto rimproverata a Zanzotto non ha venature esoteriche, né intende sottrarre il referente, né tantomeno produce un artificio fine a se stesso. L'oscurità indica l'origine traumatica della parola, omissione del trauma che significa non solo scrivere dopo Auschwitz, ma dentro Auschwitz, nelle ceneri (Zanzotto come Paul Celan) Si va oltre l'annichilimento solo restando dentro l'annichilimento. Cancellazione del significato. Heidegger e Lacan scrivono una parola con una sbarra sopra, così che leggerla significhi contemporaneamente rifiutarla. Non è una pura negazione, ma un rinvio del senso, una decodifica après-coup, un ritorno sul trauma la cui comprensione è caricata dell'attesa. Si sovraimprimono linee di senso come in un eccesso di convergenza, un abbagliamento dell'oscurità dovuto all'estrema concentrazione e alla confidenza forse eccessiva con la materia (Montale). Nella poesia di Zanzotto si determina un'interferenza continua fra elementi di massima culturalità teoretica e momenti di percezione pura, grafismi, abbassamenti al livello del privato. Oltranza e oltraggio non sono decodificabili. Sono le parole impossibili che in Dante dicono l'immagine di dio. Sono l'immagine del sogno che continua ad agire anche da svegli, anche se non la si traduce in termini ra-

zionali, resta impressa e si allontana proprio quando ci si sforza di raggiungerla. Orizzonte del nascondimento. I fosfeni sono quei fenomeni ottici che si producono quando si stringono le palpebre e si vedono bagliori, luminescenze derivate dall'attività nervosa. Un vedere al buio. Alla maniera di Virgilio lampadoforo, ogni passo è un rischio. *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro*. Nella penna di Zanzotto sono sempre presenti, paradossalmente fianco a fianco, Artaud e Mallarmé: da una parte la ricaduta del magma che tende a farsi parola in un mondo caotico, ribollente e amorfo insieme, colluvie di elementi corporei, crocefissione nella materia infangata e interrata; d'altra parte, la trasumanazione, astrazione della poesia pura. L'uno e l'altro polo si co-implicano, mai in una sintesi dialettica, ma nella sovrapposizione di un abbaglio. Chi tra i poeti punta tutto sul calligramma e sulla visione perde la corporalità e l'immanenza; chi punta solo sulla fisicità perde invece la musica di pieni e vuoti; chi tiene Artaud e Mallarmé insieme persegue un ideale regolativo impossibile e immanente. La poesia di Zanzotto non ha a che fare con la performance spettacolare del festival di Castelporziano, non può essere auscultata dall'amplificazione fonica alto-parlata a valanga alla King Kong, come CB in cima alla Torre degli Asinelli. Esiste una musica segreta e intellegibile, una verticalità mistica che non si separa dalle profondità materiche. Si guardi al mandala dell'*Ipersonetto* come ierofanogramma. Là il tempo descrive un sistema concentrico, permisto, non lineare, alla maniera delle sequoie di *Vertigo*, in cui si congiungono, presente, passato e futuro. Il *logos erchomenos*, la parola che viene, mai compiuta, dal futuro è riavvolta alle origini remote della lingua. Alle spalle della dimensione antropologica, si sente la lingua che parla la terra in uno stato sorgivo, geologico. Tale è l'infinito di Zanzotto, latte malsano delle carità romane che inverte l'ordine dei fattori e il rapporto delle generazioni; giubbotto catarifrangente messo sulla sacca dal mendicante investito, deiezione degli ultimi, per dare avviso che si tratta di carne umana.

Quinto 27/11/2021 (Silvia Rampelli). Verso un'apertura percettiva. Silvia prende un estintore, lo mette vicino a una ragazza e chiede di osservare. Lascia il tempo di osservare. Chiede se i due corpi siano diversi ed eventualmente in cosa. Materia, movimento. Osservare è una forma di azione. Nell'agire come nell'osservare si esercita la capacità di percepire le forze in atto, di riconoscere ciò che è. Allargare le maglie del presente. Situare ciò che accade nel corpo e fuori del corpo, in una meccanica dell'istante. L'atto situato. «Accorgiti di ciò che avviene mentre avviene.» Silvia stringe i pugni e lascia la stretta. È una questione metodologica: la forma non si trova per imitazione, descrizione, figurazione, al contrario, sorge temporalmente una volta che le condizioni corporee – fattuali – abbiano agito una trasformazione reale. Porre le condizioni per l'incontro di ciascuno con la propria forma, laddove il fare non è funzionale a uno scopo, ma poroso, germinativo, plurale, ci si consegna alla cosa estesa. «Mi apro all'insorgenza. Rinuncio ad anticipare. Ricevo il senso. Accade malgrado me.» Epifania. Silvia invita a mettersi in ginocchio e a lasciare che l'azione del respiro operi un cedimento della muscolatura. Ognuno, con il proprio tempo e il proprio spazio, sperimenta una resa al fatto. Se si sospende l'idea, la volontà, l'intenzione, è possibile mettere a fuoco, effettivamente essere, ciò che avviene, in modo concreto, osservabile. Quando si coglie in anticipo l'intenzione, ossia la dicibilità del fatto prima che si compia, è già in atto una separazione dal fenomeno. Silvia resta in ciò che appare, effettività senza residui. Da lì, con un atto intenzionale di ritorno, si sceglie, si chiarifica, si punteggia, si toglie la ridondanza. Nessun accento inintenzionale, che la scrittura – la ritmica – sia un progetto. La composizione è un'ipotesi sull'attenzione, contempla l'Altro. Preliminare consegna all'esperienza, successiva definizione dinamica, verso un'oggettività che non recida il respiro tattile della materia. «Le parole accompagnano fino a un certo punto, poi è esperienza, materia. Osservati osservare, guarda come registri il dato». Si tratta di individuare la domanda la cui attuazione pone in essere la visione che ha originato la domanda. L'intervallo tra fatto e parola è uno spazio muto da fondare.

* «'Datemi dunque un corpo': è la formula del capovolgimento filosofico. Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare. Al contrario, è ciò in cui affonda o deve affondare, per raggiungere l'impensato, cioè la vita. Non che il corpo pensi, ma, ostinato, testardo, forza a pensare, e forza a pensare ciò che si sottrae al pensiero, la vita. Non si farà più comparire la vita davanti alle grandi categorie del pensiero, si getterà il pensiero nelle categorie della vita. E queste sono appunto gli atteggiamenti del corpo, le sue posture. 'Non abbiamo neppure idea di quel che può un corpo' nel suo sonno, nella sua ebbrezza, nei suoi sforzi e nelle sue resistenze. Pensare è apprendere quel che può un corpo non-pensante, le sue facoltà, i suoi atteggiamenti o posture. Con il corpo (e non più tramite il corpo) il cinema sposa lo spirito, il pensiero. 'Dateci dunque un corpo' significa per prima cosa montare la cinepresa su un corpo quotidiano. Il corpo non è mai al presente, contiene il prima e il dopo, la stanchezza, l'attesa. La stanchezza, l'attesa, persino la disperazione sono gli atteggiamenti del corpo. [...] l'interiorità attraverso il comportamento, non più l'esperienza, 'ma quel che resta di esperienze passate', 'quel che viene dopo, quando tutto è stato detto', un metodo che passa, necessariamente attraverso gli atteggiamenti o posture del corpo. È un'immagine-tempo, la serie del tempo. L'atteggiamento quotidiano è ciò che mette il prima e il dopo nel corpo, il corpo come rivelatore del termine. L'atteggiamento del corpo mette il pensiero in rapporto con il tempo, come con quel fuori infinitamente più lontano del mondo esterno. La stanchezza forse è il primo e l'ultimo atteggiamento perché contiene insieme il prima e il dopo: [...] non il dramma della comunicazione, ma l'immensa stanchezza del corpo, la stanchezza sottesa al Grido e che propone al pensiero 'qualcosa da non-comunicare', l'impensato, la vita.» Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*.

Sesto (28/11/2021 (Gaetano Lettieri). Ernst ha diciotto mesi e il suo gioco preferito consiste nel lanciare un rocchetto oltre la sponda del suo letto, facendolo scomparire, e poi di tirarlo a sé in modo che ricompaia. Molte volte lo ripete. Lo lancia attento e lo tira a sé sorridendo soddisfatto. Sigmund Freud, suo zio, spiega che Ernst trae uno speciale godimento dalla dialettica tra nascondimento e manifestazione che il giocattolo gli permette di vivere. Lanciare lontano il rocchetto è espressione di un dominio nei confronti dell'assenza traumatica (che è poi l'assenza della madre, oggetto assoluto del desiderio): «Vattene via» dice il lancio di Ernst, appena prima di tirare nuovamente a sé il rocchetto, esercitando quel potere di presentificazione che troverà poi compimento nel dispositivo simbolico del linguaggio, dove la parola sostituisce la presenza. Il soggetto è dominato da questo desiderio paradossale dell'assenza (della morte) che va ben al di là del principio di piacere, in una sublimazione dove tutto è feticcio. Noi tendiamo a ciò che ci attrae in quanto si sottrae; è il segreto del teatro e della psicanalisi, ma prima ancora della teologia. Gaetano Lettieri non rivela il segreto, ma lo svolge, entrando nelle dinamiche di presenza e assenza che governano il nostro desiderio. In tali dinamiche l'allegoria si rivela un dispositivo cruciale in quanto atto eterologico, che sottrae il nascosto accennandovi. Se il movimento del desiderio è una *traslatio*, un transfert, un differimento indefinito dell'inafferrabile, allora l'allegoria è precisamente la compensazione dell'assenza presentificata tramite l'intelligenza. Ernst gioca con il rocchetto come con la sua immagine allo specchio. Si esercita all'allegoria. E in questo esercizio poderoso è il portato di dominio, governo, potere. Ma esiste un'assenza più radicale del rocchetto che scompare, una mancanza indomabile dal potere allegorico dell'intelligenza. La temporalità cristiana apre a quest'assenza: dall'allegoria si salta all'apocalisse (*apocalypsis* come *a-letheia*, s-velamento) dove il nascosto non dipende dal potere allegorico dell'intelligenza, ovvero dall'atto ripetitivo dell'uomo, ma dall'irruzione escatologica di Dio nell'orizzonte del desiderio. Il cristianesimo delle origini è ebraico, ma rivela l'insufficienza della legge di fronte all'evento. Nell'apocalittica la nuova irruzione del principio determina una ritrattazione e uno





sconvolgimento della creazione per cui il rivelarsi non è esaurito nel rivelato. La pienezza viene, non è ancora qui, iniziativa ingovernabile e imprevedibile. La venuta di Dio non è mai meritata, resta eventuale e assolutamente gratuita: desiderio di un *chi* che mi ama e di cui non sono padrone. Per l'allegoria il segreto è un *che cosa*, per l'apocalittica è un *chi*: Ciò che è nascosto non è un ideale, ma esiste in forma di persona (maschera e volto: il teatro greco come ierofania). Il soggetto è luogo della rivelazione, donde la cultura occidentale si sviluppa in senso essenzialmente personalistico. Ecco perché le Confessioni di Agostino sono il libro più serio mai scritto (Wittgenstein). Si tratta della prima opera che pone in relazione la questione della verità con la messa in scena del soggetto, l'autobiografia come palcoscenico in cui la verità si rivela. E di più. Il soggetto viene restituito come sé informe, amorfo, nullo e disperato. «Quello che è ignobile per il mondo, quello che è nulla, Dio lo ha scelto per ridurre al nulla le cose che sono» (Paolo, *Prima Lettera ai Corinzi*, 28). Diffidando dell'illusione di esercitare un potere su di sé, Agostino si fa luogo della manifestazione di una verità che non governa, esposizione al senso che viene, ricordo dell'origine: prima del rocchetto, è stata la carezza della madre. Walter Benjamin: perisca il mondo, accada l'immagine. Antonin Artaud: per farla finita con il giudizio di Dio (la carne della vittima contro la violenza teologica). Friedrich Nietzsche: Dioniso o il crocefisso. La grazia. Il dono. Vieni.

Settimo 3/12/2021. Esercizi. Aurora sceglie un cormorano intriso di petrolio / Eugenio l'indcidibilità tra concavo e convesso / Theresa un cronometro de-coincidente / Davide muscoli o paesaggi / Sena il battito di un cuore che manca / Manfredi acqua e fuoco insieme / Laura un poggiatesta rituale / Giada uno spartito scritto a mano / Maria Chiara un melagrana come citoplasma / Gloria un neonato / Francesco un lamento / Eugenia il salto della corda / Dylan una potenzialità finita / Alice una sedia bucata.

Eugenia: ciò che cerchi di fronte si trova alle spalle / Aurora: Varsavia 11.11.21. Sparate / Maria Chiara: Tormenta / Davide: Impera / Giada: versi di uccelli / Eugenio: "a, a, a" / Gloria: lentius, prufundius, suavius / Theresa: sapevi che le orecchie continuano a crescere tutta la vita? / Francesco: vigilia / Laura: futuro anteriore / Dylan: Bataclan / Manfredi: Miserere / Sena: Achtung. Aurora sale sulla zattera della medusa / Davide entra in un taglio / Dylan muove gli altri con rigore glaciale / Eugenio apre il pavimento disegnando un riflesso / Francesco è una Maddalena penitente / Giada gioca con l'autoscatto / Gloria sbrana / Laura dolorosissimo / Manfredi si scrocchia la testa / Maria Chiara confonde i corpi sotto una montagna / Theresa tocca un'illusione ottica / Giulia si copre e si guarda / Sena cancella una foto.

* «All'ora fissata per lo spettacolo si alza un sipario, o si aprono dei battenti, e la macchina viene portata a circa tre metri e mezzo dal più vicino spettatore; tra costui e la macchina viene tesa una corda. Si vede un manichino vestito da turco, seduto, a gambe incrociate, dinnanzi a una grande scatola, apparentemente di legno d'acero, che serve da tavolo. Il presentatore dello spettacolo, a richiesta, farà spostare la macchina in ogni angolo della sala e permetterà che essa rimanga in qualsiasi punto venga indicato, o perfino che si sposti più di una volta nel corso della partita. Il fondo della scatola è notevolmente rialzato dal pavimento per mezzo di rotelle, o cilindri d'ottone, su cui si muove, permettendo così agli spettatori una visione completa dello spazio al di sotto dell'Automa. La sedia su cui siede il manichino è fissata alla scatola, sul cui piano superiore si trova una scacchiera, anch'essa fissata alla scatola. Il braccio destro del Giocatore di Scacchi è teso in avanti in tutta la sua lunghezza, perpendicolarmente al corpo, ed è adagiato su un lato della scacchiera, in una posizione di apparente noncuranza. Il dorso della mano è rivolto verso l'alto. La scacchiera è di circa un metro quadrato. Il braccio sinistro del manichino è piegato al gomito, e la mano sinistra regge una pipa. Un drappo verde cela il dorso del Turco e in parte ricade in avanti alle sue spalle. A giudicare dall'aspetto esteriore, la scatola è suddivisa in cinque sezioni: tre piccoli

stipi di uguali dimensioni e due cassetti che occupano la parte della scatola al di sotto degli stipi. La descrizione fornita si riferisce a come appare l'Automa quando viene presentato al pubblico. Quindi Maelzel informa gli spettatori che mostrerà loro il congegno della macchina. Estraendo dalla tasca un mazzo di chiavi, apre con una di esse la porta segnata con 1 nell'illustrazione, e spalanca lo stipò affinché tutti i presenti possano esaminarlo. L'interno è apparentemente pieno di ruote, pignoni, leve e altri meccanismi raggruppati così fittamente che l'occhio può penetrare solo per un breve tratto l'interno di quella massa. Lasciando questa porta completamente aperta, va dietro la scatola, e sollevando il drappo del manichino apre un'altra porta situata esattamente sul retro della prima. Tenendo una candela accesa davanti a questa porta e spostando al contempo più volte la posizione dell'intera macchina, lascia penetrare una livida luce all'interno dello stipò, che ora appare chiaramente pieno, completamente pieno, di meccanismi. Quando gli spettatori sono ormai paghi di questa vista, Maelzel chiude a chiave la porta sul retro, sfilando la chiave dalla serratura, lascia ricadere il drappo del manichino e ritorna sul davanti. La porta segnata con 1 – come si ricorderà – è ancora aperta. Il presentatore passa quindi ad aprire il cassetto che si trova sotto gli stipi, nella parte inferiore della scatola; infatti, benché in apparenza siano due, in realtà il cassetto è unico; le maniglie e le due serrature servono da semplice ornamento. In questo cassetto, completamente aperto, appaiono un piccolo cuscino e la serie completa degli scacchi collocati in un'apposita cornice che li sorregge perpendicolarmente. Lasciando aperto questo cassetto e lo stipò n. 1, Maelzel apre ora con la chiave la porta n. 2 e la porta n. 3, che si rivelano i battenti di una porta che immette in un unico scomparto. Sulla destra di questo scomparto, tuttavia (ossia sulla destra degli spettatori), si trova un piccolo vano, largo circa quindici centimetri, pieno di congegni e separato da una parete divisoria. Lo scomparto principale (chiameremo sempre scomparto principale quella parte della scatola visibile quando si aprono le porte 2 e 3) è rivestito di un tessuto scuro e non contiene alcun congegno a eccezione di due pezzi d'acciaio a forma di quadrante, posti ciascuno nei due angoli posteriori nella parte alta dello scomparto. Una piccola protuberanza di circa cinquanta centimetri quadrati di superficie, ricoperta anch'essa di stoffa scura, è situata sul fondo dello scomparto vicino all'angolo posteriore a sinistra dello spettatore. Lasciando aperte le porte n. 2 e n. 3, come anche il cassetto e la porta n. 1, il presentatore raggiunge il retro dello scomparto principale e, aprendo con la chiave un'altra porta, mostra chiaramente tutto l'interno di tale scomparto introducendo nella sua parte posteriore e al suo interno una candela. Dopo aver apparentemente svelato l'intera scatola allo sguardo inquisitorio del pubblico, Maelzel, lasciando ancora aperti le porte e il cassetto, fa ruotare l'Automa su se stesso, e mostra il retro del Turco, sollevandone il drappo. Una porticina di circa sessanta centimetri quadrati si apre sui reni del manichino e una più piccola sulla sua coscia sinistra. L'interno, visto attraverso queste aperture, appare come una massa di congegni. In genere ogni spettatore, a questo punto, è pienamente soddisfatto di aver osservato e ispezionato, singolarmente e nel suo insieme, ciascuna parte dell'Automa, e l'idea che una persona possa esser nascosta al suo interno, se mai tale idea è sorta, dopo un'esposizione così completa dell'interno viene completamente scartata come del tutto assurda.» Edgar Allan Poe, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*.

Ottavo 3/12/2021 (Patrizio Esposito). 1. «*Ōno ki wāriai*, 'Distruocere le tracce', è la procedura rituale di cancellazione per gli yanomami. [...] l'obiettivo delle cerimonie funebri è 'mettere in oblio' le ceneri delle ossa dei morti per permettere al loro spettro di riguadagnare il dorso del cielo». «Non conserviamo gli oggetti che portano il segno delle dita di chi li possedeva [...] sono orfani e ci addolorano perché segnati dal tocco del morto, *hupa no*, [...] spezziamo il suo machete contro una pietra e poi nascondiamo i suoi frammenti in un nido di termiti, raschiamo la terra dove si accovacciava e il posto in cui legava l'amaca, allora a poco a poco il dolore si placa». «Cremiamo e prendiamo in cura le ossa delle sue mani. [...] succede che gli invitati di

case amiche consumino un po' di ceneri ancora calde delle ossa carbonizzate. [...] Quando non sarò più in vita, brucerai i miei beni» (Davi Kopenawa, *La caduta del cielo*).

2. Procedere per arbitrii. Un pezzo di vetro nero, la torcia poggiata all'ingiù sul suo piano, spenta: spinta roteante, lunga e sonora vibrazione, si assesta. Accesa: spinta roteante, muta oscillazione, luce nervosa, si assesta. Cartone grezzo con calamita, il minuscolo chiodo precipita, il tac! della testa dritta atterrata in piedi. Cartone grezzo con calamita, il coltello preso dalla punta aguzza, si alza, verticale brillio. Utensili disposti contro funzione, in disuso, fatti per essere fatti non per essere visti. Smemori della proprietà. L'occhio riceve riverberi dal loro fare, senza esserne il centro. Vetro a scheggiare il granito. Poi nel sottopalco, una botola su di noi, incerta luce, poi verso il graticcio, piedi nel vuoto. Niente deve esserci perdonato.

3. Immagine. Una veduta aerea di Nouakchott (città della legna, città degli alberi, città della legna cotta) del geografo Eugenio Turri, anni Settanta. Un codice provvisorio con noi, leggiamo: fasci di linee verticali, una linea centrale tra quelle periferiche, due blocchi laterali, di uguale peso e affiancati, pensiamo al loro avvicinarsi, al loro toccarsi o respingersi, alla loro fissità. Fissità dissimili, forse avverse tra loro: a destra la città rigida, la città stanziale con le sue case basse costruite con mattoni di sabbia o d'argilla, i cortili scoperti e le aeree destinate agli animali e agli orti domestici; a sinistra la città di stoffa, di pali e teli intrecciati tra loro, di tappeti e poco altro, la città aleatoria, passeggera, nomade. I due blocchi appaiono desideranti, l'uno dell'altro. Cercanti, forse. Di un passaggio fisico, reciproco, per tornare nella mobilità del deserto (mobilità del corpo e delle appartenenze) o per stabilirsi da cittadini (riposo del corpo, definizione dello spazio di sé e delle proprie appartenenze) nel deserto. I due blocchi possono aiutarci a individuare uno schema, che chiamerei «meticcio», sulle conseguenze del dormiveglia. La condizione oscillante che dal sonno porta al risveglio e viceversa. Un avvicendamento che, se consideriamo nero un blocco e bianco l'altro, porta, nell'espandersi dell'uno nell'altro, alla nascita dei toni medi, dei grigi immensamente numerosi. Si fronteggiano, si allontanano, si stemperano l'uno nell'altro provocando l'*intravedere*. Cioè la comparsa di ombre, di linee morbide, di segni fugaci che altrimenti non riusciremmo a vedere. Questa la fotografia, dalle sue origini. Un che di tremolo nei suoi strati, come negli strati dei nostri occhi. Nella fissità si vede, e non sempre bene, nell'oscillazione si intravede, e non sempre bene. Di sicuro mai per sempre. Nel mutevole sosta la grana dolce dell'acciaio.

4. Ancora immagini. Le scarpe imbiancate, i tacchi schiodati, rimessi alla punta, Milano 1969. I primi «abbandoni» da quella data e finora. Sedie, scaffali, timbri rovesciati negli uffici pubblici, anagrafe, poste, scuola, mentre il lavoro prosegue ignaro. Nessuna telecamera allora. La scrittura nell'acqua, il taglio della frutta, il taglio dei pesci, gli uccelli liberati dal taglio di ortaggi cavi. / Sahara Occidentale, trentamila fotografie dentro sei casse per munizioni, nel deserto. Da restituire al nemico, di famiglia in famiglia, libera polvere, diritto all'oblio. / Musei, glorie del depredato in guerra. / Vicino oriente, Nablus, Jenin, Beirut, Gaza, Sidone, Khiyam, vertigini del diritto, sfregiato olivo, rovina in cui insorgere. 5. Curvatura dello sguardo, spina nell'occhio / sudore, insetti vicini (farfalla vicina, perché morente). / La ferita, i due lembi a cercarsi. / La stiva della nave negriera. Come si trasporta il corpo amministrato. Come lo si consegna al termine degli oceani. Quali mestieri concepiscono lo spazio minimo, utile al corpo steso, appaiato, inoffensivo. Al corpo mansueto, non sempre mansueto. Lasciarsi morire o alzarsi verso la morte. Molti si sono alzati, molti. Uccisi nell'uccidere. Oh, il balzo dell'insorto, il balzo del disimparare. / Il disimparare non impegna il *dopo* ma il *durante*. Si disimpara mentre intorno tutto induce all'apprendimento, all'apprendimento di un mondo disinteressato al sapere. A un apprendimento dell'esistente interessato all'eternamente noto, noto e uguale alla proprietà. Coincidente con la proprietà.

6. Fare con quello che si ha (Antonio Neiwiller). Pensare soluzioni piene o intermedie con quanto si ha e con quanto altri hanno disposto. Coscientemente o meno. I sopralluoghi. I ritorni,

repentini o duraturi negli spazi. Guardare le piante selvatiche, le tracce degli insetti, le mufte, gli oggetti ripudiati, in disuso. Lasciarli così o forzarli. Le tubazioni, i circuiti elettrici, gli infissi dei luoghi abbandonati, dei luoghi in restauro. Far circolare di nuovo l'acqua, riaprire i rubinetti e sturare ogni condotto ingorgato, riempire le vasche. Per nulla ottenere. Non dire cosa è accaduto, negare che sia avvenuto. Dire di non saperne niente. Che di quel fuoco acceso da te non sai niente, che è colpa di altri, che è un incidente. Che passavi di lì. Non dirti innocente, quello mai, perché basta anche solo sostare vicino per muovere le mura, appesantire i solai, schermare la luce. I gatti, gli insetti e altre creature lo sanno, da tempo lo sanno. Portare specchi, schegge, lasciarli nei sottoscala, nei punti in cui la luce prima o poi arriva, nei punti dove all'improvviso si specchia e si irradia, si dibatte infiammando lo scuro. Lì i gatti osservano: impauriti, curiosi, combattivi, lì i gatti tornano, sì, tornano a vedere il bagliore a distanza nell'ora in cui si ripete il prodigio, la coda e la schiena inarcate, la pupilla perpendicolare, la membrana nittante di una terza palpebra, la seconda retina, il raddoppio della luce che ne ottiene, contemporaneo al raddoppio specchiante che osserva, il numero di neuroni-coni-bastoncelli raddoppiati, triplicati rispetto all'umano vedere. Il suo fuoco visivo è nitido al centro e in periferia, virtù che le lenti astronomiche ignorano. Per nostra fortuna. Per nostra fortuna la testa ferma del gatto non è la nostra, con il roteare degli occhi compensiamo l'acutezza felina, l'occhio felino che ruota solo se la testa ruota. Per nostra fortuna il nostro vedere oscilla, come oscilla il vedere astronomico. Dote contro dote, dote affiancata alla dote, scambiate, potendo. Nostra fortuna vedere animali, nostra sfortuna pensarne ogni male, facendoli ciechi all'aperto, facendoli altro dall'umano onnisciente, facendoli poveri di mondo mentre il mondo creiamo. Padroni noi ci pensiamo. Almeno da questa parte di mondo, questa parte idiota di mondo, predatore mondo, incentrante mondo. Noi soli possiamo, noi soli sappiamo, il resto ubbidiente o morente (come se non fosse una sol cosa), noi al comando noi all'ordine detto noi in questo sputo di mondo ammazzante ammazzante a dare ordini con macchine e muscoli, a spezzare ossa, a togliere pane da bocca, noi una parte insignificante di mondo a impartire dottrina al totale pianeta, a spargere sangue. Noi felici, inebriati nello svenare l'altrui e l'altrove, noi impauriti e codardi, svenuti al primo schiaffo, in fuga ancor prima di uno sparo, a distanza, protetti, sotto metri d'acciaio e cemento, colpiamo. Facciamo colpire. Pagando chi il pane non ha. Dal comando ordiniamo che lo sciamano sia spettro e chi ha mano pensante, uso ad arco o tenaglia, sia seppellito nel fango. Lo paghi caramente quell'uso, quel desiderio di sfuggire il diritto. Moderno o ancestrale. Che il pensiero non scenda nei pugni, questo l'ordine perenne. Il culto. Questo il monastero caserma banca prigione parlamento chiesa rampa di lancio antenna geometria satellite trincea estetica caveau da mettere giù. Altro non c'è oltre questo sentiero minuscolo e impervio del mettere giù. Che l'infanzia del mondo proceda, che non si scopra adulta la pretesa. Che resti imperdonabile. Che la «luce abbarbagliante» vista dal giovane Gramsci a Torino, nel 1916, una pellicola che al cinema si è strappata di colpo, trovi spiraglio finale.

Nono 4/12/2021 (Patrizio Esposito). «Il 12 dicembre del 1969, alle 16.37, le luci dei lampioni di Milano ebbero un tremito e si abbassarono, per alcuni istanti fu quasi notte. Un cielo grigio e pesante di nebbia continuò a opprimere la città fino al giorno 15. Una sorta di angoscia anticipatrice che stringeva le gole» (Elda Necchi). Milano, notte tra il 15 e il 16 dicembre, quattro secondi è il tempo di caduta al suolo di un uomo di media corporatura da un'altezza di venti metri. Valutazione degli esperti, la perizia è agli atti, un manichino ha rifatto quel salto più volte. Dalla spinta al tac! del selciato, quel tempo è accertato. Un disturbo ogni quattro secondi da allora interrompe una voce, una immagine, una luce sparuta. Il tremito che agita il neon raggiunge il graticcio, in senso avverso al volo: dal suolo sale alla finestra-balcone. Siamo lì, alla ringhiera, in venti, una garza sulla bocca, a vedere l'esasperato salire dell'artificio. Un negoziato

il nostro, la forza trattenuta nel neon svela un bosco di corde. Nel sottopalco svelava un bosco di travi e pozze. La plastica impolverata a trattenere le immagini.

Yākoana, resina amazzonica, essiccata, triturata e mischiata a foglie, soffiata nelle nostre narici. Ci chiediamo: con quale luce dipinge Rothko, con quale luce e a quale altezza va vista la sua materia dipinta? E Morandi, nella sua casa frugale, il letto tra tele e bricchi, davvero muoveva una mano in alto, come a dipingere, mentre dormiva o non aveva coscienza? E Godard, mostrando il polso del Giovanni Battista di Leonardo, smarrito il colore, indice al cielo, dice davvero che l'uomo pensa attraverso la mano?

«Le mani [...] Eccole, compagne instancabili, che per tanti anni hanno assolto il loro compito, l'una tenendo fermo il foglio, l'altra moltiplicando sulla pagina bianca quei piccoli segni scuri, fitti, persistenti... con esse l'uomo prende contatto con la dura consistenza del pensiero, arriva a forzarne il blocco... dotate di una natura energica e libera, di una fisionomia – volti senza occhi e senza voce ma vedenti e parlanti. La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi. [...] Perché un organo muto e cieco ci parla con tanta forza di persuasione? Perché è uno dei più originali, è la risposta, uno dei più inconfondibili, paragonabile alle forme superiori della vita. Snodato su articolazioni delicatissime, il polso ha per armatura un gran numero di piccole ossa. Cinque ramificazioni ossee, con il loro sistema di nervi e di legamenti, si diramano sotto la pelle, per poi separarsi, come da un unico germoglio, a formare cinque singole dita, ciascuna delle quali, articolata su tre giunture, ha una propria attitudine e un proprio temperamento. Una pianura convessa percorsa da vene e arterie, arrotondata ai bordi, unisce al polso le dita, delle quali ricopre, celandola, la struttura. Il verso è il ricettacolo. [...] considerate le mani nella loro libertà, senza il richiamo della funzione, senza il sovraccarico di un mistero – in riposo, le dita leggermente flesse, come abbandonate a un sogno, o altrimenti nell'elegante vivacità dei gesti puri, dei gesti inutili [...] capaci di imitare con la loro ombra su un muro... sono molto più belle quando non imitano nulla... La mano sinistra... afferra forse con minor vigore il tronco dell'albero, l'impugnatura dell'ascia? Stringe con minor forza il corpo dell'avversario?» Henry Focillon, *Elogio della mano*, 1939.

Decimo 5/12/2021 (Yasmine Hugonnet). Sono una danzatrice, sono una coreografa e attraverso la danza sono diventata una ventriloqua. [...] Ci sono tre grandi idee che in questo momento mi abitano. 1. vi è una continuità del movimento, ma non necessariamente nel visibile, anche nel pensiero, nella sensazione, in tutto ciò che fa l'evento. 2. non c'è solo il corpo che vedo ma un corpo intorno che è il vuoto: la pelle dello spazio, che lega spettatore e performer. 3. l'idea di forma passiva in generale non viene considerata una forma, noi pensiamo che il movimento inizi quando iniziamo a proporlo, con forza muscolare; in realtà esiste sempre, fin dal principio, noi affettiamo sempre lo spazio, stiamo continuamente parlando con lo spazio. Posso conoscere la mia forma passiva attraverso una rappresentazione mentale. [...] Cominciamo con un'esplorazione. Vi propongo di resistere al cambiamento e di permettere che qualcosa cambi contemporaneamente. Vediamo quali strategie ciascuno mette in atto. Non so precisamente che cosa accade da prima, lo so esattamente quando sta succedendo. Siate chiari in quello che vi interessa, prendete decisioni, cambiate i rapporti, guardatevi dall'esterno, non accelerate. Ora ciascuno elegga una sola strategia, un solo luogo del viaggio condotto, e la condivida. Gli altri osservino. Si può assaggiare l'organizzazione percettiva altrui. Solo un piccolo assaggio. [...] Una mano passiva è un soggetto. Può avere una vita. Ha una possibilità di vita che io non conosco all'inizio del viaggio. Mi indica un cammino. La forma passiva non è scolpita da me, ma dalla gravità. Imparo del mondo. C'è un potenziale di forme incredibili, un territorio inesplorato che non sono abituata a pensare come forma. Un gesto che si disfa, uno spazio senza destinazione: l'estetica di questa forma raramente è stata registrata. Un pezzo sta, resta nello spazio. Sento il volume.

Coltivo il modo in cui agito lo spazio. [...] il nostro spirito vuole continuamente risolvere. Succede anche allo spettatore, passa in rassegna tutte le possibilità di proseguimento di un'azione. Perciò è utile spostare e de-gerarchizzare i carichi, mettere l'attenzione su una parte del corpo che sembra senza potenziale (l'equilibrio è una risoluzione mentale del sentirsi cadere), se si pensa a parti che non hanno niente da fare, se si dà un microfono a questa parte che sembra senza potenziale, si produce una continuazione non prevedibile. [...] Lo spazio vive se gli si consente di sostenere qualcosa, di portare un carico. Se tengo tutto, non do la possibilità allo spazio di vivere. [...] Si arriva e si resta. Il tempo di un chiarimento. Alla fine osservo un vuoto. L'incavo fra le mani. Te lo chiedi a ogni gesto, una domanda enorme: di che cosa è fatto questo momento?

* «A quel luogo che Proust torna a occupare, lentamente e con timore, a ogni suo risveglio, non posso più sfuggire, non appena avrò aperto gli occhi. Non che a causa sua io rimanga inchiodato al mio posto – perché dopo tutto posso non soltanto muovermi e agitarmi, ma anche agitarlo, muoverlo, cambiarlo di posto – solo che, ecco, non posso cambiare luogo senza di lui, non posso lasciarlo là dov'è, e andarmene, io, altrove. Posso pure andarmene in capo al mondo, nascondermi sotto le coperte la mattina, farmi il più piccolo possibile, posso pure liquefarmi al sole su una spiaggia, lui sarà sempre là dove sono io. È irrimediabilmente qui, mai altrove. Il mio corpo è il contrario di un'utopia, è ciò che non sarà mai sotto un altro cielo, è il luogo assoluto, il piccolo frammento di spazio col quale letteralmente 'faccio corpo'. Il mio corpo, spietata topia. Magari potessi vivere con lui una sorta di familiarità consumata, come con un'ombra o con quelle cose di tutti i giorni che finisco per non vedere più e a cui la vita ha tolto ogni colore, come con questi comignoli, con questi tetti che compaiono ogni sera davanti alla mia finestra! E invece ogni mattina, stessa presenza, stessa ferita; sotto i miei occhi si disegna l'immagine inevitabile che lo specchio impone: volto magro, spalle curve, sguardo miope, niente più capelli, veramente non un granché. Dentro questo brutto guscio che è la mia testa, dentro questa gabbia che non mi piace, dovrò mostrarmi e andarmene in giro; attraverso questa griglia dovrò parlare, guardare, essere guardato, dentro questa pelle dovrò marcire. Il mio corpo è il luogo a cui sono condannato senza appello.» Michel Foucault, *Il corpo utopico*.

Undicesimo 6/12/2021 (Roberto Cuoghi). *Last Nite*, The Strokes. Non aggiungere immagini. Accumulare modelli, riferimenti già pronti che diventano desideri alla portata di tutti, come vestiti da provare. Questo il punto di partenza. Un montaggio all'ennesima potenza. Al cuore del montaggio, in ogni immagine, parla una parola: stilizzazione. Il processo storico stilizza sé stesso, si legge il già letto, si vuole il già visto, perché conoscere è impegnativo, ma riconoscere è un attimo. Meglio rifare che fare rischiando di fallire. Allora impoverire, semplificare, alleggerire pur di conservare e comunicare. Stilizzare vuol dire smidollare. È una forza antica tenuta in esercizio per imparare ad abitare il mondo. Non si pensi di ritornare ad un presunto originario autentico per sfuggirvi. Nel passaggio dal sensibile all'intelligibile si moltiplicano le immagini. Per rendere efficace la comunicazione di ogni contenuto, bisogna stilizzarlo. L'arcaico poi si adatta al digitale: il profilo pubblico è stilizzazione di noi stessi cui non ci si può non identificare. La reputazione è il più importante dei doveri. Stilizzarsi è un impulso che procede con l'indifferenza della meccanica. La postura che adottiamo di fronte alla stilizzazione non può dunque essere giudicante, ma chiama necessariamente una presa di consapevolezza: la tecnologia digitale ha reso compulsiva per frequenza e intensità una strategia vitale che sembra fuori controllo. Ad esempio, nel 2017, ogni giorno gli utenti di YouTube visualizzano un miliardo di ore di contenuti, pari a 114.155 anni. Ad esempio Zelensky interpreta il presidente in un telefilm intitolato «Servitore del popolo» poi fonda un partito con lo stesso nome e viene eletto presidente.

Esercizi. Davide trema / Aurora si accarezza / Dylan prova a non ridere / Theresa si mette faccia





là della persona dell'attore? Per controllare l'espressione del viso scongiurando movimenti involontari? Per dare agli spettatori uno strumento di immaginazione? Nei vasi destinati ai simposi sono dipinti spesso soggetti tratti dal mondo teatrale, quando l'episodio viene dalla tragedia i personaggi sono immediatamente identificabili con quelli del mito, senza alcun riferimento alla mediazione degli attori che li interpretano; invece quando il repertorio è comico vi è sempre un cenno alla materialità del teatro, alla vita degli uomini sotto le maschere. 3. I vestiti nascondono la nudità vietata del corpo. Lo pseudo-Luciano racconta di un visitatore innamoratissimo della statua di Afrodite conservata nell'isola di Cnido, dov'era un tempio circolare e la dea si poteva ammirare da ogni punto di vista. Rimasto chiuso nel tempio, il visitatore l'ha amata di un amore irrelato (il corpo delle statue non sa il pudore, è valore assoluto). 4. Dio si nasconde. Il suo volto è presente ma non c'è. 5. La noia si nasconde. Arte degli scarabocchi: chi copiava i manoscritti nei monasteri medievali, per prendersi una pausa, lasciava una traccia a margine. Si trovano ditate, caricature, alfabeti personali, simboli musicali, lettere con dentro facce strane. Un coniglio minaccia un regnante, una monaca coglie un pene dall'albero. Sono solo momenti di riposo per l'occhio e la mente, non significano nulla più di una sosta. 6. La fatica si nasconde. Nei monasteri sono conservati alcuni seggi, spesso ornati con immagini curiose, che aiutano a stare in piedi e seduti allo stesso tempo grazie ad un punto d'appoggio rialzato. Si chiamano misericordie. 7. I volti nascondono. L'ermeneutica del sé nel Rinascimento conosce particolare fortuna, trattandosi di un'epoca attenta a decifrare il visibile. Le insidie del mondo di corte necessitano la conoscenza dell'animo altrui. La fisiognomica non è interessata a chi appartiene un volto, ma a che cosa nasconde. Percorrere questa domanda fino in fondo significa passare fin dietro il volto, dentro il cranio, con la frenologia. Comincia qui una strada accidentata, che va dalla bile nera alla superiorità della razza. 8. L'artista si nasconde. Compare talvolta il pittore nel dipinto senza farsi autoritratto, si chiama dentro e si tira indietro insieme. Come Michelangelo nella pelle di San Bartolomeo, come Rembrandt che guarda se stesso con gli occhi in ombra.

Tredicesimo 9/12/2021 (Cindy Van Acker). I piedi, i talloni, le ginocchia, le cosce, il perineo, i fianchi, l'ombelico, il coccige, l'osso sacro, le vertebre sacrali, lombari, dorsali, la pelle della schiena, le spalle, le scapole, i trapezi, il collo, la gola, le corde vocali, la nuca, la mascella, la lingua dalla radice alla punta, il dorso e il palmo delle mani. Cindy non si distende sulla terra, ma nella terra, le guance cadono verso le orecchie, le palpebre si posano sui bulbi oculari. Conosce tutte le parti del corpo, anche quelle che non hanno un nome. Cindy conosce tutti i movimenti, soprattutto quelli non volontari – prova a guardarla ora che lo sai – due i principi fondamentali: il corpo come materia e il peso. Due principi che possono applicarsi a molte azioni, a partire dalla situazione più elementare in cui si entra in uno spazio dove c'è una materia e ci si chiede che forma dare a questa materia, anche senza fare niente. Il corpo è sempre presente. Lo sforzo dev'essere non premeditare, stare nel momento; è difficile, perché il tempo va sempre avanti, ma si può tagliare la sezione più piccola di durata e lavorarla. Si può visualizzare l'ossatura del tempo come quella del corpo, comprendere di che cosa è composto un organismo a livello scheletrico, sperimentare fino a che punto pesa una gamba. Movimento continuo, rumore bianco, missione senza intenzione. Una sapienza ancestrale è quella con cui Cindy testimonia come si respira, obiettivamente, senza intervenire. Il corpo fa da sé, la pelle si ingrandisce. Srotolamento. Il bacino, le gambe, i piedi, lo spazio al di là dei piedi. Srotolamento. La cassa toracica, la gola, la testa, lo spazio al di là della testa. Ancora.

* «Entrate, entrate! li invitò il vecchio, raggiante di felicità. 'La mia opera è perfetta, e adesso posso mostrarla con orgoglio. Non esisterà mai un pittore, un pennello, un colore, una tela o una luce in grado di rivaleggiare con *Catherine Lescaul'* Spinti da una viva curiosità, Porbus e Poussin corsero verso il centro di un ampio studio ricoperto di polvere e pieno di disordine,

dove qua e là notarono dei quadri appesi al muro. Per prima cosa si fermarono di fronte a una figura femminile a grandezza naturale, nuda a metà, che li colmò di ammirazione. ‘Oh, non fateci caso’ disse Frenhofer ‘È una tela che ho imbrattato per studiare una posa, non vale niente. Ed ecco i miei errori’ riprese, mostrando loro alcune splendide composizioni fissate tutt’intorno alle pareti. Nell’udire quelle parole Porbus e Poussin, increduli dinanzi al suo disprezzo per opere tanto belle, cercarono con lo sguardo il ritratto promesso, ma non riuscirono a scorgerlo. ‘Bene: eccolo!’ annunciò loro il vecchio, che aveva i capelli scompigliati, il volto infiammato da un’esaltazione innaturale, gli occhi sfavillanti e che ansimava come un giovane uomo ebbro d’amore. ‘Ah, ah!’ gridò. ‘Non ve l’aspettavate tanta perfezione! Avete davanti una donna, e cercate un quadro. Questa tela ha una tale profondità, l’aria è talmente vera, che non riuscite più a distinguerla da quella che ci circonda. Dov’è l’arte? Perduta, smarrita! Queste sono le fattezze di una fanciulla in carne e ossa. Non ne ho saputo cogliere alla perfezione il colorito, la nettezza della linea che sembra terminare il corpo? Non è lo stesso fenomeno che riscontriamo negli oggetti, immersi nell’atmosfera come pesci nell’acqua? Vi piace il modo in cui i contorni si staccano dallo sfondo? Non sembra quasi di poter sfiorare questo dorso con la mano? E così, per sette anni, ho studiato gli effetti dell’unione tra la luce e gli oggetti. E questi capelli? Non sono inondati di luce?... Ma respira, mi pare!... Questo seno, vedete? Ah! Chi non vorrebbe adorarla in ginocchio? Le sue carni palpitano. Aspettate, ora si alza!’ ‘Vedete niente, voi?’ domandò Poussin a Porbus. ‘Io no. E voi?’ ‘Niente.’ I due pittori lasciarono il vecchio alla sua estasi, e provarono a vedere se la luce, che cadeva perpendicolare sulla tela che lui mostrava loro, per caso non ne neutralizzasse tutti gli effetti. Allora esaminarono il dipinto spostandosi a destra, a sinistra, davanti, abbassandosi e raddrizzandosi più volte. ‘Ma sì, ma sì che è proprio un quadro’ diceva loro Frenhofer, interpretando alla rovescia lo scopo di quella scrupolosa analisi. ‘Ecco, guardate: questo è il telaio, il cavalletto, e qui ci sono i miei colori, i miei pennelli.’ E così dicendo afferrò un pennello, che mostrò ai due con un gesto ingenuo. ‘Il vecchio mascalzone si prende gioco di noi’ disse Poussin rimettendosi davanti al presunto quadro. ‘Io qui vedo soltanto un confuso ammasso di colori, delimitati da un’infinità di linee strane che formano una muraglia di pittura.’ ‘No, ci sbagliamo. Vedete?’ disse Porbus. Avvicinandosi scossero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che fuoriusciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, di tutto, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! Rimasero pietrificati per l’ammirazione dinanzi a quel frammento sfuggito a un’incredibile, lenta e progressiva distruzione. Quel piede appariva come il busto di una Venere in marmo di Paros che sorgesse tra le rovine di una città incendiata. ‘Qui sotto c’è una donna!’ gridò Porbus indicando a Poussin i successivi strati di colore che il vecchio pittore aveva sovrapposto a tutta la figura, nel tentativo di perfezionarla. I due si volsero istintivamente verso Frenhofer, cominciando a intuire, sia pure vagamente, il delirio nel quale egli viveva. ‘E in buona fede’ affermò Porbus. ‘Sì, amico mio’ rispose il vecchio riscuotendosi ‘bisogna aver fede, fede nell’arte, e vivere a lungo con la propria opera per creare una cosa simile. Alcune di queste ombre mi hanno fatto pensare. Guardate, per esempio: lì, sulla guancia, proprio sotto gli occhi, vi è una lieve penombra che, se la vedete in natura, vi sembrerà quasi intraducibile. Be’, credetemi, questo effetto mi è costato degli sforzi inauditi. E tu, mio caro Porbus, osserva con attenzione questo lavoro, e capirai meglio quanto ti dicevo sul modo di trattare il modellato e i contorni. Guarda la luminosità del seno e nota come, con una serie di pennellate e di lumeggiature a lungo lavorate, sono riuscito a catturare la luce vera e a combinarla con il candore lucente delle tonalità più chiare, e come, mediante un procedimento opposto, cancellando le sporgenze e le asperità della pasta, ho potuto, a forza di accarezzare il contorno della mia figura, immersa nelle mezze tinte, abolire completamente anche solo l’idea del disegno e dei mezzi artificiali, e conferirle l’aspetto e la rotondità della natura stessa. Ma avvicinatevi, lo vedrete meglio. Da lontano scompare. Ecco, vedete?’» Honoré de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*.

Quattordicesimo 11/12/2021. Apertura pubblica. Alla quattordicesima giornata si aprono le porte. Ciascuno ha preparato qualcosa per lo sguardo altrui. Ciascuno la propria forma, non imposta da nessuno. Si prova, si riprova e poi si presenta: entra lo sguardo sconosciuto che profana l'esercizio, la creazione, il lavoro. L'esposizione finale vale come finale nascondimento. Il risultato non è il processo, la vita non è nello sguardo sulla vita, eppure senza quello sguardo finale tutto il cammino sarebbe andato perso. Si accetta di esser guardati. Il disporsi umano nello sguardo è ciò di cui non si può fare a meno. Il soggetto è anzitutto ciò o colui che è soggetto allo sguardo. Solo nel momento in cui ci si rende conto di essere visti, allora si sa di essere. Si vede e si sa: οἶδα, in greco, significa "ho visto", ma anche "so". Lo sguardo dell'altro mette in scena il soggetto, rendendolo involontario attore del suo campo scopic. La forma entra in relazione con l'alterità vista e vedente. Ex-posto, posto in luce, foto-grafato, il soggetto è possibile solo in quanto iscritto nella luce del visibile. La luce sta al confine fra l'ente guardato e lo sguardo, giacché, d'altronde, non ha senso parlare di luce se non per lo sguardo che la vede e la rivela nella sua differenza dal buio. Questo riconoscimento è l'evento del mondo visibile e insieme l'evento del mondo nascosto. La natura ama nascondersi. Nijinsky danzava come se non ci fosse. Si nasconde dicendo, si dice nascondendo. Si dice, infine, e si aprono le porte, ma non per dire quello che si voleva dire, bensì per esporre l'impossibilità di dire nel dire. Stiamo nel linguaggio da cui siamo parlati, mai padroni di noi stessi. Apriamo le porte e parliamo: una manciata di forme, simboli, meccanismi, metafore, immagini, fantasmi, concatenamenti, riflessi, corpi, presenze. In funzione dello sguardo dell'altro, si portano le cose alla presenza. Lo sguardo sconosciuto che profana l'atto creativo ne è al contempo l'essenza. Pensare a una forma significa infatti sin dal principio pensare che la forma cadrà altrove (ci si stacca dalla forma e chi vorrà la raccoglierà come vorrà). Ogni esposizione è una profanazione, non uno spettacolo. Quando si porta una forma alla presenza si è già in ritardo su se stessi. Nessuna riverenza, nessun autocompiacimento dunque. Se si crea per affermare se stessi, la sconfitta è già annunciata, annunciata è già la noia. Ma se si crea perché non si può non farlo, perché si è mossi da una domanda inquieta, teoreticamente inadempibile, allora la forma da qualche parte dovrà cadere. Esistono interrogativi cui non si può dar risposta, eppure cui non si può smettere di dare ascolto. Si chiamano metafore assolute: non è il singolo a porre questi interrogativi ma è il mondo, perciò essi sono inesauribili. Qui la metafora diviene etimologicamente simbolo: σύμ-βάλλω significa tenere insieme; il suo contrario è la potenza del δια-βάλλω, quel diavolo che è divisione infinita, separazione irreversibile. L'esser nella caduta che è l'uomo conosce Dio in quanto morte di dio. Ma, nonostante l'elemento diabolico, del sacro resta la *religio* che, come simbolo, tiene insieme i corpi. Di questo stare insieme il luogo possibile è la scena, dove si fa sacro (sacrificio), dove la violenza può essere precisa in quanto finta. La crudeltà (*crudus*, carne viva) non è la violenza del sangue che cola, ma il colare violento di immagini alla maniera del sangue. Il corpo dell'attore si scrive nella dismisura, il corpo dello spettatore trema. In questa scena si incontra l'*Unheimliche*, volto familiare del perturbante, scoperta dell'estraneità radicale in seno a ciò che vi è di più intimo. In questa scena non ha posto la verità, nemmeno ha senso provare a stare al passo con i tempi. Antichissima e contemporanea, animale e tecno-logica, è una scena che non risponde alle domande ma articola forme cui ci si può abbandonare. *Vos es expectata*. Dove nessuno è stato istruito, dove si gioca a ricevere, dove nulla viene svelato, dove si agita la miccia.

Titoli. Alice YET NOT YET / Giada NOTES SUR NOTRE VOYAGE / Manfredi LA GLORIA / Eugenio SENZA TITOLO / Aurora NARCISO / Dylan SEI / Gloria CASTIGO / Davide IL PRIMO / Theresa I REALLY WHITE CUBE, DO YOU? / Maria Chiara 40°03'36"N 22°21'00"E / Eugenia NOTA A MANO / Francesco INEBETUDINE STUPOROSA.







Triennale Milano



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

Nascondere è il titolo della prima edizione di un progetto ideato da Romeo Castellucci e prodotto da Triennale Milano in collaborazione con la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Quattordici giornate di studio che si sono svolte in Triennale tra il 12 novembre e l'11 dicembre 2021.

Triennale Milano. Presidente: Stefano Boeri - Direttore artistico di Triennale Milano Teatro: Umberto Angelini.

Partecipanti: Eugenio Carlini, Maria Chiara Cavazzoni Pederzini, Giada Cipollone, Eugenia Delbue, Gloria Frigerio, Aurora Giuliani, Alice Guareschi, Dylan Guzowski, Sena Lippi, Davide Luciani, Francesco Marilungo, Manfredi Messina, Giulia Pellin Mattiocco, Theresa Maria Schlichtherle, Laura Simonet.

Dramaturg: Caterina Piccione - Progetto grafico: Patrizio Esposito - Coordinamento: Caterina Soranzo.

Immagini. Doppie pagine: Fibre vegetali, fibre muscolari, mimetismo. Omocromia come questione di vita e di morte, traccia di un'indistinzione col mondo, eco alla battaglia (riedizione e fermoimmagine da un filmato diffuso negli anni Sessanta dal Fronte di liberazione nazionale del Vietnam, P.E., 1992). Doppia copertina: I partecipanti indossano le maschere «abissali» costruite nel corso di un esercizio.

Si ringraziano tutti coloro che, restando in ombra, hanno reso possibile la realizzazione del progetto - Mandato in stampa nel giugno 2022 - Tipografia: Ancora Arti Grafiche, Milano.

Triennale Milano
Institutional partners



Salone
del Mobile.
Milano

Triennale Milano
Technical partner







