

LA VALLE DELL' EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

43 / 2024



JOHN FORD AND MERIAN C. COOPER
present

FORT APACHE

starring
JOHN WAYNE HENRY FONDA SHIRLEY TEMPLE PEDRO ARMENDARIZ

LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 43
2024

Direttore responsabile/Managing editor
Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema)

Progetto grafico:
Fabio Vittucci

Direttori/Editors

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino)

Comitato scientifico/Editorial board

Paolo Bertetto (Sapienza - Università di Roma), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università Roma Tre), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Marist College), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre)

Comitato direttivo/Editorial advisory board

Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Ilario Meandri (Università di Torino), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Paola Valentini (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino), Federica Villa (Università di Pavia)

Coordinamento della redazione/

Editorial coordinator

Giovanna Maina (Università di Torino)

Redazione/Editorial staff

Maria Ida Bernabei (Università di Torino), Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Giulia Muggeo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università del Piemonte Orientale), Gabriele Rigola (Università di Genova), Bruno Surace (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Genova), Paola Zeni (Università di Torino)

La Valle dell'Eden
Semestrale di cinema e audiovisivi

Pubblicato con il contributo di
Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

© Autori 2024

ISSN 1970-6391
ISBN 9788832028225

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 5179 del 04/08/1998

SOMMARIO

Media opera. “A riveder le stelle” tra scena virtuale e regia televisiva <i>Giulia Carluccio, Stefania Rimini</i>	5
Fonosfera, etnofonia, musica d’arte. il sonoro ne <i>La terra trema</i> di Visconti <i>Graziella Seminara</i>	13
Mangiare sintetico. Una riflessione su arte, cibo e tecnologie intorno all’opera di Marzia Migliora <i>Lo spettro di Malthus</i> <i>Elisabetta Modena</i>	25
VSPO-HALCA o la terra come medium <i>Francesco Giarrusso</i>	33
I nuovi volti di “Domus”. Un progetto grafico tra arte e fotografia <i>Marco Scotti</i>	47
Recitare il politico. Gli attori italiani contemporanei e la biografia della repubblica <i>Mariapaola Pierini, Paola Zeni</i>	59
Divismo e forme filmiche: la sequenza performativa come idea-forma <i>Federico Vitella</i>	69
“An aunt who was a bit of a feminist”. Ford politico e la sceneggiatura di <i>Il massacro di Fort Apache</i> <i>Giaime Alonge</i>	81

Giulia Carluccio, Stefania Rimini

*Tecnologie, shockdown e rimediazioni della scena lirica*¹

Nell'ambito dei *theatre performance studies*, il riferimento all'impatto delle tecnologie digitali sulla ridefinizione dello spazio del teatro, inteso in senso fisico e concettuale, risulta da almeno due decenni l'elemento cardine di ogni riflessione che riguardi da un lato le pratiche di messa in scena e dall'altro le forme di evoluzione della *liveness* o delle strategie di mediatizzazione dello spettacolo².

In questo contesto, la scena lirica appare oggi come luogo esemplare di contaminazioni sceniche e visuali complesse, di intersezioni di linguaggi e tecnologie che trasformano lo spettacolo operistico in un'esperienza multimediale, o ipermediale, in grado di ridefinire e problematizzare non solo l'idea stessa di drammaturgia musicale ma, più in generale, di spazio scenico e di regia. La rimediazione del repertorio operistico attraverso il ricorso alle tecnologie digitali e audiovisive costituisce, dunque, un fenomeno cruciale per riflettere non solo sulle modalità e sul significato della messa in scena dei testi lirici, ma anche più in generale sulla convergenza di esperienze che accomuna oggi arte, spettacolo e performance, sullo sfondo di un *mediascape* in costante movimento. Ciò che è urgente considerare non riguarda tuttavia unicamente le differenti forme di riproposta della scena lirica attraverso altri media, e dunque i fenomeni di *mediatizzazione* dello spettacolo operistico, nell'accezione sopra evocata, quanto piuttosto la reinvenzione di quella stessa scena in funzione di nuovi dispositivi mediali, oltretutto di nuove esigenze drammaturgiche e produttive, e dunque potremmo dire di *medializzazione* (o *ipermedializzazione*) dell'opera stessa.

L'ambito problematico che qui interessa richiede dunque, da un lato, di inserire l'osservazione dei processi di rimediazione dell'opera nel *frame* teorico che riguarda i *theatre performance studies* e di adottare un approccio pienamente mediale alla storia dello spettacolo.

1 Il presente saggio rielabora una relazione tenuta in occasione del convegno *Forme della spazialità* (Bergen, 25-26 agosto 2021), a cura di Luca Bandirali, Antioco Floris, Marco Gargiulo, che qui si ringraziano per l'importante occasione di confronto. La concezione del saggio si deve alla piena collaborazione tra le due autrici, tuttavia il primo paragrafo è stato curato da Giulia Carluccio, il secondo da Stefania Rimini.

2 Per un inquadramento essenziale cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London - New York 1999; F. Chapple, C. Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam - New York 2006; S. Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2007; C. Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2010.

tacolo lirico³; dall'altro, di apprezzare qualitativamente l'impatto di questi processi sulla dimensione costitutiva di *medium* o di *hypermedium* dell'opera.

La crescente tendenza verso espliciti innesti multimediali, utili a "espandere" i confini dello spazio rappresentato e a riformulare il rapporto fra ambienti e codici espressivi, ha subito oggi una forte accelerazione per effetto della crisi pandemica⁴, determinando il recupero e la rielaborazione di format come il film-opera (si pensi, tra tutti, al doppio investimento di Martone con *Il Barbiere di Siviglia* e *La Traviata* per il Teatro d'Opera di Roma⁵) e una conseguente riconfigurazione dei moduli della regia video-televisiva, secondo dialettiche che vanno oltre la tradizione dell'opera documentata o filmata, per una successiva e ulteriore circolazione e reinvenzione (iper)mediale, capace di ridefinire radicalmente gli spazi della performance, così come il senso del luogo e dei luoghi della rappresentazione. Ma se la crisi sanitaria ha oggettivamente spinto e motivato specifiche dinamiche di sperimentazione, lo *shockdown* pandemico⁶ ha soprattutto reso visibile e ineludibile un processo di reinvenzione mediale dei luoghi e dei linguaggi della scena, all'insegna di una spazialità inedita che comporta l'ibridazione dell'ambiente fisico con quello virtuale, la trasformazione del luogo teatrale in un luogo ipermediale, appunto, che risitua inevitabilmente anche il pubblico e lo spettatore⁷.

Tra i diversi esperimenti di rimediazione e rilocalizzazione dello spettacolo operistico che meglio evidenziano questo *hypermedial turn*, *A riveder le stelle* di Davide Livermore⁸ agisce

3 Cfr. per esempio C. Morris, "Too Much Music": *The Media of Opera*, in N. Till (a cura di), *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 95-116, e E. Senici, "In the Score": *Music and Media in the Discourse of Operatic Mise-en-Scene*, "The Opera Quarterly", 35 (3), 2019, pp. 2017-223.

4 Cfr. L. Gemini, S. Brilli, F. Giuliani, *Liveness e pandemia. Percorsi di ricerca sulla mediatizzazione del teatro a teatri chiusi*, in G. Boccia Artieri, M. Farci, *Shockdown. Media, cultura, comunicazione e ricerca nella pandemia*, Meltemi, Milano 2021; L. Gemini, S. Brilli (a cura di), *Gradienti di liveness. Lo shaping socio-tecnico delle arti performative tra online e offline*, "Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia", 3, 2022; per la scena lirica in particolare e per il caso italiano, cfr. C. Galla, *Opera lirica: fenomenologia dello streaming*, "Doppiozero", 12 dicembre 2020, <https://www.doppiozero.com/opera-lirica-fenomenologia-dello-streaming/>; L. Pernice, *Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, "Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia", 3, 2022, pp. 77-100.

5 Cfr. l'ampia analisi di L. Pernice, *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia. Le operazioni-opere di Mario Martone*, "Arabeschi", X (19), 2022, <http://www.arabeschi.it/reinventare-lo-spazio-performativo-in-tempo-di-pandemia-le-operazioni-opere-mario-martone/>.

6 Per un inquadramento più generale del contesto, cfr. i diversi saggi raccolti in G. Boccia Artieri, M. Farci, *Shockdown. Media, cultura, comunicazione e ricerca nella pandemia*, cit.

7 Per riferimenti essenziali al dibattito italiano su teatro e media, cfr. A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino Editore, Roma 2011; M. Giampietro, *Il teatro di Robert Lepage al cinema: il Siegfried di Wagner, una configurazione mediatica*, in A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, Felici Editore, Ghizzano 2012, pp. 261-275; J. Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmediabooks, Milano 2015; A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2012; Ead., *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino Editore, Roma 2019; I. Vazzaz, *Dalla scena al video, dal video alla scena. Traiettorie e ipotesi su teatro, Tv e cinema in Italia nel secondo Novecento*, in A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e Media*, cit., pp. 75-92; V. Del Gaudio, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltemi, Roma 2021. Per un primo studio monografico sugli intrecci fra regia lirica e nuovi media si veda invece L. Pernice, *Immaginazioni intermediali. Le regie liriche di Fanny & Alexander*, Kaplan, Torino 2023: il volume inaugura la collana "Opera Media Archive" dedicata proprio all'esplorazione dei fenomeni di mediatizzazione del teatro lirico.

8 *A riveder le stelle* (direzione musicale di R. Chailly e regia di D. Livermore) viene trasmesso da RAI1 in Mondovisione il 7 dicembre del 2020 per l'inaugurazione della Stagione della Scala.

su un doppio livello e può rappresentare un caso di particolare interesse, anche e segnatamente in ordine alla ridefinizione della dimensione spaziale, radicalmente medializzata, a partire dalla sfida posta dalla chiusura del teatro d'opera *par excellence*, La Scala.

Il primo asse su cui poggia la complessa architettura dello spettacolo riguarda infatti l'equilibrio tra la fisicità negata del Piermarini (il palcoscenico, la platea riabitata dall'orchestra, i palchi, il foyer ecc.) e le scenografie digitali di D-Wok, in un percorso che non riguarda la messa in scena di un'unica testualità e drammaturgia, quanto piuttosto una struttura pluritestuale e pluridrammaturgica, secondo un iter "antologico" che supera l'idea di recital, e che agisce da moltiplicatore esponenziale del gesto di reinvenzione dello spazio; il secondo livello sublima lo *shockdown* del teatro vuoto tramite gli snodi di una regia televisiva non ancillare, ma generativa, che diviene medium e luogo unico di (ri)composizione e fruizione spettacolare, dove gli ambienti e i livelli di messa in scena e di regia precedenti alla ripresa, tra tracce di fisicità e virtualità, vanno ad abitare e a definire un nuovo *sense of place*.

L'esperimento di Livermore, tanto più eclatante in quanto proposto per l'inaugurazione della stagione scaligera, e dunque particolarmente visibile ed esposto (anche alle critiche, talvolta addirittura sprezzanti), nonché destinato a segnare storicamente una soglia (come non mancano di sottolineare Bruno Vespa e Milly Carlucci nella pur rassicurante cornice "televisiva" della presentazione dello spettacolo, all'interno dello spazio del Piermarini vuoto di pubblico), rappresenta una tappa ulteriore del percorso di innovazione della scena lirica che il regista torinese ha avviato ormai da molti anni, e non soltanto con le regie scaligere che precedono *A riveder le stelle*.

Senza richiamare qui più in generale il caso Livermore⁹, ci limitiamo a sottolineare come l'exploit pandemico del 2020 si inserisca evidentemente e coerentemente all'interno di un corpus che sempre più ha rinnovato il repertorio operistico con significative strategie di stage design e spazializzazione ipermediale, in un continuo aggiornamento di tecnologie e di immaginario. Al di là della costante esplorazione e valorizzazione della trasversalità dei linguaggi, del gusto per la contaminazione, della tendenza a sviluppare e radicalizzare il carattere naturalmente ibrido dello spettacolo operistico, ciò che caratterizza il suo approccio (in una personale visione di "opera-simultanea", di opera come specifica compresenza e simultaneità, appunto, di linguaggi e di arti) è specificamente il tentativo di ridefinire il luogo teatrale, di moltiplicarne i livelli, di riverberare lo spazio fisico in un iperspazio virtuale, via via sempre più necessario, come dimostrano in modo evidente le sperimentazioni messe a punto con la abituale collaborazione di D-Wok. È proprio Paolo Gep Cucco, direttore creativo di D-Wok e "complice" sempre più sinergico di Livermore, a sottolineare come:

⁹ Per un'analisi più complessiva cfr. G. Carluccio, S. Rimini, *La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera. Il caso Davide Livermore*, in L. Bandirali, D. Castaldi, F. Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, UniSalento University Press, Lecce 2020, pp. 9-23; M. De Luca, G. Montemagno, *God Save The Queen? Fiction e crossmedialità nella regia di Elisabetta di Inghilterra di Davide Livermore*, "Arabeschi", X (19), 2022; G. Seminara, «*The seductive visuality*» nella scrittura scenica di Davide Livermore, "Arabeschi", X (19), 2022.

L'opera è nata dall'incontro di varie forme espressive, di vari linguaggi. La vera rivoluzione è restituire all'opera la sua origine, la sua natura di ibrido, aggiornando via via i linguaggi, gli strumenti, per moltiplicarne le potenzialità narrative e di immaginario. La tecnologia è uno strumento che aiuta l'ibridazione, moltiplica la scena, aumenta le possibilità di visione e di rappresentazione dello spazio. Davide ed io crediamo fortemente nell'ibridazione dei linguaggi, nel rispetto della matrice costitutiva dell'opera stessa. Le tecnologie evolvono, forniscono potenzialità e ci consentono di ridare vita ai libretti d'opera, di servirli. Dal nostro esperimento matrice di *Aida* alla Sidney Opera House, la prima opera interamente basata su scena digitale, all'*Attila* della Scala (il primo LEDwall del teatro milanese) e alle successive regie di Davide, il "salto tecnologico" non è mai stato fine a se stesso, ma sempre funzionale a una moltiplicazione di immaginari, di spazi, di incontri tra evocazioni culturali e linguaggi diversi¹⁰.

Un ecosistema multitestuale

Tornando al caso di *A riveder le stelle*, si è già accennato a come la peculiarità strutturale su cui poggia superi la ripresa (più o meno elaborata e reinventata) di un allestimento monoperistico per rispondere con *altro* alla chiusura pandemica, vale a dire con una totale rimodulazione dello spazio teatrale, a disposizione di una regia ulteriore, quella televisiva, che agisce come mezzo di definitiva rilocalizzazione dell'esperienza mediale proposta. Da questo punto di vista, al di là di non necessari giudizi di valore, l'operazione di Livermore risulta certamente riuscita, portatrice di una manifesta volontà di sfidare il perimetro e il senso del luogo teatrale proprio in uno degli spazi più iconici e rappresentativi del mondo operistico internazionale, nel giorno sacrale dell'apertura di stagione. In qualche modo, la chiusura pandemica ha paradossalmente aperto le porte a una ricerca attraverso cui Livermore recupera il proprio lavoro (anche materialmente, "riciclando" frammenti di scene di precedenti allestimenti: *Tamerlano*, *Attila*, *Don Pasquale*), rilanciandone le ragioni e moltiplicandone le ricadute, non attraverso un'opera, ma attraverso un insieme di frammenti di opere e di altre tipologie performative (letture e interventi diversi), che andranno a comporre un insieme rilocabile nello spazio della regia televisiva. È ancora Gep Cucco a indicare il senso di tale operazione:

La Scala voleva un recital, con arie cantate dai migliori interpreti della scena internazionale. Ma noi non potevamo fare un recital da trasmettere in televisione. Siamo partiti proprio dalla convinzione che non avremmo dovuto fare un recital. Volevamo inventarci una regia televisiva che mettesse insieme tutte quelle arie, che raccontasse l'opera, che raccontasse i temi e le ragioni dell'opera. Avevamo il teatro vuoto e potevamo mettere l'orchestra in platea, ma anche moltiplicare le telecamere, muovere l'occhio della macchina da presa in modo creativo,

¹⁰ *La vera rivoluzione è restituire all'opera la sua origine*, intervista a P. Gep Cucco, a cura di G. Carluccio, S. Rimini, in corso di pubblicazione.

legare lo spazio con il dietro le quinte, creare una narrazione, con musica, parole, corpi fisici, realtà aumentata e immagini virtuali, che poi sarebbero entrati nello sguardo televisivo, con una regia a cui Davide stesso avrebbe contribuito¹¹.

Senza entrare qui nel merito di una precisa descrizione dello spettacolo¹², ricordiamo che la complessa partitura drammaturgica e registica di *A riveder le stelle* si articola in 14 capitoli che codificano una forma ipertestuale, moltiplicando programmaticamente le materie d'espressione, così come gli spazi della rappresentazione. La struttura che ne deriva dà *luogo* a un impianto fortemente ibrido, ecosistemico, costruito su ambienti cuciti insieme attraverso citazioni extraoperistiche, tese a sottolineare la natura di meta-opera, o "opera-operazione" dell'intero progetto. Il disegno d'insieme poggia su arie, romanze e cavatine, dunque su pezzi operistici (scelti da Riccardo Chailly), che ispirano la trama tematica dell'intera narrazione, laddove le transizioni sono affidate a una serie di brani in prosa e in versi (da Aristotele a Pavese e Montale, da Hugo a Gramsci), nonché a interventi e dichiarazioni *ad hoc* (come quello di Michela Murgia e, infine, dello stesso Livermore). Tale pluralità di codici e forme espressive viene a complicare non solo la strategia retorica e narrativa dell'insieme, ma anche e soprattutto la partitura drammaturgica e scenica, motivando ibridazioni e confronti tra differenti tipologie di performance, performer e spazio: un'opera-mosaico che nel dispiego di dispositivi testuali e configurazioni rappresentative diverse va a forzare, e insieme a esaltare, l'idea di opera lirica, puntando sulla sua disposizione intrinsecamente multiespressiva.

A partire da questo *concept*, Livermore poi rilancia la tensione visiva già presente nelle precedenti prime scaligere, mettendo a punto, tra scenografie fisiche e digitali, una regia *high tech* che agisce, come si diceva, da moltiplicatore esponenziale. In questa operazione di riconfigurazione ipermediale dello spazio lirico risulta significativo non soltanto il portato multitestuale, ma anche quel vero e proprio *effetto-catalogo* scaturito dalla messa in campo di stili e iconografie differenti nelle diverse scene e nelle diverse narrazioni che qualificano i circa trenta pezzi cantati (per 24 cantanti e una dozzina di opere) e i testi recitati in prosa e in versi. Dal punto di vista dell'ecosistema visuale complessivo, l'operazione repertoria segni e riferimenti di tipo marcatamente pittorico o cinematografico (con citazioni, richiami e allusioni), insieme agli stilemi caratteristici della tecnologia digitale mostrata in alcuni momenti in purezza (come nella coreografia di Massimiliano Volpini per Roberto Bolle, in *Waves*, dove il massimo della tecnologia riporta paradossalmente al corpo vitruviano, in una dialettica tra corpo fisico e spazio virtuale di grande suggestione), o negli effetti più onirici della realtà aumentata (come per la moltiplicazione di piume al momento in cui il

11 *Ibidem*.

12 Per maggiori dettagli sulla struttura si rimanda a G. Carluccio, S. Rimini, *Ri-mappare l'opera. "A riveder le stelle" di Davide Livermore*, "Fata Morgana Web", 14 dicembre 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/a-riveder-le-stelle-livermore-chailly/>, cui ci richiamiamo peraltro in qualche passaggio, in questa sede, significativamente approfondito.

Duca di Mantova intona *La donna è mobile*, nello snodo dedicato a *Rigoletto*, con l'interpretazione di Vittorio Grigolo).

Ma il punto che preme sottolineare è che quest'opera-mosaico, opera-catalogo, opera-atlante, ma anche meta-opera, come abbiamo avuto occasione di sottolineare in precedenza¹³, trova la sua ragione d'essere e la spinta alla totale riconfigurazione dei propri orizzonti proprio nel tentativo, attraverso la tecnologia multimediale, di dilatare lo spazio nella ibridazione e moltiplicazione delle sue possibilità di rappresentazione. Spazio teatrale, spazio video-cinematografico, spazio virtuale, rimediazione e rilocalizzazione televisiva divengono i livelli, i punti di incontro e di reinvenzione di tutti gli spazi possibili, per l'apertura e la creazione di un nuovo codice ipermediale che dà il senso (anche del luogo) a tutto. Non a caso, proprio nel cuore del primo dei 14 capitoli di *A riveder le stelle*, Livermore dichiara il suo manifesto. Dopo l'ultimo accordo dell'Inno di Mameli, una dissolvenza al nero ci prepara all'oscurità dello spazio del sottopalco, penetrato da una carrellata discendente. La macchina da presa in movimento, in continuità, ci mostra il labirinto di cavi e impianti elettrici, proseguendo poi orizzontalmente e mettendo in campo Massimo Popolizio che cita Bergman:

Eccoci qua...

*E la polvere che ci cade in testa
nell'oscurità della soffitta. E sotto, nel
sottopalco del teatro, nel profondo misterioso del palcoscenico,
tutti gli strumenti per muovere la rappresentazione secondo
le esigenze della nostra strana, inutile,
meravigliosa angoscia, finzione della vita.*

In questo breve piano-sequenza il teatro è mostrato e commentato proprio nella sua natura di dispositivo spaziale e di strumentario tecnologico, necessario per "muovere la rappresentazione". Del resto la referenza bergmaniana riguarda in particolare *Dopo la prova* (1984), film realizzato per la Tv, ma distribuito anche al cinema, in cui Bergman ci parla di un regista che deve mettere in scena a teatro *Il sogno* di Strindberg: un percorso del tutto intermediale. Qui, nella metaopera livermorianiana, il dietro le quinte mostra per la precisione il retro dell'enorme LEDwall. E la crucialità di questo passaggio e di questo riferimento viene rimarcata da Gep Cucco, che in chiusura della conversazione su *A riveder le stelle*, sottolinea: «Questo è uno dei momenti centrali della rappresentazione. Il trasformarsi del dietro le quinte del teatro di Bergman nel dietro le quinte del grande LEDwall sta a testimoniare il salto tecnologico fondamentale, ma anche la continuità di una concezione di messa in scena che muove liberamente tra diversi livelli dello spazio, con diversi strumenti tecnologici, e tra diversi media. Teatro, cinema, scene digitali, televisione...»¹⁴. Per muovere la rappresentazione, come diceva Bergman e come ripete Livermore, con Massimo Popolizio.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *La vera rivoluzione è restituire all'opera la sua origine*, intervista a P. Gep Cucco, cit.

Al limite, anche a teatro chiuso. E la rappresentazione si muove non solo in Mondovisione, in trasmissione, ma anche e soprattutto attraverso una dimensione mediale, finalmente televisiva, che ha introiettato testi e spazi diversi, media e tecnologie molteplici.

Dentro il movimento centrifugo (o centripeto?) dei 14 quadri di *A riveder le stelle* si confrontano diverse modalità di spazio scenico. Da un lato, certamente, lo spazio sottratto, negato al pubblico, del teatro fisico, che rimane segno eloquente di una crisi in atto, ma forse anche della necessità di riconfigurare ogni processo creativo in una rinnovata relazione con il pubblico stesso e con i luoghi di esistenza della rappresentazione; dall'altro, lo spazio rigenerato di una galleria di scene "aumentate" dalla tecnologia e ulteriormente modellate dalla regia televisiva, che orchestra una partitura ibrida e ipermediale. Lo spettacolo procede allora secondo lo schema di un occhio interminabile, agitato da animazioni, tableaux vivants, continui *décadrages*, e così la regia appare dinamica dentro uno spazio che è insieme contenitore e contenuto.

Graziella Seminara

Nel 1941 Mario Alicata e Giuseppe De Sanctis pubblicavano sulla rivista "Cinema" due articoli – *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* e *Ancora di Verga e del cinema italiano* – in cui proponevano un «incontro del cinema italiano con la nostra più autentica tradizione narrativa»¹ e indicavano nella lezione di Verga la strada da seguire per «un'arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera»². I due autori facevano parte di gruppo di giovani intellettuali antifascisti che si proponeva di imprimere al cinema italiano una svolta in direzione del realismo; vi gravitava a Roma anche Luchino Visconti, che in quello stesso anno nello scritto *Tradizione e invenzione* manifestava il desiderio di realizzare un film ispirato ai *Malavoglia*, muovendo tuttavia da una prospettiva affatto personale.

L'interesse per il capolavoro di Verga non era supportato da alcuna delle argomentazioni dei redattori di "Cinema" e scaturiva piuttosto dal fascino suscitato nel regista dallo «scenario favoloso e magico» del romanzo: ai suoi «occhi lombardi», la Sicilia di Verga acquistava i contorni della mitica «isola di Ulisse» ed era permeata del «tono religioso e fatale dell'antica tragedia»³. Inoltre il progetto di una possibile traduzione filmica era concepito da Visconti pensando in prima istanza alla dimensione sonora: «Non sembri strano – scriveva – che, parlando di una eventuale realizzazione cinematografica, io insista tanto su elementi sonori quali il fragore del mare, il suono della voce di Rocco Spatu, o l'eco del rumore del carro di compare Alfio che non si ferma mai»⁴. Tale approccio corrispondeva alla personale sensibilità del nostro, che – legata alla sua formazione musicale e all'assidua frequentazione giovanile del teatro d'opera – improntava il suo stesso processo creativo: come ha rilevato Noemi Premuda, «the director's cinematographic idea, before taking form in any film project, existed previously in Visconti's mind as a pure musical embryo without any visual evolution»⁵. Ma nella concezione de *La terra trema* dovette incidere anche l'intento di tradurre sul piano cinematografico la precipua musicalità del narrare di Verga, con un'operazione di "musicalizzazione" del testo filmico che contribuisce alla trasposizione del mondo dei pescatori di Acitrezza in una dimensione mitica.

1 G. De Santis, M. Alicata, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, "Cinema", 130, 1941, p. 314.

2 G. De Santis, M. Alicata, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, "Cinema", 127, 1941, p. 217.

3 L. Visconti, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, Guarnati, Milano 1941, pp. 78-79.

4 Ivi, p. 79.

5 N. Premuda, *Luchino Visconti's "Musicism"*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", 26, 2, 1995, p. 193.

1. Tra impegno politico e trasfigurazione poetica

Commissionato dal PCI in vista delle elezioni del 1948, il film di Visconti era stato concepito nel 1947 come un ampio documentario su «tre ambienti tipici di lavoro in Sicilia», da svolgersi attraverso il montaggio alternato di tre episodi paralleli (MAR = Episodio del Mare; ZOL = Episodio della Zolfatara; TER = Episodio della Terra) che dovevano concludersi con la finale congiunzione delle lotte sociali dei pescatori, dei minatori e dei contadini⁶. Lino Micciché, che ha ricostruito la genesi e il processo compositivo de *La terra trema*, ha dimostrato come Visconti avesse progressivamente concentrato la propria attenzione sull'«episodio del mare» sino a mettere da parte le altre due vicende del trittico; in questo percorso, rigorosamente documentato dallo studioso, sarebbe riemerso l'antico desiderio di fare un film sui *Malavoglia* e l'originaria lettura del romanzo verghiano su sarebbe sovrapposta all'impostazione politico-ideologica del progetto di un reportage⁷.

L'inizio del film rende evidente la sovrapposizione tra l'impegno politico dell'intellettuale *engagé* e la ricerca estetica dell'artista Visconti. Dopo l'urto sonoro di un accordo arpeggiato fortemente dissonante, prodotto in corrispondenza del titolo del film, sulle sagome scure delle case di Acitrezza, riprese al limitare dell'alba, scorrono i titoli di testa seguiti da una breve didascalia, che si configura come «manifesto» di una radicale scelta realistica («Le case, le strade, le barche, il mare, sono quelle di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese»)⁸. Se le immagini evocative del paese ancora immerso nel buio sono sovrastate dal risalto dei titoli di testa e della didascalia introduttiva, irrompono in primo piano i suoni e i rumori di un borgo di mare che si risveglia: una melodia fischiata, i rintocchi delle campane, i richiami dei pescatori. Il *soundscape* di Acitrezza, colto nella

6 «Tre ambienti tipici di lavoro in Sicilia. Tre aspetti di una stessa lotta contro le difficoltà degli uomini e delle cose, che trovano nel loro sviluppo affinità ritmiche e concettuali. Per le quali affinità le storie si mescolano e si complementano a vicenda in un crescendo che, partendo dal primo nucleo disordinato e disperso di una famiglia di pescatori, sposta il problema in una miniera e poi nella terra, ampliandolo sino a fargli assumere la grandezza del coro». Così Visconti in quello che è considerato lo «schema primitivo» del film e che è riportato in *Appendice* nel numero monografico su *La terra trema* pubblicato nel 1951 sulla rivista «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici diretta da Luigi Chiarini»: cfr. L. Visconti, *La terra trema (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*, «Bianco e Nero», 12 (2-3), 1951, pp. 113-117: 113.

7 «È a questo punto – constata Micciché – che il verghismo diventa pervasivo e spuntano, da ogni lato del progetto MAR, nomi, luoghi, figure, dialoghi, richiami, eventi narrativi de *I Malavoglia*»: L. Micciché, *Verso «La terra trema»*, in Id. (a cura di), *La terra trema. Analisi di un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino 1993, pp. 33-59: 57. Il momento della svolta è indicato dallo studioso in un documento dattiloscritto legato al piano di produzione del film, che contiene ancora le scalette di tutti e tre gli episodi; quella dedicata a MAR non solo appare la più elaborata ma presenta fitti interventi di mano del regista, che documentano il concentrarsi esclusivo del suo interesse sull'episodio del mare e riprendono ampiamente onomastica e toponomastica del romanzo, dal personaggio di Rocco Spatu alla denominazione della casa del protagonista – che ha già il nome di 'Ntoni – come «casa del nespolo». La scaletta di MAR, articolata in sette sezioni (da A a G), è pubblicata integralmente nel volume citato: *Quando gli episodi erano tre. Scaletta del progetto*, pp. 205-210. Sulla complessa genesi de *La terra trema*, dalla promozione del film da parte del PCI al soccorso finanziario della Universal, casa di produzione di orientamento cattolico diretta dal catanese Salvo D'angelo, cfr. M. Giori, T. Subini, *Questioni aperte su La terra trema Ipotesi preliminari intorno ad alcuni nuovi documenti*, «Cabiria», 176, 2014, pp. 4-36.

8 Il testo della didascalia corrisponde alla sezione iniziale di un ben più ampio scritto predisposto da Antonello Trombadori, critico cinematografico e intellettuale di punta del PCI; cfr. «*I fatti rappresentati in questo film*»: una *superdidascalia*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 229-230.

sua dimensione acustica con la dislocazione nello spazio di eventi sonori dei quali non si coglie la fonte acustica, introduce lo spettatore ai luoghi del film prima che se ne possa riconoscere la trama visiva. Quando, trascorsa l'intera sequenza dei credits, la visione del paese e del mare si offre finalmente allo sguardo e si fa sempre più nitida con l'avanzare del giorno, quei richiami a loro volta diventano vieppiù comprensibili: paesaggio visivo e paesaggio sonoro si compenetrano, restituiti con una profondità di campo – al tempo stesso visuale e acustica – che “mette in scena” un'intera comunità.

In un testo di appunti datato «Ischia 9 settembre 1947» e redatto a ridosso dell'inizio delle riprese del film ad Acitrezza, Visconti aveva annotato precise indicazioni sulla componente sonora de *La terra trema*: «I rumori caratteristici reali sono di grandissima importanza. I suoni possono formare da loro stessi un'immagine, una volta identificati, ed evocare così le cose anche senza mostrarle. [...] L'illusione di realtà che può nascere deve avere per fondamento una rigorosa *esattezza fotografica* della riproduzione delle cose»⁹. Sul piano sonoro «l'illusione di realtà» è prodotta dall'impressione di un'immersione totale nell'ambiente acustico acitrezza ed è ulteriormente potenziata dall'adozione integrale del siciliano come «lingua dei poveri» (così nella didascalia introduttiva), che assume un'esplicita marcatura ideologica. E tuttavia il dialetto dei personaggi de *La terra trema* «non è affatto un linguaggio colto dal vero, e men che mai improvvisato, ma una ricostruzione elaborata»¹⁰; ricavato dalla traduzione della sceneggiatura nel gergo quasi indecifrabile degli anziani del paese, assume piuttosto i tratti di un linguaggio arcaico e ancestrale, dotato della stessa forza evocativa del greco antico¹¹, e la sua fascinazione di lingua “altra” concorre all'operazione di trasfigurazione della Sicilia di Verga evocata nello scritto viscontiano del 1941.

Il regista si avvale della componente sonora anche per recuperare lo spessore tragico che aveva intravisto nell'universo poetico dei *Malavoglia*. Nella celebre sequenza delle donne della famiglia Valastro che attendono sulla sciara gli uomini investiti dalla tempesta, la statuaria staticità delle figure femminili è dinamizzata dal riverbero acustico del mare e del vento che ne muove le vesti. Associata alla dialettica visiva tra fissità e movimento, la risonanza dei suoni della natura sul silenzio assordante della voce umana amplifica l'immensa tensione emozionale di questa sequenza, conferisce alla rappresentazione del dolore – «un dolore senza gesti, senza voci, senza lamenti»¹² – una valenza archetipica e infonde al racconto filmico il respiro della tragedia greca.

9 L. Visconti, *Appunti vari per un documentario da girarsi in Sicilia*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 41-42.

10 S. Parigi, *Il dualismo linguistico*, in *La terra trema. Analisi di un capolavoro*, cit., pp. 141-164: 146.

11 In un'intervista pubblicata nel 1959 sui “Cahiers du cinéma”, Visconti definiva il dialetto del film «comme du grec [...]. C'est une langue extraordinaire. Une langue qui a des images»: J. Doniol-Valcroze, J. Domarchi, *Entretien avec Luchino Visconti*, “Cahiers du cinéma”, 93, 1959, p. 8.

12 L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1998, p. 118.

2. L'etnofonia de La terra trema

Collocato in un territorio di confine tra la terra e il mare, nel quale scenario naturale e antropico sembrano congiungersi e confondersi, lo spazio acustico di Acitrezza compendia l'intero vissuto sonoro della comunità del paese, ricolmo di significati affettivi e simbolici: per dare rilievo al valore culturale dell'esperienza sonora, la musicologia ha desunto dagli studi antropologici il concetto di “fonosfera” (*phonosphere*), che pone l'accento sul modo in cui i suoni di un dato ambiente sono vissuti e ricostruiti sul piano simbolico¹³. Ne *La terra trema* l'integrazione dei rumori della natura e del sonoro prodotto dagli uomini nell'orizzonte culturale di Acitrezza risalta nella costante interferenza di suoni diegetici che “disturbano” i dialoghi del film e la cui sorgente è spesso fuori campo: il frangersi delle onde sugli scogli, il canto di un gallo, il pianto insistente di un bambino, il cigolio delle ruote di un carro, il fischio di un treno. Quando Visconti sosteneva che «i suoni possono evocare le cose anche senza mostrarle» alludeva ai tanti variegati fenomeni sonori che sono percepiti dallo spettatore al di fuori dello spazio visivo del film e che al tempo stesso ne sollecitano l'immaginazione visuale: ne *La terra trema* il regista mette in atto un continuo movimento del sonoro tra il campo e il fuori campo, realizzato con un sofisticato gioco di intensificazioni e attenuazioni dinamiche tali da evocare la vicinanza o la lontananza delle fonti nello spazio acustico.

Tra i suoni del paesaggio di Acitrezza rivestono particolare importanza tutti quegli eventi che possono essere ricondotti a una concezione estensiva della nozione di “musica”, da intendersi in senso semiologico come «il sonoro costruito, organizzato e concepito da una data cultura»¹⁴. Rientrano perciò tra le musiche del film non solo i canti e i brani strumentali, ma anche le grida dei venditori e le enunciazioni discorsive retoricamente organizzate, laddove appaiono dotate di intrinseci valori melodici e ritmici. Proprio perché inserite in un ambiente acustico stratificato, tutte queste produzioni musicali si danno come “fatti” sonori autonomi e appaiono sottratte a operazioni di gerarchizzazione fonica che comprometterebbero il senso di realtà così rigorosamente perseguito dal regista. Non ne va trascurato inoltre l'eccezionale valore documentario: sulla base di una convincente indagine etnomusicologica, Febo Guizzi ha avanzato l'ipotesi che le musiche de *La terra trema* siano state registrate «in tempo reale e in presa diretta, durante le riprese»¹⁵ e ne ha sottolineato l'antecedenza rispetto al *Corpus di musiche popolari siciliane* di Alberto Favara, che sarebbe stato dato

13 Per una riflessione sullo spazio sonoro diegetico evocato nel film, la nozione di *phonosphere* si rivela più funzionale del concetto tradizionale di *soundspace*: «“Soundscape” tends to consider sound as an objective and material entity of an acoustic space; “phonosphere” indicates instead an auditory space, emphasising its human component, in particular, how environmental sounds are experienced by a community». Cfr. A. Rostagno, *Historical Urban Phonosphere. Objects, Concepts, and History*, in F. Piperno, S. Caputo, E. Senici (a cura di), *Music, Place, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*, Routledge, London 2023, p. 15. Su queste tematiche cfr. anche M.E. Tarakanov, *Folklore and Phonosphere*, “The UNESCO Courier”, 17, 1986; V. Erlmann (a cura di), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Routledge, London 2004.

14 J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1989, p. 52.

15 F. Guizzi, *La “presa indiretta”: le origini dell'etnofonia siciliana e lo «scenario sonoro fittizio» in La terra trema*, in F. Mazzocchi (a cura di), *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, Edizioni di Pagina, Bari 2008, p. 168.

alle stampe soltanto nel 1957¹⁶. Considerato in questa prospettiva, il film di Visconti «si guadagna il non trascurabile primato di aver fornito le prime registrazioni sul campo di musiche popolari siciliane» e di avere ricostruito, sia pure attraverso la mediazione di uno «scenario sonoro fittizio»¹⁷, il panorama etnofonico di Acitrezza così come si presentava alla fine degli anni Quaranta.

Per il loro impianto modale e l'esecuzione monodica, le musiche vocali de *La terra trema* sono tutte riconducibili a repertori della tradizione popolare siciliana. Tra queste ricevono particolare rilievo due melodie popolari, che sono collegate al rapporto sentimentale che lega rispettivamente i personaggi di 'Ntoni e Nedda e di Mara e Nicola. La prima, in endecasillabi («Ammore mio buggiardo, ammore mio | Nun ti si' fatta cchiù monaca santa»), è intonata da 'Ntoni nelle due circostanze in cui si appresta a incontrare Nedda e immagina di poterla sposare; il testo è in parte italianizzato ed è possibile che Visconti lo avesse scelto per la sua funzione antifrastica, poiché Nedda rifiuterà 'Ntoni quando la famiglia Valastro precipiterà nella miseria. È invece associata al legame struggente tra Nicola e Mara l'altra melodia, in ottonari («Nni parramu, n'amu scrittu, | ni viremu tra la genti»), che è sempre intonata da Janu: il muratore che lavora con Nicola e che – come ha già rilevato Lino Micciché – può essere considerato proiezione del personaggio verghiano di Rocco Spatu¹⁸. In un solo caso nel corso del film il canto di Janu non è collegato a Mara e Nicola: quando riecheggia fuori campo nella sequenza del ritorno a casa di 'Ntoni, del nonno e dei fratelli dopo la tempesta che ne ha distrutto la barca (scena LXVIII). In quel frangente 'Ntoni reagisce sbarrando la finestra con un gesto di insofferenza che acquista valore simbolico: da lì ha inizio il progressivo rinchiudersi dei Valastro nello spazio separato della loro abitazione reso sempre più soffocante e oppressivo dalla sospensione dei suoni diegetici del mondo esterno, segnali di un “fuori” al quale non si appartiene più.

Accanto ai canti popolari, tra le musiche de *La terra trema* vanno annoverate anche le “abbanniate”, le grida dei venditori di strada, che – in sintonia con la presenza costante dei bambini nella scena di Acitrezza – Visconti consegna soprattutto a figure infantili. Emerge qui l'interesse del regista per tutte quelle forme di enunciazione orale che appaiono connotate da evidenti processi di formalizzazione musicale; a queste può essere ricondotta anche la fiaba del figlio del re di corona, che Lucia racconta alla sorella Lia nella scena XXIX de *La terra trema*. La favola costituisce la versione dialettale del modello letterario verghiano,

16 A. Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1957.

17 F. Guizzi, *La “presa indiretta”: le origini dell'etnofonia siciliana e lo «scenario sonoro fittizio» in La terra trema*, cit., p. 180.

18 La corrispondenza tra i due personaggi emerge evidente nel primo colloquio tra Mara e Nicola, che riproduce fedelmente quello tra Mena e compare Alfio introdotto nel secondo capitolo de *I Malavoglia*: attirata alla finestra dal canto fuori campo del muratore, Mara inizia la sua conversazione con Nicola con la frase «Janu ci avi 'u cori cuntentu, ca sempri canta!», che ricalca l'osservazione di compare Alfio «Rocco ha il cuore contento» ma rimanda anche al detto di padron 'Ntoni «*Chi ha il cuore contento sempre canta*», che conclude quel capitolo del romanzo (G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1997, pp. 50: 53). La sequenza del primo colloquio tra Mara e Nicola è indicata come scena XIX nella sceneggiatura de *La terra trema* pubblicata nel 1951 da Fausto Montesanti nel citato numero di “Bianco e nero” (pp. 11-110); a questa versione, designata d'ora in poi come *Sceneggiatura*, si farà riferimento nell'indicazione dei diversi episodi del film.

rispettato pressoché letteralmente, e appare dunque esemplare dell'operazione di "ritraduzione" alla quale il regista sottopose il testo del romanzo; ma nel film acquista un surplus di poeticità, che scaturisce non solo dalla forza suggestiva del dialetto ma ancor più dal ricorso a formule di intonazione che Guizzi riconosce «proprie dell'epica orale, rappresentata principalmente (ma non esclusivamente) in Sicilia dalla tradizione dei *cuntastorie*»¹⁹. Se da quella tradizione il racconto di Lucia deriva gli accenti incantatori dell'affabulazione popolare, le arringhe tenute da 'Ntoni per incitare i compagni alla ribellione ne riprendono invece la declinazione oratoria. Si pensi alla perorazione con la quale il personaggio espone agli altri pescatori le proprie riflessioni («Pi tanti e tanti anni, e macari seculi, àmu avutu l'occhi chiusi», scena XXXVII): la sua allocuzione è organizzata sulla base di precise strategie retoriche ed è pronunciata con inflessioni sempre più enfatiche e concitate, sì da distaccarsi dalla prosaicità del parlato per assumere l'andamento del discorso epico.

3. La "presenza estetica" di Visconti tra musica d'arte e commento extradiegetico

Il radicalismo con il quale Visconti cercò di ricomporre lo spazio sonoro di Acitrezza non gli impedì di introdurre ne *La terra trema* quei rimandi alla musica d'arte che costituiscono il *fil rouge* dell'intera sua produzione cinematografica. In coerenza con la poetica realista che sovrintende il film, il regista li inserì all'interno della diegesi ma con forzature che tradiscono la sua presenza estetica e recano i segni della sua soggettività. Sorprende infatti il collegamento di uno strumento presente nella musica siciliana come l'armonica a bocca con una composizione di Chopin, lo Studio per pianoforte op. 10 n. 3, eseguito da uno dei compagni di sbornia con i quali 'Ntoni vaga di notte per le strade di Acitrezza e convertito in un ballabile sul quale due giovani ubriachi abbozzano goffi passi di danza (scena XCIX). La composizione colta è in tal modo ricondotta al registro della musica coreutica pseudo-folklorica, al quale appartiene anche il valzer che si è ascoltato sull'armonica poco prima: in questo caso sulla fedeltà alla tradizione etnofonica dovettero prevalere in Visconti le risonanze soggettive del rinvio musicale chopiniano, connotato dalla densa espressività della melodia, e forse anche la suggestione del timbro così caratteristico dello strumento popolare, che assume qui riflessi di cupa amarezza.

Più in sintonia con il paesaggio sonoro de *La terra trema* appare l'altro richiamo musicale colto, introdotto nell'episodio della salatura delle acciughe, che rappresenta il momento di massima integrazione della famiglia Valastro nella comunità di Acitrezza (scene LI-LII). La costruzione sonora dell'episodio è sapientemente orchestrata dal regista, che introduce all'interno del racconto il cantabile dell'Aria finale di Amina "Ah, non credea mirarti" dalla *Sonnambula* di Bellini, eseguito al clarinetto dallo zu' Nunziu, un musicista del paese. Nella prima delle due sequenze in cui si dispiega la messa in scena della salatura la melodia belliniana si percepisce fuori campo e in secondo piano, sommersa e alterata dal rincorrersi delle voci e delle risate. Solo quando la figura dello zu' Nunziu entra in campo

¹⁹ F. Guizzi, *La "presa indiretta": le origini dell'etnofonia siciliana e lo «scenario sonoro fittizio»*, cit., p. 170.

si impone all'ascolto la cadenza che conclude il cantabile, con il suo corredo di colorature che – improvvisate dall'esecutore sullo strumento – si rivelano in linea con lo stile vocale di Bellini²⁰. Anche in questo caso l'inserzione musicale svolge una funzione antifrastica: la dolente malinconia del canto di Amina, ricolma di struggimento per la felicità perduta, offusca l'atmosfera festosa della scena e preannuncia la caducità della buona sorte dei Valastro²¹. D'altra parte l'intransigenza dell'istanza neorealista indusse Visconti a rinunciare al rispetto del purismo stilistico dell'arte belliniana: immettendo la melodia di "Ah, non credea mirarti" nella coralità acitrezza, il regista registrò il mutamento di funzione sociale della citazione colta e accettò di "sporcarne" il suono, contaminandolo con l'ambiente acustico circostante.

Anche in questo rimando belliniano si intravede la presenza estetica dell'autore, che sembra invece nascondersi nella restituzione della *phonosphere* di Acitrezza. Nondimeno nella dimensione sonora del film vi è uno spazio nel quale la voce di Visconti si inserisce esplicitamente nel racconto: è quello delegato al «commento musicale», che nei titoli di testa risulta «coordinato» dallo stesso Visconti e da Willy Ferrero²². Il commento è consegnato a dodici concisi inserti extra-diegetici, che rimandano alle plaghe liriche e meditative del sinfonismo mahleriano; la scrittura di questi spogli interventi dell'orchestra è però più tersa e scabra, più dissonante e meno disposta alla gravidanza fonica, e trasmette un lirismo sommo e trattenuto, spesso consegnato alla melopea desolata di uno strumento solista. La collocazione degli interventi extradiegetici è significativa: quasi del tutto assenti nella prima parte de *La terra trema*, sono invece più frequenti nella seconda quando la prospettiva del racconto abbandona la coralità delle scene collettive e si concentra sulla tragica vicenda dei Valastro. In questi casi il commento sonoro illumina gli stati d'animo di perdita, di

20 La citazione colta e il suo trattamento musicale hanno una giustificazione etnomusicologica, poiché già nel corso dell'Ottocento brani di derivazione operistica erano penetrati in ambito popolare, soprattutto in contesti urbani, e sappiamo di "suonatori ambulanti" che svolgevano ancora un'importante funzione di divulgazione del melodramma. Cfr. R. Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, EDT, Torino 1988, p. 331.

21 Nella scelta dell'Aria di Bellini dovette pesare non tanto (o non solo) l'intenzione di rendere omaggio alle radici catanesi del compositore ma soprattutto l'ammirazione di Visconti per *La sonnambula*, della quale qualche anno dopo l'artista avrebbe curato la regia nella memorabile messa in scena scaligera del 1955, con Maria Callas nel ruolo della protagonista.

22 Nella costruzione sonora de *La terra trema* appare evidente la distinzione tra la *phonosphere* di Acitrezza, restituita senza filtri nella sua concreta realtà fonica in sintonia con l'originaria concezione documentaria del film, e il «commento musicale» che – benché scarso e tanto "schivo" da risultare appena percepibile – appartiene alla dimensione extradiegetica del racconto filmico. Nondimeno non va trascurato come la relazione tra le due categorie della diade diegetico-extradiegetico sia da tempo oggetto di discussione critica tra gli studiosi: come rileva Alessandro Cecchi, queste nozioni «da concetti fondamentali dovrebbero mutarsi consapevolmente in strumenti di lavoro, dunque in costrutti teorici negoziabili volta per volta in modo empirico» (A. Cecchi, *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione*, "Worlds of Audiovision", Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche di Cremona - Università di Pavia, 2010). Sul dibattito in corso, sviluppato soprattutto in ambito scientifico anglosassone, cfr. R.J. Stilwell, *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*, in D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert (a cura di), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 184-202; J. Smith, *Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music*, "Music and the Moving Image", 2 (1), 2009, pp. 1-25; D. Neumeyer, *Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model*, "Music and the Moving Image", 2 (1), 2009, pp. 26-39; S. Castelvocchi, *On "Diegesis" and "Diegetic"*, "Journal of the American Musicological Society", 73 (1), 2020, pp. 149-171.

smarrimento e di angoscia del protagonista e dei suoi familiari con una presenza discreta e in apparenza marginale; vi è tuttavia un momento in cui affiora in tutta la sua intensità espressiva: nel drammatico *vis-à-vis* tra 'Ntoni e Cola, nel quale la musica – sovrapponendosi eccezionalmente alle parole del dialogo – ne amplifica la carica emozionale, rafforzata dalla tensione visionaria delle inquadrature con i riflessi baluginanti dei due volti riverberati dallo specchio (scene LXXVI-LXXIX).

In alcuni casi la musica extradiegetica svolge una funzione di collegamento tra sequenze, con interessanti intersezioni tra la dimensione sonora e quella visiva del film. Nella scena LXXIII, dopo il rifiuto di 'Ntoni e Cola di cedere al ricatto dei grossisti sul prezzo delle acciughe, il commento sonoro accompagna la costruzione per gradi di un vero e proprio “tableau vivant”, con i componenti della famiglia Valastro che progressivamente entrano in campo e quindi si mettono in posa (Figura 1)²³.



Fig. 1. Fotogramma tratto da *La terra trema* (L. Visconti, 1948)

Tuttavia l’inserito musicale non si conclude con la fine della sequenza ma prosegue sulla successiva, che è raggiunta attraverso una dissolvenza incrociata e consiste in una seconda “composizione figurativa” della famiglia al completo, ritratta adesso con abiti invernali (Figura 2)²⁴: collegando le due sequenze, il commento sonoro consente così di colmare l’ellissi temporale che separa la resistenza dei Valastro dal loro cedimento finale, corroborato dal commento parlato («Ma quando la fame ti stringe alla gola, bisogna rassegnarsi all’ingiustizia, cedere, farsi spogliare...»)²⁵.

23 «Lucia viene ad appoggiarsi alla spalla di 'Ntoni, mentre nel fondo Mara si avvicina a Vanni e il nonno alla madre. Tutti i Valastro guardano in silenzio i barili di acciughe» (*Sceneggiatura*, pp. 76-77).

24 «Due uomini, entrando in campo da sinistra, tolgono le pietre dai coperchi e portano ad uno ad uno i barili, uscendo di campo da sinistra. Nel fondo assistono in silenzio Mara e la madre, sedute, e accanto a loro Vanni, Cola, il nonno e Alfio. A destra, appoggiati al muro, il nonno, Lucia e Lia» (*Sceneggiatura*, p. 77).

25 Cfr. *La versione integrale del commento parlato*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 233-239; 237; d’ora in poi *Commento parlato*.



Fig. 2. Fotogramma tratto da *La terra trema* (L. Visconti, 1948)

I due “tableaux vivants” sanciscono sul piano visivo l’esclusione della famiglia Valastro dalla comunità di Acitrezza; sul piano sonoro l’isolamento di ‘Ntoni e dei fratelli è invece reso dal silenzio che nella seconda parte de *La terra trema* avvolge i gesti quotidiani della loro vita familiare, così risonanti nella prima parte del film.

4. Da Verga a Visconti

La riflessione su *La terra trema* dalla prospettiva della componente sonora consente di approfondire il rapporto tra il romanzo di Verga e la rilettura di Visconti e di cogliere la distanza e al tempo stesso il legame del regista con il mondo poetico dello scrittore siciliano. A ben vedere il rigido integralismo dell’estetica realista di Visconti, che sembra abdicare alla propria responsabilità autoriale, appare non dissimile dalla «rinuncia dell’autore de *I Malavoglia* a narrare secondo il proprio punto di vista»²⁶, eclissandosi dietro il racconto a più voci della gente di Acitrezza: ne *La terra trema* l’impressione che un’intera comunità si presenti e si narri da sé, senza la mediazione del regista, è generata dal ricorso al dialetto e dalla ricostruzione dello spazio acustico del paese, nella quale si iscrive la coscienza identitaria dei suoi abitanti.

La condivisione della stessa lingua e l’appartenenza al medesimo paesaggio sonoro concorrono inoltre alla dimensione corale del film, che coinvolge anche la famiglia Valastro: la temporanea emarginazione di ‘Ntoni e dei fratelli dalla vita di Acitrezza non impedisce la loro adesione a un comune orizzonte culturale, sedimentato nei proverbi che – derivati dal romanzo – sono ampiamente ripresi anche ne *La terra trema*. D’altra parte il sistema di valori dei Valastro non coincide con quello della società di Acitrezza, che segue la logica dell’utile e

²⁶ G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, p. 219.

della sopraffazione: come accade ne *I Malavoglia*, anche ne *La terra trema* l'umanità di padron 'Ntoni e dei nipoti ne determina l'alterità ma anche la vulnerabilità dinanzi alla violenza del mondo. La sola protezione possibile appare – nel film come nel romanzo – la forza dei legami familiari: ne *I Malavoglia* spingerà Alessi e la Nunziata, custodi della tradizione patriarcale, a riscattare la casa del nespolo; ne *La terra trema* è associata al ritratto fotografico che – dopo la sua comparsa a inizio del film e la fugace apparizione nella sequenza del trasloco – viene appeso da Mara alla parete nella nuova, misera casa presa in affitto, quando 'Ntoni e i fratelli tornano in mare (scena CXX). In questa sequenza l'importanza simbolica del ritratto, quale segno tangibile della memoria e dell'identità della famiglia, è messa in risalto dall'ultimo breve inserto musicale del film: lo sguardo di Visconti si posa partecipe su 'Ntoni e Mara, che hanno scelto di restare ad Acitrezza in contrasto con Cola e Lucia, che con la loro fuga sono destinati a un'irreparabile condizione di sradicamento.

Tuttavia non è soltanto attraverso il commento sonoro che Visconti trasmette la propria condivisione emotiva della sorte dei Valastro: il regista vi affiancò anche un commento parlato che, affidato a una voce fuori campo, venne verosimilmente introdotto soltanto a film concluso per la necessità di «rendere almeno parzialmente comprensibile un testo altrimenti impenetrabile»²⁷. Predisposto da Antonio Pietrangeli e modellato sulla lingua letteraria dei *Malavoglia* con quel loro «italiano [...] che conserva la struttura del dialetto»²⁸, il commento della “voce over” reca comunque l'impronta del regista. Non solo è pervaso di rimandi e citazioni dai *Malavoglia* non meno di quanto non lo siano i dialoghi del film²⁹, ma con il procedere del racconto si sintonizza sempre più con la tonalità emozionale del commento musicale e ne condivide la funzione narrativa, che appare non dissimile da quella svolta nel romanzo dalla «voce sapienziale» di un «narratore pietoso e malinconico»: un narratore onnisciente, che «guarda i propri personaggi con la dolente partecipazione di chi ne compiangere il destino»³⁰. In tal modo i due commenti extradiegetici si fanno entrambi portatori della *pietas* del regista nei confronti dei “vinti”, la stessa che l'autore de *I Malavoglia* fa trapelare tra le maglie della narrazione impersonale del romanzo.

27 S. Parigi, *Il dualismo linguistico*, cit., p. 147. In base alla testimonianza di Franco Zeffirelli, «Visconti voleva che *La terra trema* fosse sottotitolato in italiano, in modo da salvare la musicalità del dialetto e, al contempo, rendere il film comprensibile allo spettatore. L'idea del commento fu caldeggiata dagli ambienti del PCI» (F. Zeffirelli, *Come un toscano insegnò il siciliano per conto di un lombardo*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema*, cit., pp. 27-31: 30). La richiesta di una «voce narrante» era in linea con le tendenze del cinema italiano degli anni Cinquanta, che – come rileva Federica Villa – guardava a una cultura popolare ancora segnata dal primato dell'oralità; in questo orizzonte la “voce over” veniva a svolgere una funzione mediatrice, facendo «da supporto alla comprensione [...] del racconto» e favorendo «negli spettatori [...] la coscienza di sé, dei propri problemi, della realtà circostante» (F. Villa, *Nel territorio della voce. Per uno studio della voce narrante nel cinema popolare degli anni Cinquanta*, “Comunicazione sociale”, 2-3, 1995, pp. 165-192: 175, 192).

28 «C'est, si vous voulez, de l'italien, mais qui garde la construction dialectale»: così Visconti in J. Doniol-Valcroze, J. Domarchi, *Entretien avec Luchino Visconti*, cit. p. 8.

29 Si veda a tal proposito L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, cit., pp. 152-164.

30 R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 41, 54. Non deve sfuggire tuttavia che la voce fuori campo del film si colloca all'esterno della diegesi e appare estranea all'orizzonte antropologico e linguistico della società acitrezina, laddove l'anonimo narratore di Verga è parte integrante del coro popolare e da questo emerge attraverso un'«accorta regia delle diverse voci e dei piani prospettici interni al racconto» (G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, p. 219).

Anche la sconfitta di ‘Ntoni Valastro fa da *pendant* a quella di ‘Ntoni Malavoglia: il personaggio viscontiano fallisce nel proprio doloroso percorso di maturazione politica e il successo della sua istanza solidaristica è proiettato in un futuro utopico e incerto. Eppure nell’ultima ambigua sequenza del film il suo sorriso enigmatico sembra collidere con il tono pessimista del proverbio che conclude il commento parlato e che proviene direttamente da *I Malavoglia*: «Così ricominciando da capo, tornano in mare i Valastro. Ché il mare è amaro, e il marinaio muore in mare»³¹. Il “ricominciando” della voce fuori campo appare infatti privo della valenza iterativa del verbo “cominciare” su cui si chiude il romanzo e incrina l’immobilità etnologica della società arcaica di Acitrezza, governata dal tempo ciclico della natura: imprimendo un movimento dialettico alla vicenda de *I Malavoglia*, Visconti ne mette in crisi la circolarità e conferisce una valenza positiva alla rivolta di ‘Ntoni senza per questo rinunciare alla visione critica e problematica della «fiumana del progresso» di verghiana memoria.

Nonostante tale ribaltamento ideologico, anche il regista si volge a una idealizzazione del mondo di Acitrezza, che ne *I Malavoglia* assume la configurazione di uno spazio mitico ancora non contaminato dalla Storia e nel film si carica della nostalgia per una civiltà ancora più remota, quella della Sicilia omerica così distante dalla “crisi” della modernità. Ma ne *La terra trema* il processo mitopoietico che investe il paese viene spostato all’indietro, trasferito dall’addio finale del personaggio di Verga alle sequenze iniziali del film, che si ispirano a quell’ultima pagina del romanzo. L’immagine di un mondo statico e rassicurante, nel quale la ritualità del lavoro è scandita dal succedersi periodico dei giorni e delle stagioni è evidenziata dal primo intervento della voce fuori campo: «Come sempre, i primi a cominciare la loro giornata, a Trezza, sono i mercanti di pesce, che scendono al mare quando ancora il sole non è spuntato di là da Capo Mulini. Perché, come tutte le notti, le barche sono uscite in mare e ora rientrano con quella poca pesca che hanno fatto»³². Ma è ancora una volta la dimensione sonora a integrare il senso di questo incipit così suggestivo. Perché tra i rintocchi uniformi delle campane, che rendono rassicurante il «rumore del tempo»³³, si insinua percepibile il fischiottio di un canto popolare, lo stesso che più avanti ascolteremo intonato da Janu il muratore. Che ne *La terra trema* comincia per primo la sua giornata. Come ne *I Malavoglia* Rocco Spatu.

31 *Commento parlato*, p. 239.

32 *Commento parlato*, p. 233.

33 L’associazione delle campane al «bruit du Temps» è suggerita da R. Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, “Cahiers du Cinéma”, 1980 p. 32.

Elisabetta Modena

Cibo virtuale e altri paradossi

L'opera di Marzia Migliora *Lo spettro di Malthus*, esposta nel 2020 al MAGA di Gallarate all'interno della mostra omonima curata da Matteo Lucchetti², è dedicata a temi che l'artista frequenta da diversi anni, come il lavoro contadino e la storia dell'agricoltura, la trasformazione del cibo da alimento a merce nell'economia contemporanea virtualizzata, lo sfruttamento delle risorse naturali e il ruolo che le donne hanno rivestito nel corso degli ultimi secoli in queste vicende. Si tratta di ricerche che l'artista, motivata anche da ragioni personali e familiari, ha portato avanti attraverso approfondimenti e studi per la realizzazione di installazioni che includevano l'uso di materie povere e naturali, come nel caso di *Stilleven* (2015), un'installazione ambientale in cui Migliora ha riempito una stanza del Padiglione Italia alla 56° Biennale di Venezia con 1,7 tonnellate di pannocchie di mais, o la più recente *Prey* (2020), che propone un blocco di salgemma arpionato e rinchiuso in un'elegante teca museale vittoriana. Dal 2017 questo interesse si sviluppa nel ciclo di collage su carta intitolato *Paradossi dell'abbondanza*, volto a denunciare le incongruenze di un sistema che avvelena la stessa terra nella quale coltiva gli alimenti di cui si nutre.

Può allora stupire che *Lo spettro di Malthus* sia un'opera realizzata con la realtà virtuale, una sofisticata tecnologia che permette la costruzione di un ambiente digitale che avvolge l'utente a 360°, facendogli percepire la sensazione di essere immerso in uno spazio altro³. In questo caso, indossando un VR *headset* l'utente viene virtualmente teletrasportato in tre diverse e altrimenti inaccessibili miniere di salgemma Italkali in Sicilia, giacimenti di sale posti a circa 200 metri al di sotto del livello del mare. L'artista le ha visitate e poi mappate, fotografate e riprodotte digitalmente avvalendosi di un gruppo di collaboratori esperti di realtà virtuale e animazione digitale. Giunti virtualmente in questi luoghi, i visitatori si trovano al centro di un racconto sulla storia e sui metodi dello sfruttamento agricolo coloniale,

1 Questo lavoro rientra nel Progetto finanziato dall'Unione europea - NextGenerationEu - Piano nazionale di ripresa e resilienza (Pnrr) - Missione 4 Componente 2 Investimento 1.3 - Avviso N. 341 del 15.3.2022 del ministero dell'Università e della Ricerca. Codice progetto PE00000003, Decreto direttoriale Mur n. 1550 dell'11.10.2022 di concessione del finanziamento, CUP: F13C22001210007, titolo progetto ON FOODS - Research and innovation network on food and nutrition Sustainability, Safety and Security - Working ON FOODS.

2 Marzia Migliora. *Lo spettro di Malthus*, a cura di Matteo Lucchetti, MA*GA, Gallarate, 10 ottobre 2020 - 12 marzo 2021.

3 Sull'uso artistico della VR ho scritto in: *Immersioni. La realtà virtuale nelle mani degli artisti*, Johan & Levi, Milano 2023.

sulla coltivazione intensiva, l'uso e l'abuso di pesticidi, la movimentazione e la trasformazione dei prodotti della terra, che prende vita intorno a loro attraverso una coreografia di immagini per lo più realizzate con la tecnica del *papier collé* digitale. Tra i paradossi che Migliora indaga compare, infatti, anche quello che inaspettatamente ha contraddetto la profezia dell'economista inglese Thomas Robert Malthus, a cui è intitolata l'opera. Alla fine del XVIII secolo, nel *Saggio sul principio della popolazione e i suoi effetti sullo sviluppo futuro della società* (1798), Malthus aveva previsto che la produzione di cibo disponibile non sarebbe stata sufficiente per sfamare una popolazione destinata a crescere in modo esponenziale: in realtà, come sappiamo, il cibo oggi "abbonda", ma a essere iniqua è la sua distribuzione sul pianeta, talmente disomogenea da non raggiungere un'ampia fetta della popolazione mondiale e causare problemi a quella restante, che affronta obesità, diabete e altre malattie collegate a un'alimentazione eccessiva o scorretta.

Negli ultimi decenni, all'interno dell'ampio dibattito sull'antropocene⁴, molti artisti hanno scelto di concentrarsi su questi temi per denunciare le forme di sfruttamento e abuso delle risorse e dei territori, l'inquinamento e i conseguenti cambiamenti climatici⁵. Migliora è tra quelli che hanno affrontato questi argomenti anche attraverso la tecnologia. A ben guardare questa scelta potrebbe risultare problematica o addirittura contraddittoria: perché utilizzare la realtà virtuale per invocare una presa di coscienza rispetto alla natura e ai suoi cicli? Perché immergere il visitatore in un ambiente digitale e iper-mediare in questo modo il rapporto tra gli esseri umani e la natura, e non optare piuttosto altre modalità più immediate (cioè, *non mediate*) e meno artificiali?

La natura artificiale

Secondo Marzia Migliora, «la VR può essere considerata come un'installazione – immateriale – portata alla massima potenza»⁶, perché rende possibile la costruzione di un ambiente in cui i visitatori si trovano immersi. L'immersione di cui parliamo riferendoci alla realtà

4 Nel 2000 il chimico olandese premio Nobel Paul Crutzen ha coniato il termine "antropocene", riferito all'attuale era geologica, la prima nella quale le attività dell'uomo hanno un influsso diretto sul clima. Nell'ampia letteratura sul tema, mi limito a segnalare: P.J. Crutzen, A. Parlangeli, *Benvenuti nell'Antropocene! L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano 2005; J.W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, ombre corte, Verona 2017 [ed. or. J. Moore (a cura di), *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Pm Press, Oakland 2016]; D.J. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, "Environmental Humanities", 6, 2015, pp. 159-165.

5 Sono numerosi i contributi, le mostre e i cataloghi che fanno luce sulla questione. Si vedano almeno: L. Lippard (a cura di), *Weather Report: Art and Climate Change*, catalogo della mostra (The Boulder Museum of Contemporary Art, 14 settembre- 21 dicembre 2007), The Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder 2007; G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, Postmedia Books, Milano 2019; M. Fowkes, R. Fowkes, *Art and Climate Change*, Thames & Hudson, London 2022.

6 E. Modena (a cura di), *Intervista a Marzia Migliora* in E. Modena, S. Pirandello, A. Pinotti (a cura di), *360°. L'immagine ambientale nelle arti visive tra realtà virtuale e aumentata*, "Piano b. Arti e culture visive", 6 (1), 2021, M13.

virtuale è quella che permette all'utente di navigare un mondo-immagine digitale a 360°. Essere immersi in qualcosa può significare infatti avere la sensazione di essere avvolti e coinvolti fisicamente, percependo stimoli multisensoriali proprio come suggerisce la metafora acquatica che utilizziamo per descrivere questa condizione. Nel linguaggio comune, del resto, ci riferiamo a un'esperienza di immersione nella natura quando per esempio ci allontaniamo dall'ambiente urbano per vivere una condizione diversa da quella quotidiana.

Installazioni immersive e interattive basate sulle tecnologie digitali – anche se non ancora come quelle virtuali che abbiamo descritto – e dedicate alla natura vengono realizzate in ambito artistico fin dagli anni Ottanta⁷. Tra gli esempi possibili, la ricerca dell'artista italiano Piero Gilardi è un precedente in questo senso emblematico: pioniere dell'arte multimediale ed ecologista, l'artista realizza infatti opere e installazioni che interagiscono con il pubblico facendolo sentire immerso in un ambiente artificiale che richiama però quello naturale. *Inverosimile* (1989) è un'installazione interattiva multimediale in cui Gilardi mette in scena una vigna che risponde all'azione degli spettatori. Immersi in un ambiente tanto familiare quanto alieno, poiché visibilmente “inverosimile”, i visitatori sono gli attivatori di una performance i cui protagonisti sono alberi da frutto realizzati in poliuretano. Scelte per il loro valore simbolico e religioso, le viti si animano grazie a un sistema a infrarossi che innesca un gioco di luci e suoni. Intorno a esse prende vita così una danza che si sviluppa narrativamente attraverso una crisi in cui domina il disordine, per arrivare a una catarsi finale, durante la quale gli alberi si muovono all'unisono. L'interesse di Gilardi per il rapporto tra naturale e artificiale nasce a metà degli anni Sessanta, quando l'artista italiano realizza i primi *Tappeti-Natura*, porzioni di prati, giardini, orti e natura modellati in modo realistico e a grandezza naturale con poliuretano espanso e pigmenti sintetici. Torinese, Gilardi reinterpreta qui la tradizione degli artisti della Pop Art americana che avevano lavorato sul cibo come simbolo del consumismo, realizzando perlopiù opere che evidenziavano la sua trasformazione da nutrimento a merce⁸. La sua proposta è alternativa anche ai protagonisti dell'Arte Povera, che negli stessi anni utilizzavano il cibo e altri materiali “poveri” per realizzare le loro opere, negandone la dimensione sensoriale⁹. Scegliendo le materie plastiche industriali, Gilardi reintroduceva un elemento naturale in forma artificiale all'interno della vita quotidiana e nell'ambiente domestico che ne era ormai completamente privo. In quanto “tappeti”, il loro scopo è quello di essere messi a terra e usati in sostituzione dell'elemento naturale. Un'operazione simile è sviluppata anche nel design di oggetti come i sassi/sedute disegnati per la ditta Gufram nel 1968. Per l'artista si trattava di innovare, ludicamente, la

7 Gli anni Ottanta sono un decennio centrale per lo sviluppo della New Media Art e, sul finire del decennio, delle installazioni interattive (in particolare nel 1989 è fondato lo ZKM | Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe dove sono allestite alcune significative opere di questo tipo). Si veda per una panoramica sul tema: D. Quaranta, *Media, New Media, Postmedia* (2010), Postmedia Books, Milano 2018. Similmente il decennio è centrale anche per il dibattito ecologista, in particolare dopo il disastro nucleare di Černobyl (1986).

8 C. Bell, *Eat Up: la Pop Art e il cibo come genere* in G. Celant (a cura di), *Arts & foods: rituali dal 1851*, Electa, La Triennale di Milano 2015, pp. 544-557.

9 L. Conte, “Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale, sensuoso”. *Il cibo nelle pratiche artistiche processuali e nell'arte povera* in G. Celant (a cura di), *Arts & foods: rituali dal 1851*, Electa, La Triennale di Milano, Milano 2015, pp. 668-675.

tradizione della “natura-morta”, un genere che può assumere presagi nefasti, come intercetta lucidamente Ettore Sottsass in un articolo pubblicato su “Domus” nel 1966: «Una natura di mele cadute, di zucche da orto di periferia quando i fiori felici dei piselli e dei fagioli, le zinnie e le dalie sono sfiorite e i frutti sono stati raccolti, una natura di pannocchie di granoturco quando i papaveri di giugno, il grano di luglio e le pesche di agosto se ne sono andate e restano nei campi sterpi e radici sconvolte, una natura in perdita»¹⁰. Come ha notato Gaia Bindi, attenta studiosa dell’artista, attraverso queste opere Gilardi produce un’«inaspettata riscoperta della natura»¹¹, che può essere venduta anche “al metro” nei celebri rotoli in forma di rulli, ispirati alla pittura industriale di Pinot Gallizio. Con *Inverosimile* l’artista compie un passaggio in direzione dell’uso delle tecnologie digitali che interesseranno il suo lavoro fino ai primi anni Duemila impiegando prevalentemente l’interattività come pretesto per creare nuove relazioni e situazioni in grado di modificare il modo in cui guardare e percepire la realtà. La sua ricerca confina del resto con forme di vero e proprio attivismo: accanto alla fiducia nelle tecnoscienze si accostano infatti i problemi posti dalla biopolitica e dalla biogenetica¹².

Colture telematiche

A differenza dell’installazione di Gilardi *Inverosimile*, che mette in discussione il concetto di verosimiglianza fin dal titolo, l’opera di Migliora mira alla costruzione di un’esperienza basata sull’illusione, poiché l’utente viene *tele-trasportato* virtualmente in un ambiente in cui avverte la sensazione di essere presente e nel quale piante, verdura e frutta crescono e muoiono virtualmente intorno a lui. Una delle pioniere dell’uso della VR, la canadese Char Davies, aveva del resto coniato il termine *immersence* (dalla crasi tra le parole inglesi *immersion* e *presence*) per definire la sensazione di essere immersi e presenti, che scaturiva, per esempio, nella fruizione della sua *Osmose* (1995), un’installazione in realtà virtuale a sua volta dedicata al rapporto con la natura. La realtà virtuale favorisce infatti una forte sensazione di presenza in un mondo illusorio e una presa di coscienza del proprio corpo e della propria corporeità.

L’uso artistico delle telecomunicazioni allarga i confini del fare artistico e le modalità di fruizione di un’opera d’arte. Negli anni Ottanta questi temi assumono un ruolo centrale anche grazie a eventi determinanti per la storia della New Media Art. Ne sono esempi la conferenza *Artists’ Use of Telecommunication* al Museum of Modern Art di San Francisco nel 1980, o *The World in 24 Hours* all’Ars Electronica Festival di Linz, eventi in cui gli

10 E. Sottsass, *Piero Gilardi*, “Domus”, 445, dicembre 1966, pp. 51-52.

11 G. Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, Postmedia Books, Milano 2019, p. 104. Si veda in particolare il cap. *Piero Gilardi e l’estetica dell’Antropocene*, pp. 101-126.

12 Questioni che riguardano per esempio la produzione del cibo OGM e l’uso della modificazione genetica come tecnologia del mangiare. Esempio emblematico i costumi da pannocchia – *OGM Free* (2014) – utilizzati anche in una parata di protesta durante l’Expo di Milano del 2015, che era dedicata proprio al cibo.

artisti utilizzano il telefono, il fax, la Slow-Scan Tv o la rete telematica per creare opere. Numerosi interventi artistici che sfidano l'idea dell'autorialità in nome di una creatività collaborativa e a distanza caratterizzano anche la sezione *Tecnologia e informatica* della 42° Biennale di Venezia nel 1986¹³. Negli anni Novanta l'avvento del World Wide Web e la disponibilità di personal computer dotati di interfacce intuitive e semplici da usare favoriscono la nascita di quella che viene definita Net Art. È significativo allora notare che tra le opere più note che si avvalgono della rete e delle pratiche di condivisione e partecipazione in questo periodo possa esserne annoverata una che, ancora una volta, sembra essere basata su un paradosso. *The Telegarden* di Ken Goldberg e Joseph Santarromana¹⁴, realizzata nel 1995 ed esposta prima all'Interactive Media Festival di Los Angeles e dall'anno successivo fino al 2005 all'Ars Electronica Center di Linz in Austria, invita infatti una comunità di utenti a prendersi cura di un piccolo orto-giardino, osservabile grazie a due telecamere, per coltivare fiori e verdura telecomandando un braccio meccanico da remoto a qualsiasi ora del giorno e della notte. Nel corso degli anni – gli stessi che vedono il proliferare di pratiche ed estetiche relazionali che mettono al centro la condivisione, l'incontro, lo scambio e la cura¹⁵ – il progetto coinvolge più di diecimila “giardinieri virtuali”. L'opera mette in scena alcune contraddizioni, come la scelta dell'azione su cui si concentra, perché l'agricoltura è un'attività antica e tradizionalmente svolta in presenza, che richiede tempo e pazienza. In quest'opera la telematica viene impiegata così per mettere in discussione la continuità spazio-temporale dell'agricoltura, che ha caratterizzato per secoli la vita umana nomade e poi quella stanziale. *The Telegarden* mette cioè a confronto due diverse temporalità, perché, come sottolinea Goldberg – ingegnere informatico e artista –, l'interattività digitale prevede un feedback immediato, che la natura non può dare¹⁶. A questa riflessione può essere accostata quella sulla telepresenza, già definita nel 1980 in un pionieristico saggio pubblicato dal ricercatore del MIT di Boston Martin Minsky, che la descriveva come una situazione di controllo a distanza in cui alle azioni del corpo in carne e ossa dell'utente corrispondevano movimenti meccanici in un luogo distante¹⁷. Minsky non pensava probabilmente a un “telegarden”, ma piuttosto a forme di lavoro meccanico o in luoghi difficilmente raggiungibili, una cosa che rende ancora più interessante l'interpretazione di Goldberg e Santarromana, che utilizzano questa possibilità per costruire una collettività responsabile intorno a un piccolo orto tramite un braccio robotico. L'azione di cura passa così attraverso uno sforzo distribuito (piantare i semi e innaffiare regolarmente), reso possibile a distanza dalla rete e concentrato ancora una volta, forse a questo punto un po' meno paradossalmente, sulla terra e sui suoi frutti.

13 V. De Rosa, *La Computer art nel dibattito critico-curatoriale italiano degli anni Ottanta*, “Piano b. Arti e culture visive”, 7 (2), 2022, pp. 114-135.

14 <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/>.

15 N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010 [ed. or. *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon 1998].

16 K. Goldberg, *The Telegarden description*, <https://www.youtube.com/watch?v=gbyy5vSg8w8&ct=152s>.

17 M. Minsky, *Telepresence*, “Omni”, II (9), giugno 1980, pp. 45-51.

Immerso nella caverna virtuale di *Lo Spettro di Malthus* l'utente è accompagnato da un continuo rumore di masticamento, prodotto e registrato dalla stessa Migliora tramite un microfono binaurale. L'artista si rifà con questa azione al fenomeno dei filmati ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response, letteralmente "risposta sensoriale meridiana autonoma"), largamente diffusi su YouTube o TikTok, che coinvolge persone impegnate a produrre rumori piacevoli da ascoltare: «L'ASMR», ha ricordato l'artista, «mi ha interessato da subito come fenomeno di sublimazione e assimilazione virtuale di cibo, una sorta di pornografia alimentare in cui l'appagamento non contempla la sazietà corporea. Ho legato l'idea della consunzione vorace di cibo dei filmati ASMR ai depositi di salgemma che man mano saranno consumati dall'estrazione del sale che mangiamo ogni giorno»¹⁸. Nell'opera l'utente vive così un'esperienza illusoria che, per quanto sintetica e virtuale, risulta pienamente sensoriale, poiché l'artista lo trascina in un mondo, nelle viscere della terra, all'interno di una caverna-stomaco, nel quale vive la sensazione di essere digerito.

Simili effetti trapelano anche nella ricerca dell'artista inglese Ed Atkins, tra i più rappresentativi artisti che si esprimono attraverso un immaginario digitale e in particolare attraverso la CGI (*computer-generated imagery*). *Old Food* (2017-2019) è una videoinstallazione multicanale allestita per la prima volta al Martin-Gropius-Bau di Berlino e poi in altre sedi come la Biennale di Venezia, in cui contenuti diversi e surreali sono raccolti sotto un titolo ombrello, tanto efficace quanto enigmatico nel riferirsi a un "cibo vecchio". L'opera è corredata da un omonimo testo letterario, un romanzo carnevalesco, dedicato a un festival di eccessi e di consumismo di taglio tardocapitalista¹⁹. Generati al computer, iperrealistici tanto da risultare inquietanti, i personaggi che popolano gli schermi dell'opera di Atkins si muovono in paesaggi artificiali che rimandano con straordinaria efficacia e malinconia alla realtà reale. Sugli schermi compaiono, tra le altre, sequenze che vedono protagonisti grandi sandwich realizzati con la computer grafica. Schiacciati tra morbide fette di pane bianco sfilano uno dopo l'altro, accumulandosi tra loro, ingredienti commestibili e non commestibili: formaggi, utensili, salse colorate, bambole, fette di pomodoro, strumenti, foglie, arredi... Anche in questo caso uno degli elementi che rende questo immaginario digitale in grado di ricondurre chi lo osserva alla realtà materiale è l'uso di un suono iperrealistico, a tratti talmente raffinato da sembrare più reale di quello reale. Vera e propria ossessione per l'artista, il cibo assume qui caratteristiche che lo tramutano in una riflessione più ampia sulla vita contemporanea, la memoria e il desiderio umano che, ingordo, costante, insaziabile e addirittura cannibale, si scontra con la freddezza dell'immaginario digitale iperrealistico e inquietante.

I processi di ingestione, digestione, assimilazione e trasformazione sono al centro di una riflessione che ritorna nel corso degli ultimi decenni come metafora del nostro rapporto con

¹⁸ E. Modena (a cura di), *Intervista a Marzia Migliora* in E. Modena, S. Pirandello e A. Pinotti (a cura di), 360°. *L'immagine ambientale nelle arti visive tra realtà virtuale e aumentata*, cit., M11.

¹⁹ E. Atkins, *Old Food*, Fitzcarraldo Editions, London 2019.

il mondo. I meccanismi di assunzione di cibo e la sua trasformazione in energia consumabile interessano del resto anche il linguaggio che utilizziamo per illustrare il funzionamento delle tecnologie emerse in tempi più recenti, come le intelligenze artificiali. *And we thought* (2023) è un'opera dell'artista italiano Roberto Fassone realizzata all'interno del progetto *FOOD DATA DIGESTION* curato da Sineglossa con *Play with Food*²⁰ e sviluppato utilizzando il software di intelligenza artificiale Ai Lai (che se pronunciata in italiano risulta come nell'inglese *I lie*, io mento). L'opera²¹ si inserisce all'interno di una riflessione sull'idea di alimentare le macchine e sui processi digestivi che producono contenuti. Il lavoro di Fassone nasce dalla volontà di dare in pasto ad Ai Lai dei funghi allucinogeni, cosa resa possibile attraverso la scelta di alimentarla con un dataset di migliaia di report di viaggi psichedelici redatti da persone che li avevano ingeriti. Proprio come avviene per il genere umano, il cibo di cui ci nutriamo produce effetti anche sull'intelligenza artificiale, attraverso processi digestivi, che sono diversi nella materia, ma ugualmente impattanti nei risultati. I *prodotti* di questa digestione sono in questo caso storie, video, immagini e manifesti che l'artista ha allestito in installazioni multimediali, frutto di un utilizzo alternativo delle reti neurali nate per migliorare l'efficienza e la produttività umana e punto di arrivo di una parabola tanto interessante quanto complessa da definire, all'alba di questa ultima rivoluzione tecnologica.

Masticare la realtà

I casi studio che abbiamo scelto di analizzare partendo dall'opera di Marzia Migliora condividono l'intento di mettere a nudo gli squilibri e i nuovi equilibri che si instaurano nelle relazioni con l'ambiente attraverso l'uso dei media digitali più all'avanguardia e la scelta non scontata di concentrarsi sulla natura e sul cibo in particolare: in mano agli artisti che abbiamo descritto, le tecnologie interattive, la telematica e la telerobotica, la realtà virtuale, la computer grafica e l'intelligenza artificiale *mediano* la nostra relazione con la realtà allo scopo di comprenderla più a fondo.

Sono proprio le apparenti contraddizioni insite nelle opere che abbiamo descritto a rappresentare infatti il valore aggiunto dell'impiego artistico di queste tecnologie. Se alla fine degli anni Ottanta Gilardi sceglieva di costruire una natura artificiale e interattiva per favorire un nuovo modo di guardare quella reale, quella controllata telematicamente dalla robotica nel giardino di Goldberg e Santarromana frustrava l'attesa di un feedback immediato e valorizzava una dimensione di cura che veniva favorita e promessa dalla rete intorno a un oggetto estraneo al digitale. Similmente, il turbamento che scaturisce dall'osservazione dell'immaginario iperrealistico computerizzato di Atkins riporta in modo inatteso lo spettatore ai sapori, ai rumori, agli odori e alla percezione aptica della realtà concreta. Infine,

²⁰ <https://sineglossa.it/progetti/food-data-digestion/>.

²¹ <https://andwethought.it/>.

la metafora alimentare caratterizza anche i processi generativi delle intelligenze artificiali, come evidenzia il lavoro di Fassone all'interno del più ampio progetto curato da Sineglossa.

Anche Migliora utilizza la realtà virtuale sfruttando le sue intrinseche caratteristiche. Più che come una macchina che produce realtà, la VR viene interpretata come un dispositivo onnivoro che la risucchia al suo interno, sigillando gli utenti in un mondo intestino in cui tutto, loro compresi, viene incorporato, masticato e rimasticato. L'esperienza si trasforma così anche grazie a questa tecnologia nella metafora di un vorace processo di digestione e indigestione che sfrutta le risorse della terra e che compromette indiscriminatamente ogni aspetto del reale.

In questo senso, l'utilizzo della tecnologia per illustrare il rapporto con una realtà concreta e materiale come il cibo – la sua produzione, la sua ingestione e digestione – diventa straordinariamente efficace e utile per gli scopi che l'artista si è prefissata. Utilizzando la VR, Migliora riesce infatti nell'obiettivo di evocare il reale meglio di quanto la realtà stessa sia in grado di fare, riordinando la percezione del pubblico e favorendo una presa di coscienza su temi altrimenti troppo vicini per essere osservati.

Francesco Giarrusso

Introduzione alla Very Long Base Interferometry (VLBI)¹

La tecnica della Very Long Baseline Interferometry (VLBI)² si basa su principi fondamentali dell'osservazione radioastronomica. I radiotelescopi VLBI, come tutti i telescopi (radio, ottici, a raggi X), servono per accoppiare la radiazione elettromagnetica proveniente da sorgenti cosmiche con i dispositivi di misurazione. Questi telescopi raccolgono la radiazione elettromagnetica in arrivo, la quale può essere trattata come una sovrapposizione di onde elettromagnetiche. In contrasto con l'astronomia ottica o a raggi X, per le quali la radiazione arriva sotto forma di quanti discreti di energia (fotoni), in radioastronomia è possibile utilizzare amplificatori a basso rumore prima delle rilevazioni, permettendo un'elaborazione più accurata del segnale.

In radioastronomia, l'osservazione inizia quando le onde elettromagnetiche vengono catturate dal radiotelescopio. Un elemento centrale nella VLBI è l'antenna, la quale raccoglie il campo di radiazione in entrata e lo conduce ai terminali di uscita sotto forma di segnali elettrici. La dimensione dell'apertura dell'antenna determina l'angolo solido³ del fascio di radiazioni e, di conseguenza, il flusso di potenza massima al centro del fascio⁴. Queste onde sono poi convertite in segnali elettrici, che possono essere successivamente amplificati, trasferiti su diverse bande di frequenza e combinati con altri segnali a radiofrequenza.

La caratteristica distintiva dell'interferometria a lunghissima linea di base risiede nella interconnessione e sincronizzazione di radiotelescopi dislocati in diversi punti sulla super-

1 Per una introduzione alla radioastronomia e in particolare alla VLBI, si veda B.F. Burke, F. Graham-Smith, P.N. Wilkinson, *An Introduction to Radio Astronomy*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

2 La Very Long Baseline Interferometry è una tecnica di osservazione che sfrutta l'utilizzo di radiotelescopi distanti tra loro anche migliaia di chilometri. Questi radiotelescopi, operando in maniera coordinata, possono ottenere immagini di sorgenti celesti con una risoluzione angolare estremamente elevata, equivalente a quella di un ipotetico radiotelescopio con un diametro pari alla massima distanza tra le antenne coinvolte. La VLBI è particolarmente utile per studiare dettagli fini di sorgenti radioastronomiche come nuclei galattici attivi, quasar e buchi neri.

3 L'angolo solido del fascio di radiazioni rappresenta l'area del cono di radiazione emesso da un'antenna o un radiotelescopio, misurata sulla superficie sferica che circonda la sorgente. Esprime la direzione e l'estensione dello spazio in cui il segnale è significativamente irradiato o ricevuto. Maggiore è la precisione con cui l'antenna può dirigere o ricevere il segnale, minore sarà l'angolo solido del fascio, consentendo una maggiore direttività e capacità di discriminare sorgenti vicine nel cielo.

4 Il flusso di potenza massima al centro del fascio si riferisce all'intensità massima del segnale che un'antenna o un radiotelescopio può rilevare o emettere, concentrata nel centro del fascio di radiazione. Questa misura è cruciale per valutare la capacità dell'antenna di concentrare l'energia in una direzione precisa, aumentando la sensibilità in relazione a sorgenti celesti deboli e migliorando la qualità delle immagini radioastronomiche.

ficie terrestre. Tale array di sorgenti di rilevazione può essere costituito da radiotelescopi paraboloidali⁵ distribuiti geograficamente, ognuno dei quali osserva una porzione di cielo, definita dal proprio campo visivo (FOV), raccogliendo una pluralità di “vedute”, analoghe ai tasselli di un mosaico complesso che verrà successivamente ricomposto.

Per quanto riguarda la larghezza di banda, è importante notare che l’ampiezza del lobo principale di un radiotelescopio è proporzionale al rapporto λ/D , dove λ è la lunghezza d’onda e D è il diametro dell’apertura dell’antenna. Questo rapporto determina la risoluzione angolare⁶ delle osservazioni, ovvero quanto dettagliate saranno le rilevazioni di oggetti astronomici distanti e dalle dimensioni minute.

La spaziatura tra gli elementi dell’array può essere regolata per affinare il fascio di radiazione e migliorare la risoluzione. La distanza tra coppie di radiotelescopi è detta linea di base e indica quanto distanti sono tra loro gli strumenti di rilevazione. Una maggiore lunghezza delle linee di base consente una risoluzione angolare più elevata, permettendo di catturare dettagli più precisi degli oggetti astronomici.

A questo proposito, però, è rilevante sottolineare le limitazioni fisiche delle configurazioni interferometriche terrestri, in particolare per quanto riguarda le dimensioni delle linee di base. Nella tecnica VLBI terrestre, la massima estensione delle linee di base è, per ovvie ragioni fisico-geografiche, limitata al diametro terrestre, dal momento che i radiotelescopi sono installati sulla superficie del pianeta. Questo limite intrinseco impone una soglia massima alla risoluzione angolare raggiungibile dall’interferometria terrestre.

D’altro canto, l’interferometria spaziale, come nel caso del progetto VSOP-HALCA, supera questa limitazione geografica. Utilizzando un radiotelescopio orbitante nello spazio, le linee di base interferometriche possono estendersi ben oltre il diametro terrestre. Questa lunghezza maggiore delle linee di base consente una risoluzione angolare più elevata, superando i limiti imposti dalle configurazioni terrestri. La distanza tra due radiotelescopi in un sistema interferometrico spaziale può, infatti, eccedere significativamente il diametro del nostro pianeta, offrendo una visione più dettagliata degli oggetti astronomici osservati.

Questo schema esemplificativo illustra il funzionamento della Very Long Baseline Interferometry (VLBI). Viene messo in evidenza l’arrivo sfasato dei segnali radio ai radiotelescopi terrestri da una sorgente cosmica, un aspetto fondamentale che necessita di correzione attraverso tecniche precise di sincronizzazione. Gli orologi maser ad alta precisione, unitamente ai correlatori, sono essenziali per compensare il ritardo temporale tra i vari segnali ricevuti, consentendo agli astronomi di combinare le informazioni in modo accurato per ottenere immagini radio con una risoluzione senza precedenti.

⁵ In radioastronomia ad alte frequenze, dove l’uso di riflettori di grandi dimensioni non è pratico, vengono impiegati array piatti di elementi di dipolo distribuiti sul terreno. Questi array possono coprire un’area più ampia rispetto a un singolo riflettore orientabile, consentendo osservazioni più estese e dettagliate del cielo.

⁶ La risoluzione angolare è la capacità di un telescopio di distinguere piccoli dettagli di un oggetto astronomico, misurando essenzialmente il più piccolo angolo tra due punti che possono ancora essere separati. Nella VLBI una maggiore risoluzione angolare si ottiene aumentando la base, o la distanza tra i telescopi, permettendo osservazioni più dettagliate di oggetti cosmici distanti.

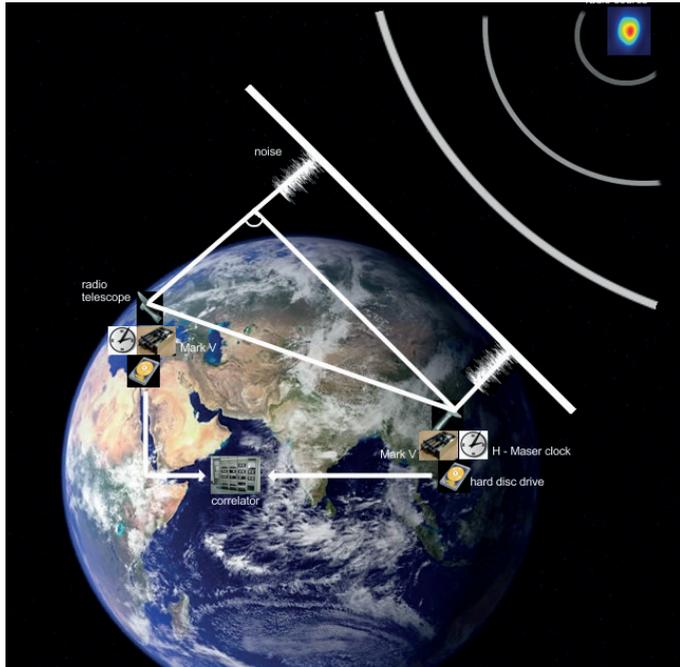


Fig. 1. Questo schema esemplificativo illustra il funzionamento della Very Long Baseline Interferometry (VLBI). Viene messo in evidenza l'arrivo sfasato dei segnali radio ai radiotelescopi terrestri da una sorgente cosmica, un aspetto fondamentale che necessita di correzione attraverso tecniche precise di sincronizzazione. Gli orologi maser ad alta precisione, unitamente ai correlatori, sono essenziali per compensare il ritardo temporale tra i vari segnali ricevuti, consentendo agli astronomi di combinare le informazioni in modo accurato per ottenere immagini radio con una risoluzione senza precedenti. Credits: GFZ Helmholtz-Zentrum Potsdam

Breve presentazione del progetto VSOP-HALCA⁷

Il VLBI Space Observatory Program (VSOP), concepito alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso presso l'Institute of Space and Astronautical Science in Giappone, è emerso sulla scia del successo dell'esperimento dimostrativo VLBI TDRSS. La missione VSOP-HALCA, coordinata dal VSOP International Science Council, includeva la gestione di cinque stazioni di rilevamento e acquisizione dati rispettivamente in Australia, Giappone, Spagna e due negli

⁷ Per maggiori approfondimenti sulla missione VSOP-HALCA, si consiglia la lettura di B.F. Burke, *Orbiting VLBI: A Survey*, in R. Fanti, K. Kellermann, G. Setti (a cura di), *VLBI and Compact Radio Sources. Symposium no. 110 Held in Bologna, Italy, June 27-July 1, 1983*, 1984; L.I. Gurvits, *Radio Interferometers Larger than Earth: Lessons Learned and Forward Look of Space VLBI*, "Proceedings of the 69th International Astronautical Congress", 2018; Id., *Space VLBI: From First Ideas to Operational Missions*, "Advances in Space Research", 2, 2020; Id., *The Brief History of Spatial VLBI*, "Proceedings of the IEEE 'History of Electrotechnology Conference', 2023; H. Hirabayashi et al., *Overview and Initial Results of the Very Long Baseline Interferometry Space Observatory Programme*, "Science", 281, 1998; H. Hirabayashi et al., *The VSOP 5 GHz AGN Survey I. Compilation and Observations*, "Astronomical Society of Japan", 52, 2000; H. Hirabayashi et al., *The VLBI Space Observatory Programme and the Radio-Astronomical Satellite HALCA*, "Astronomical Society of Japan", 52, 2000; G.S. Levy et al., *Very Long Baseline Interferometric Observations Made with an Orbiting Radio Telescope*, "Science", 4773, 1986; J.E.J. Lovell et al., *The VSOP 5 GHz Active Galactic Nucleus Survey. II. Data Calibration and Imaging*, "The Astrophysical Journal", 155, 2004.

Stati Uniti e tre strutture di elaborazione dati (correlatori) situate presso il Dominion Radio Astrophysical Observatory in Canada, il National Astronomical Observatory of Japan e il National Radio Astronomy Observatory negli USA.

Sebbene il progetto fosse inizialmente finalizzato a testare il nuovo razzo a combustibile solido a quattro stadi M-V e la piattaforma satellitare HALCA (Highly Advanced Laboratory for Communication and Astronomy), dopo il lancio del 12 febbraio 1997, il progetto ha assunto un ruolo scientifico significativo per quanto concerne gli esperimenti di Space Very Long Baseline Interferometry (SVLBI)⁸, il cui programma scientifico includeva l'osservazione di sorgenti radio extragalattiche come quasar, radiogalassie e oggetti BL Lacertae, oltre a maser idrossilici e pulsar a 16 GHz⁹. Il focus primario era determinare il meccanismo di emissione delle sorgenti di continuum, in particolare quelle associate ai nuclei galattici attivi (AGN)¹⁰ alimentati da buchi neri supermassicci.

Il componente principale della missione è stato un radiotelescopio spaziale con un riflettore parabolico di 8 metri di diametro effettivo. La superficie del riflettore era formata da una rete metallica di molibdeno rivestita d'oro. Il satellite disponeva di tre ricevitori che permettevano osservazioni a 18, 6 e 1,3 cm in polarizzazione circolare sinistra (LCP)¹¹, e si trovava su un'orbita di media eccentricità con un apogeo di circa 22.000 km sopra la Terra e un periodo orbitale di circa 6 ore.

Per quanto riguarda le operazioni, VSOP operava con una velocità di trasmissione dati aggregata di 128 Mbit/s, la più alta velocità all'epoca di downlink dati sostenibile per una missione scientifica spaziale. La coerenza del segnale era supportata da un anello ad aggancio di fase (PLL) alimentato da uno standard di frequenza del maser a idrogeno in una stazione di rilevamento¹². Due delle tre bande di osservazione (18 e 6 cm) hanno funzionato con

8 La Space Very Long Baseline Interferometry estende la tecnica VLBI oltre i limiti fisici della Terra utilizzando radiotelescopi nello spazio. Questo permette basi interferometriche più lunghe, migliorando notevolmente la risoluzione angolare e consentendo osservazioni più dettagliate di sorgenti radio astronomiche.

9 I quasar sono nuclei galattici attivi estremamente luminosi, alimentati da buchi neri supermassicci al centro di galassie distanti. Emettono energia in un vasto spettro di frequenze, dalla radio alla luce visibile, fino ai raggi X e possono superare in luminosità l'intera galassia ospite.

Le radiogalassie sono galassie che emettono forti radiazioni radio. Questa emissione è generalmente prodotta da processi relativistici che avvengono nei loro nuclei attivi o in getti di particelle ad alta energia espulsi dal centro galattico.

Gli oggetti BL Lacertae sono una classe di AGN (Active Galactic Nuclei) caratterizzati dalla loro variabilità estrema e polarizzazione ottica. La loro emissione è dominata da processi non termici, probabilmente dovuti a getti relativistici di materia che puntano quasi direttamente verso l'osservatore.

I maser idrossilici si verificano quando molecole di idrossile (OH) in nubi spaziali amplificano la luce a lunghezze d'onda specifiche, creando un effetto maser (microonde). Sono spesso associati a regioni di formazione stellare e possono fornire importanti informazioni sulle condizioni fisiche delle nubi molecolari.

Le pulsar sono stelle di neutroni rotanti che emettono getti di radiazioni elettromagnetiche dai loro poli magnetici. Quando questi getti incrociano la linea di vista della Terra, appaiono come impulsi periodici di radiazione.

10 I nuclei galattici attivi (AGN) sono regioni centrali luminose di alcune galassie, alimentate da buchi neri supermassicci. Mentre la materia cade nel buco nero, parte di essa viene convertita in energia radiante visibile su un ampio spettro di frequenze, rendendo gli AGN tra gli oggetti più luminosi dell'universo.

11 La polarizzazione circolare sinistra (LCP) descrive un'onda elettromagnetica la cui direzione del campo elettrico ruota in senso antiorario (visto dall'osservatore), mantenendo la sua ampiezza costante. Questo tipo di polarizzazione è importante in radioastronomia per analizzare le proprietà magnetiche e fisiche delle sorgenti celesti.

12 In contesti radioastronomici, i PLL sono cruciali per mantenere la precisione del segnale e la sincronizzazione tra diversi componenti di un sistema di rilevamento. Quando alimentato da uno standard di frequenza basato su un

successo, mentre la terza banda (a più alta frequenza di 1,35 cm) presentava un rumore di sistema molto elevato, presumibilmente a causa di danni subiti durante il lancio del satellite.

Il programma scientifico VSOP-HALCA includeva un importante survey VLBI del continuum di nuclei galattici attivi, occupando circa il 25% del tempo operativo della missione. Circa il 50% del tempo operativo era aperto a proposte sottoposte a peer review dalla comunità scientifica mondiale, con il restante 25% dedicato a test e altre operazioni di ingegneria.

In conclusione, la missione VSOP-HALCA ha fornito una quantità significativa di dati osservativi su sorgenti radio galattiche ed extragalattiche a una scala angolare submilliarocsecondo¹³ precedentemente inesplorata, attraverso osservazioni del continuum a 18 e 6 cm di lunghezza d'onda e della linea spettrale dell'idrossile a 18 cm¹⁴.

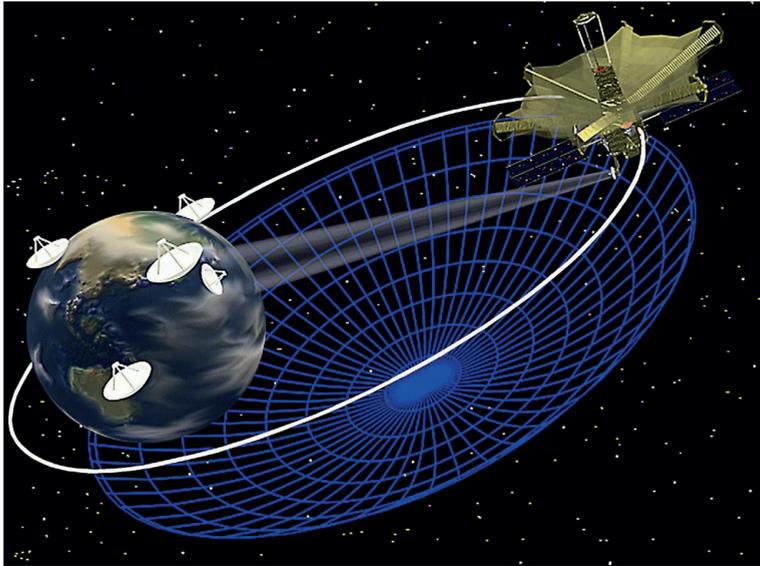


Fig. 2. L'immagine rappresenta il satellite HALCA del progetto VSOP che, insieme ai radiotelescopi terrestri, forma una configurazione di interferometria a lunghissima base (VLBI) spaziale. La parabola blu visualizza la "baseline virtuale", ovvero la distanza tra i radiotelescopi e il satellite, che consente di realizzare osservazioni ad altissima risoluzione. Credits: Jet Propulsion Laboratory California Institute of Technology

maser a idrogeno, il PLL beneficia di una fonte di segnale estremamente stabile e precisa. I maser a idrogeno sono tra gli standard di frequenza più accurati, utilizzati nelle stazioni di rilevamento per garantire che le misurazioni siano coerenti e affidabili nel tempo. Questa configurazione è essenziale per le osservazioni radioastronomiche di alta precisione, permettendo agli astronomi di eseguire misurazioni dettagliate delle sorgenti radio celesti.

13 La scala angolare submilliarocsecondo si riferisce alla capacità di misurare angoli estremamente piccoli nel cielo, un'unità di misura critica in radioastronomia per determinare la dimensione apparente o la separazione tra oggetti celesti distanti con precisione eccezionale. Questa scala è fondamentale per le osservazioni VLBI (Very Long Baseline Interferometry), permettendo agli astronomi di ottenere dettagli ad altissima risoluzione di sorgenti radio come quasar e nuclei galattici attivi.

14 La linea spettrale dell'idrossile a 18 cm corrisponde alle transizioni energetiche della molecola di idrossile (OH) che emettono o assorbono radiazioni nella regione radio dello spettro elettromagnetico. Queste transizioni sono di particolare interesse in astrofisica perché segnalano la presenza di molecole in condizioni specifiche di temperatura e densità, fornendo informazioni essenziali sulla chimica interstellare, la formazione stellare e le condizioni fisiche delle nubi molecolari.



Fig. 3. In questa fotografia due tecnici stanno eseguendo l'assemblaggio finale o i controlli su HALCA, il satellite centrale del progetto VSOP. La lamina dorata che ricopre il satellite funge da isolante termico, essenziale per mantenere i delicati strumenti a bordo operativi nonostante le estreme variazioni di temperatura nello spazio. Credits: Institute of Space and Astronomical Science - Japan Aerospace Exploration Agency

VSOP-HALCA e la air age

Il progetto VSOP-HALCA, il cui funzionamento si fonda sull'utilizzo di tecniche e tecnologie che sfruttano la sfericità della Terra e l'interazione simultanea tra agenti umani e macchinici, ha contribuito a una ridefinizione dell'idea e dell'esperienza del mondo.

Per cogliere pienamente l'entità di questa trasformazione, riteniamo proficuo esaminare il VSOP-HALCA nel contesto della air age. In questo panorama storico e tecnologico, il progetto emerge come una delle espressioni più significative, portando a pieno compimento le potenzialità insite in questo passaggio epocale.

In linea con le considerazioni di Vegetti¹⁵, il 1942 non segna semplicemente l'inizio, ma piuttosto la piena realizzazione di questa nuova fase storica, testimoniata, tra l'altro, dalla fine dell'espansionismo europeo e dall'ascesa degli Stati Uniti a potenza globale: passaggio di consegna riconducibile in larga misura alle forze atmosferiche degli aerei e delle telecomunicazioni. Questo momento storico, con la battaglia aerea di Midway e il conseguente esordio della guerra elettronica, la cui tecnologia si è dimostrata decisiva per le sorti del secondo conflitto mondiale, pone fine all'antica dicotomia terra-mare a favore di una nuova concezione dello spazio in cui il cielo si trasforma da confine a percorso, da limite a ponte. Le distanze si riducono non più a misurazioni cartesiane ma a traiettorie del trasporto, del messaggio, dell'informazione, delineando una geografia non più ancorata alla rigidità delle carte, ma fluida al pari delle onde elettromagnetiche che percorrono l'atmosfera, preparando il passaggio dal wire al wireless, dall'archetipo delle rotte commerciali marittime all'"etere" dell'aria come medium globale.

Gli anni a cavallo del secondo conflitto mondiale, caratterizzati da radicali mutamenti spaziali e dalla comparsa di nuovi «media intrinsecamente globali come gli aerei, le trasmissioni elettroniche e le onde radio»¹⁶, inaugurarono, quindi, quella che può essere definita come «una seconda rivoluzione spaziale», differente ma non meno rilevante rispetto alla rivoluzione marittima del passato¹⁷. Detto in altro modo, «[l]'aeroplano e la radio hanno prodotto una nuova ecologia umana planetaria», come osservato da G.T. Renner nel 1944¹⁸, anticipando una trasformazione radicale nel nostro rapporto con lo spazio e l'informazione.

In questa nuova era, l'elemento dell'aria non fu più solo un mezzo da attraversare o un luogo da occupare, ma divenne uno spazio attivo, rivelando proprietà specifiche che trovarono applicazioni innovative in ambiti come le telecomunicazioni, l'esplorazione e l'osservazione astronomica.

Questa trasformazione dell'elemento naturale dell'aria in un medium e ambiente attivo è evidente nel progetto VSOP-HALCA. Il sistema di radiotelescopi, distribuiti su scala globale e interconnessi attraverso sofisticate reti di telecomunicazione, rappresenta una concretizzazione di questa nuova configurazione spaziale.

15 M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Einaudi, Torino 2017, pp. 167-168.

16 M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, cit., p. XII.

17 Carl Schmitt (in *Stato, grande spazio, nomos*, Adelphi, Milano 2015) avanzava l'ipotesi secondo cui il secondo dopoguerra fosse già implicato nella fase iniziale di questa seconda globalizzazione, catalizzata dall'irruzione dell'elemento aereo trasformato in estensione spaziale ad opera di media intrinsecamente globali, che sovvertirono il rapporto dualistico terra-mare, inaugurando una crisi che investì l'ordinamento statale. Parallelamente, Pierre Lévy (in *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 2002) contempla l'erosione della forma-Stato a fronte dell'ascesa dell'intelligenza collettiva favorita dalla società della rete. Tale fenomeno, che Lévy descrive come una nuova configurazione transnazionale di forze ed energie, supera i confini della forma-Stato tradizionale. L'intelligenza collettiva, con le sue dinamiche interattive e distribuite nello spazio, richiama l'infrastruttura reticolare del web, e per quanto ci compete, anche dell'array di radiotelescopi del VSOP-HALCA, prefigurando la pervasività computazionale planetaria quasi fosse una sorta di cloud computing *ante litteram*.

18 G.T. Renner, *What war Has Taught Us about Geography*, "Journal of Geography", 9, 1944, p. 326 in M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, cit.

Il progetto VSOP-HALCA si inserisce, pertanto, in un contesto in cui l'aria, lo spazio e l'informazione si intrecciano, creando nuove «ecologie espanse di trasmissione»¹⁹. L'aria si configura come il mezzo e la spazialità della comunicazione a distanza, una spazialità atmosferica senza alcun mezzo di trasporto apparentemente tangibile, composto da circuiti invisibili attraverso cui si muovono onde elettromagnetiche e segnali elettrici.

Questa nuova dimensione spaziale, favorita e conclamata da VSOP-HALCA, non solo ha modificato il nostro rapporto con l'universo, ma riscritto anche il modo in cui intendiamo lo spazio, esigendo non solo mappe fisiche aggiornate, ma nuovi schemi cognitivi.

*

La nozione di spazio come concetto dinamico e multiforme prende forma nell'era dell'aria. Non è più un semplice vuoto da attraversare o un territorio da conquistare, ma un medium di interconnessione e flusso di dati. In questo senso, il progetto VSOP-HALCA è emblematico. Non si limita a essere un semplice strumento di osservazione astronomica, diventa un nodo fondamentale in una rete globale di informazioni, una vera e propria estensione dello spazio cibernetico. La sua capacità di raccogliere, trasmettere e processare enormi quantità di dati lo colloca in linea con la visione di Schmitt, sottolineando il ruolo sempre più cruciale delle tecnologie dell'informazione nella nostra comprensione dello spazio.

Inoltre, il VSOP-HALCA, in quanto rete globale di radiotelescopi, rappresenta la materializzazione di questa nuova dimensione spaziale favorita da una concezione distribuita dell'informazione. L'interconnettività e la capacità di processare dati a livelli prima inimmaginabili evidenziano il passaggio da un'era incentrata sull'esplorazione fisica dello spazio a un'epoca di esplorazione informazionale e cibernetica: transizione questa, favorita dalla fusione telematica di energia e informazione messa in atto dalla conquista dell'«etere» attraverso i mezzi della comunicazione elettronica. Pertanto, la Terra non è più solo un osservatore passivo, ma diviene parte attiva di un sistema che estende i propri sensori ben oltre i confini fisici, in un dominio dove l'informazione e la sua velocità di trasmissione diventano gli strumenti principali di esplorazione e comprensione.

Questa nuova realtà ha importanti implicazioni non solo per l'astronomia, ma anche per il modo in cui comprendiamo e interagiamo con il nostro ambiente²⁰. Questo rinnovamento concettuale, che scaturisce dal superamento dei confini terrestri, è emblematico dell'espansione dello spazio che VSOP-HALCA attua mediante la sovrapposizione dell'ecosistema computazionale a quello fisico. Questo processo di crescente ubiquità si manifesta nel modo in cui VSOP-HALCA trascende la tradizionale metrica topografica, muovendosi verso una

19 J. Gabrys, *Atmospheres of Communication*, in B. Crow, M. Longford, K. Sawchuk (a cura di), *The Wireless Spectrum. The Politics, Practices, and Poetics of Mobile Media*, University of Toronto Press, Toronto 2010, p. 47.

20 A questo proposito, riportiamo le parole di R. Debray, citate da J. Gabrys in *Atmospheres of Communication*, cit., p. 54, il quale scrive: «Lo spazio di una mediasfera non è oggettivo ma traiettivo. Sarebbe quindi necessario azzardare il termine “mediospazio”, il rapporto tra una determinata superficie e una durata. La “palla di terra” come mediasfera della grafosfera non è la stessa della videosfera. L'una ha una circonferenza di tre anni (Magellano) e l'altra di ventiquattro ore (Airbus)».

metrica topologica più complessa²¹. In tal senso, VSOP-HALCA non solo riflette lo spirito dei tempi, ma contribuisce attivamente all'invenzione di un nuovo mondo in cui la Terra agisce come medium per il rilevamento di altri mondi, ridefinendo così le coordinate della nostra esperienza. Esplorando le frontiere estese dell'ecosistema computazionale, si osserva che le ripercussioni vanno oltre la mera percezione dello spazio. L'innovazione in questo ambito inaugura una forma di "terraformazione cognitiva" per cui la geometria del progetto VSOP-HALCA altera il presunto universalismo della visione bidimensionale-euclidea²² dello spazio. Questo mutamento si manifesta, seguendo l'interpretazione di Vegetti²³, con l'adozione di una prospettiva che enfatizza verticalità e volumetria, superando così la geometria piana che ha caratterizzato finora le interazioni umane.

In tal modo, la Terra si presenta come una «geotecnologia»²⁴ avanzata, un singolo sistema sensoriale artificiale di proporzioni planetarie che abbraccia e connette diverse scale spazio-temporali. Più precisamente, la Terra si configura come una superficie (radio) sensibile, estesa eppure non esente da lacune, in cui ogni singolo radiotelescopio può essere equiparato al fotodiodo di una fotocamera digitale.

Questa visione di VSOP-HALCA come rete estesa si allinea con l'idea di una griglia globale di sensori, in cui ogni cella corrisponde a un radiotelescopio che rileva le parti del tutto e le invia a un sistema di elaborazione: un ecosistema elettronico-computazionale che avvolge la Terra, prefigurando in questo modo l'ubiquitous computing dei nostri giorni. Tale concezione può trovare le proprie radici nel sistema reticolare di L.F. Richardson²⁵, sviluppato agli inizi del XX secolo per le previsioni meteorologiche, il quale postulava una rappresentazione topologica dello spazio congiunta a un'elaborazione distribuita del calcolo. Difatti, la proposta di Richardson di un vasto numero di calcolatori, ciascuno dedicato a una specifica porzione di un'equazione più complessa e distribuiti su una griglia globale per effettuare previsioni meteorologiche, riflette una metodologia che oggi trova corrispondenza nella computazione distribuita e nell'elaborazione collaborativa a distanza. Ogni calcolatore, assimilabile a un nodo di una rete informatica, contribuiva al

21 Il passaggio da una metrica topografica a una metrica topologica suggerisce un cambiamento dal vedere lo spazio come un insieme di luoghi fisici (topografici) a vederlo come una rete di relazioni e connessioni (topologiche). Questo concetto è centrale nella teoria dei network, dove le connessioni e i flussi di informazione sono più importanti della posizione fisica. Per ulteriori approfondimenti inerenti alla definizione di matrice topografica e topologica nell'ambito della mondializzazione, si veda J. Lévy, *Inventare il mondo. Una geografia della mondializzazione*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

22 A questo proposito, per quanto concerne l'affermazione della logica del globo, in antitesi a una concezione euclidea dello spazio, si veda, per esempio, F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003; Id., *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino, 2009; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma 2006 e, sempre di P. Sloterdijk, la trilogia *Sfere*, Raffaello Cortina, Milano. Oltre a ciò, è bene sottolineare come l'aria, l'"etere" sia in contrasto con i dispositivi di rappresentazione prospettica, poiché, come già intuì Leonardo da Vinci (in J. Gabrys, *Atmospheres of Communication*, cit., p. 56) «il cielo non occupa un posto e non può essere misurato; e per quanto riguarda le nuvole, non si possono fissare i loro contorni o analizzare le loro forme in termini di superfici».

23 M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, cit., p. 42.

24 Per ulteriori approfondimenti, si veda B.H. Bratton, *The Terraforming*, Stelka Press, Mosca 2019.

25 Il riferimento all'opera *Weather Prediction by Numerical Process* (1922) di L.F. Richardson, qui citato, è stato appreso dall'articolo di S. Franklin, *Cloud Control, or the Network as Medium*, "Cultural Politics", 3, 2012.

calcolo complessivo delle previsioni, evidenziando una sinergia che attualmente si estende oltre la meteorologia a vari ambiti della scienza e della tecnologia. In questa prospettiva, il mondo viene visto come un'entità discretizzabile e computabile, composta da singole celle responsabili di calcoli matematici, la cui interconnessione consentiva la visione d'insieme dello spazio atmosferico a tal punto che il mondo stesso diviene una sorta di macchina computazionale e al contempo computabile.

Questa espansione, o meglio, sovrapposizione tra spazio e computazione, conferma come questo processo di terraformazione vada oltre la semplice alterazione fisica del mondo. È una riconfigurazione del nostro modo di interagire e comprendere lo spazio, una terraformazione percettiva e cognitiva responsabile della creazione di nuovi ambienti non più necessariamente riconducibili all'umano, bensì a nuove geografie emergenti mediante procedure ed entità non umane.

A ben vedere, questo processo di computazione ubiquitaria *ante litteram*, la cui implementazione, come abbiamo visto, coincide con una terraformazione fisico-cognitiva, si configura più come un'ontogenesi che come una mera ontologia, poiché la sua essenza non è confinata unicamente all'osservazione di entità astronomiche preesistenti, ma si estende alla generazione di nuovi orizzonti epistemici e cognitivi. Questa ontogenesi si rivela bifronte: da un lato, l'array combinato terrestre-orbitante del progetto VSOP-HALCA amplifica la nostra capacità di osservare il cosmo, migliorando la risoluzione angolare e consentendo di percepire i fossili temporali di un universo in continua espansione geometrica. Dall'altro, l'infrastruttura planetaria composta da sensori, antenne, reti e atmosfera induce una riconfigurazione delle condizioni materiali ed energetiche che governano le interazioni umano-macchiniche.

Qui, la rete di radiotelescopi, operando sui nuclei galattici attivi (AGN) e le emissioni elettromagnetiche, trasforma queste entità in informazioni, dando forma letteralmente a nuove realtà precedentemente impercettibili. Questo processo va oltre la semplice traduzione di un oggetto preesistente, è piuttosto una co-creazione di mondi, ambienti e relazioni. Per tale ragione, diviene plausibile sostenere come tali tecnologie non mirino solo a compensare le carenze fisiologiche umane, bensì a rivelare aspetti dell'universo altrimenti inaccessibili. In questa luce, la Terra, in quanto medium di osservazione e interazione, non deve essere interpretata come una mera estensione protesica dell'umano. Essa si configura, invece, come una nuova «tecnogeografia»²⁶, che emerge dall'interazione sinergica tra l'umano, la macchina e i rispettivi ecosistemi, ridefinendo il modo in cui comprendiamo il nostro ambiente cosmico e tecnologico.

²⁶ Termine tratto dal pensiero di G. Simondon e ripreso in J. Gabrys, *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.

All'interno di questa nuova ecologia spaziale, le onde radio e le telecomunicazioni non sono solo strumenti di trasmissione, ma diventano estensioni del nostro ambiente percettivo, ampliando il nostro raggio di interazione con l'universo. La rete di radiotelescopi del VSOP-HALCA funge da sistema nervoso di un organismo globale, in cui ogni antenna, il satellite HALCA e le stazioni di terra contribuiscono a una collettività di informazioni. Questa rete di interconnessioni e interdipendenze tra rilevamenti e dati costituisce una forma di intelligenza collettiva che va oltre la semplice collaborazione umana. Rappresenta una sinergia tra capacità umana di osservare e potenza computazionale delle macchine, queste ultime in grado di processare e analizzare dataset di dimensioni e complessità ben al di là dell'elaborazione umana. All'interno di questo scenario, emerge una nuova forma di esperienza esterna e condivisa: un'intelligenza che si estende oltre l'ambito del singolo individuo e si diffonde nell'intero spettro dei dati aggregati, nell'interconnessione in rete di radiotelescopi e, più ampiamente, nello spazio (cosmico) che ci circonda. Questa non si realizza all'interno di una singola installazione umana o tecnica, ma attraverso la letterale messa in rete dell'intero pianeta, trasformandolo in uno strumento e in un esperimento di sensori-percezione su scala planetaria.

In questi termini, VSOP-HALCA rappresenta un salto concettuale dall'osservazione isolata alla percezione integrata, in cui il nostro pianeta non è più solo un luogo da abitare, ma una piattaforma dinamica per esplorare e comprendere l'universo. La sua esistenza e il suo funzionamento rimodellano la nostra comprensione dello spazio come una tessitura intricata di relazioni e connessioni, svelando un nuovo orizzonte in cui lo spazio e la computazione non solo coesistono, ma sono inestricabilmente intrecciati in un dialogo continuo tra Terra e cosmo. Siamo dinanzi a una concezione relazionale della spazialità, non più fissa e statica come sulla Terra, ma aperta a nuove scale e metriche: una dimensione multiscalare, multinumerica e multistrato²⁷.

*

I dati interferometrici coesistono (rilevamento) e si intrecciano (correlazione), dando forma a un'intricata rete di relazioni e interazioni che tessono uno spazio la cui estensione mette in comunicazione il cosmo e la Terra. Dalla barca all'aereo, dal telegrafo alla televisione²⁸

²⁷ Sebbene tali concetti siano stati elaborati da J. Lévy in *Inventare il mondo. Una geografia della mondializzazione*, cit. per quanto concerne il recente processo di mondializzazione che ha interessato il nostro pianeta, la definizione di uno spazio multiplo e polidimensionale è applicabile, a nostro parere, anche alla descrizione del progetto VSOP-HALCA e alle sue conseguenze sulla nostra percezione del mondo.

²⁸ Nel corso del XIX secolo, si assistette alla nascita delle prime infrastrutture di telecomunicazione, un processo iniziato con l'innovazione del telegrafo elettrico ad opera di Samuel Morse nel 1832. Questo sviluppo tecnologico proseguì con l'apporto significativo di Alexander Graham Bell, il quale introdusse il telefono nel 1876. Successivamente, nel 1888, Heinrich Rudolf Hertz contribuì a questo campo con la sua rilevante dimostrazione dell'esistenza delle onde radio. Questa serie di progressi tecnologici raggiunse un altro punto di svolta all'alba del XX secolo, con l'avvento della televisione.

satellitare, da internet al VSOP-HALCA, tali tecnologie sono state realizzate e prodotte al fine di ridurre le distanze e la frizione a cui i corpi e la materia in genere sono sottoposti nelle infrastrutture delle reti di comunicazione e nei flussi di interscambio.

Detto in altro modo, l'array di VSOP-HALCA, la cui configurazione connette lo spazio e la Terra, viene a sommarsi alle tre precedenti tipologie di reti costituite rispettivamente dai cavi, dai satelliti e dalle antenne. Ai cavi sottomarini, prima coassiali ora prevalentemente in fibra ottica, si aggiungono i satelliti e le antenne rispettivamente per l'accesso globale a Internet e ai servizi di telefonia, da un lato, e le trasmissioni radio e la telefonia mobile, dall'altro. Ma se internet si muove principalmente lungo i cablaggi sottomarini²⁹, i tralicci del telefono o la fibra ottica, sostenuto da una dimensione infrastrutturale ctonica prevalentemente materica (siti, indirizzi, navigazione, cibernazio), il VSOP-HALCA traccia le linee di uno spazio etereo nel vuoto del cosmo oltre l'atmosfera dando a vedere la natura stessa dello spazio che, come già affermavano Leibniz e Einstein, «non è più considerato in termini di materia, ma come un ordine di relazioni di coesistenza. Lo spazio è relazionale e relativo»³⁰. In questi termini, l'array interferometrico spaziale si sovrappone ed estende la natura reticolare di internet intesa come tecnica della distanza e mezzo della coesistenza nella misura in cui VSOP-HALCA è un «paleoscopio»³¹ in grado di «avvicinare» ai nostri occhi lo spazio più profondo conciliando dimensioni temporali incommensurabilmente distanti.

VSOP-HALCA pare quindi portare a compimento la gestione dei campi elettromagnetici messi in atto per la riduzione delle distanze e la gestione dell'informazione che dall'avvento del telegrafo³² all'implementazione della rete internet ha caratterizzato lo scambio e il flusso di informazioni e beni immateriali. Tale riduzione ha a che vedere con la velocità dei flussi, con il carattere sincronico e asincronico delle informazioni veicolate dalla luce che

29 Nel contesto dello sviluppo delle telecomunicazioni, si osserva che il telegrafo, che vide la posa dei suoi primi cavi transatlantici negli ultimi anni del decennio 1860, e la radio, che stabilì il suo primo collegamento radio transatlantico verso la fine dello stesso secolo, rappresentano tappe fondamentali. Tuttavia, occorre attendere fino al 1956 per la realizzazione del primo cavo telefonico transatlantico. Un aspetto distintivo di queste prime reti di telecomunicazione era la loro marcata specializzazione e, di conseguenza, la loro incompatibilità funzionale. Per esempio, un cavo telegrafico non era in grado di trasmettere segnali vocali, né la radio poteva veicolare immagini. Questa situazione imponeva la necessità di sviluppare infrastrutture dedicate per ogni diverso tipo di comunicazione. Un cambiamento sostanziale si verificò nella seconda metà del XX secolo, in particolare con l'introduzione dei satelliti di comunicazione e della fibra ottica. Queste nuove reti si distinguevano per la loro capacità di trasmettere simultaneamente suoni, immagini e dati informatici. Per maggiori approfondimenti si veda, J. Lévy, *Inventare il mondo. Una geografia della mondializzazione*, cit., pp. 196-200. Facendo nostre le parole di D. Kahn in J. Parikka, *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015, pp.71-72, la cultura della comunicazione dei media tecnici potrebbe essere così scandita: comunicazione sotterranea dei messaggi telegrafici e telefonici propri del XIX secolo; l'inclusione della ionosfera con l'avvento negli anni Venti del XX secolo della radio; conquista dello spazio esterno dopo la Seconda Guerra Mondiale con i primi satelliti militari in orbita, tracciando una traiettoria che dal sottosuolo raggiunge la ionosfera passando per il soprassuolo.

30 J. Lévy, *Inventare il mondo. Una geografia della mondializzazione*, cit., p. 88.

31 J. D. Peters, *Space, Time, and Communication*, "Canadian Journal of Communication", 28, 2003.

32 Sebbene le transazioni a distanza siano precedenti all'avvento del telegrafo, grazie ai sistemi della posta a staffetta e delle cambiali, solo con l'implementazione delle linee telegrafiche avvenuta alla fine del XVIII secolo si assiste a uno scambio di informazioni su grande scala. Questa invenzione propriamente moderna, non dipende solo dalla volontà degli individui di voler dilatare lo spazio delle interazioni, incrementando un numero sempre più grande di scambi, ma dalla volontà di connettersi con ciò che è lontano. Si veda J. Lévy, *Inventare il mondo. Una geografia della mondializzazione*, cit., pp. 182-183.

fa della Terra un luogo reticolare fondato sulla connessione tra distanze spazio-temporali apparentemente incolmabili e inconciliabili.

Conclusione

Con l'introduzione di elementi come il radiotelescopio e l'ampliamento delle capacità di rilevamento dello spettro elettromagnetico, il VSOP-HALCA ha contribuito a trasformare lo spazio da fisico a elettronico, riducendo apparentemente il peso della materia, rendendo fluido e dinamico ciò che prima opponeva resistenza e attriti. D'altronde, il progetto VSOP-HALCA non fa altro che sancire definitivamente l'aria come elemento, o meglio, come spazio per eccellenza deputato alla tecnica, all'informatica disincarnata volta all'occupazione dell'"etere", alla colonizzazione del cosmo e all'invenzione di uno spazio virtuale mediante la sua stessa natura informe, gassosa, liscia, il suo volume neutro e percorribile in ogni direzione, introducendo un'era di interazione sinergica tra umanità, tecnologia e il pianeta Terra. Nel contesto dell'era dell'aria, per la precisione nella seconda air age dominata dall'elettronica e dalla cibernetica, il progetto VSOP-HALCA ha svolto un ruolo cruciale, fungendo da pioniere nell'uso delle onde radio e delle telecomunicazioni per l'astronomia. Con la sua capacità di trasmettere e ricevere dati a livelli senza precedenti, il progetto ha rappresentato un punto di svolta, segnando l'inizio di una nuova era nella quale la Terra, attraverso la fusione e la conseguente equivalenza dell'elettronica e dell'informatica, propria dei sistemi di telecomunicazione avanzati della cibernetica, è diventata un medium di rilevamento, un ecosistema cibernetico-informatico essenziale per l'osservazione e lo studio dell'universo. In conclusione, il progetto si è distinto come una delle manifestazioni più significative di un passaggio epocale che ha visto la convergenza tra spazio, tecnologia e percezione umana. Attraverso il VSOP-HALCA, abbiamo assistito a una terraformazione cognitiva, una riconfigurazione del nostro modo di interagire e comprendere lo spazio. Questa nuova realtà non solo ha importanti implicazioni per l'astronomia, ma ridefinisce anche il modo in cui viviamo e interagiamo con il nostro ambiente, segnando l'inizio di una nuova era nella quale la Terra funge da interfaccia attiva tra l'umanità e l'immensità dell'universo.

I NUOVI VOLTI DI “DOMUS”. UN PROGETTO GRAFICO TRA ARTE E FOTOGRAFIA

Marco Scotti

Una “Domus” neomoderna

Nel luglio 1979 la direzione della rivista “Domus” passa da Gio Ponti – fondatore e in carica quasi ininterrottamente per un cinquantennio, che mancherà proprio nel settembre dello stesso anno – ad Alessandro Mendini, già responsabile di “Casabella” dal 1970 al 1976 e di “Modo” dal 1977 al 1981.

Rivista di architettura e design divenuta, a partire dalla sua fondazione nel 1928, riferimento internazionale per il dibattito architettonico, “Domus” ha costruito negli anni sempre maggiori aperture verso altre discipline e linguaggi, in particolare rivolte alle arti visive, e questo improvviso passaggio di consegne, voluto dallo stesso Ponti¹, accelera un processo di cambiamento graduale ma radicale. Questo è introdotto con toni profetici dal nuovo direttore Mendini nel suo primo editoriale, al tempo stesso trasparente e disilluso²:

La cultura architettonica infatti da qualche tempo in mancanza di opere si affida tutta alle parole. Il momento è difficile – di trapasso e di frontiera – perché la consapevolezza teorica è in disfacimento e si intravedono troppi vaghi fantasmi di culture diverse dalla norma³.

Dopo un breve momento di transizione, è nel 1980 che Mendini inizia a lavorare effettivamente su una nuova identità della rivista, legata a un’idea di «caos operativo» inteso come strumento per allargare le prospettive sia geografiche che disciplinari del campo di interesse, che rimane quello delle culture del progetto internazionali viste dall’Italia.

«Applicare la mia curiosità e distruggere le certezze»⁴: così Mendini avvia un aggiornamento profondo e consapevole ripartendo dalla storia della rivista e centrandola sulla propria visione personale, con un allargamento del team a figure trasversali come Ugo La Pietra, Fulvio Irace e Patrizia Scarzella⁵, i nuovi spazi offerti al critico d’arte Pierre Restany

1 G. Corbellini, *La Domus di Alessandro Mendini*, inserto speciale “Ticonuno”, (2), maggio 1991, s.p.

2 L. Spinelli, *La Domus di Alessandro Mendini*, in C. Fiell, P. Fiell (a cura di), *Domus Vol. 9: 1980-1984*, Taschen, Colonia 2009, p. 6.

3 A. Mendini, *Editoriale*, “Domus”, 602, 1980, p. 1.

4 *Ibidem*.

5 L. Spinelli, *La Domus di Alessandro Mendini*, cit., p. 6.

ma anche una notevole continuità, rappresentata prima di tutto da Lisa Licitra Ponti⁶, che rimasta in carica nel suo ruolo di vicedirettore si proponeva come tramite ideale con le neoavanguardie artistiche.

Tracciata una rotta, che fin dall'inizio prevedeva continue correzioni nella linea editoriale come metodo di lavoro, la nuova "Domus" inizia a confrontarsi con ambiti e linguaggi prossimi al progetto architettonico, «dando sempre più spazio alle tematiche di ricerca formale nell'arredamento, nel design, nell'arte di avanguardia e – negli ultimi numeri – nella moda»⁷.

Negando ogni gerarchia, Alessandro Mendini guarda alle avanguardie interpretando la cultura postmoderna⁸, da lui definita neomoderna e letta come una «epocale trasformazione mentale»⁹ che si muove tra contesti geograficamente ancora marginali, animata da progettisti e artisti esterni alle istituzioni e alle tendenze dominanti ma pronti a un confronto critico con l'accademia. Una visione che parte da posizioni personali e da metodologie progettuali, da curiosità come da affinità. In particolare quella con Ponti – «una stessa intensità di ordine spirituale nel loro rapporto con il mondo degli oggetti e la loro rappresentazione»¹⁰ – è fondamentale per capire come una rivista attenta all'arredamento borghese sia diventata in pochi anni uno strumento di rottura con questa stessa estetica, senza rinnegare lo spirito del fondatore. La ricerca della "cosmesi universale" teorizzata da Mendini vede in "Domus" uno straordinario momento di sintesi, apertura, confronto e contraddizioni allo stesso tempo, tanto personale quanto condiviso:

considering the objects I design as projects and the magazine I create as a narration of myself and one of many narrations by others: this is the inspiration I still find compelling. I am not capable of telling the project's objectivity apart from the subjectivity of my life experience and for this reason I probably cannot teach and I don't like it when people call me master¹¹.

Tutto questo aveva bisogno di essere rappresentato: per dare un nuovo volto alla rivista e farne risaltare le peculiarità Mendini immagina da subito di rivoluzionare radicalmente il progetto grafico, e per farlo sceglie uno dei suoi compagni di viaggio, Ettore Sottsass.

6 Lisa Ponti (Milano, 1922-2019) figlia di Gio Ponti, si è occupata d'arte fin dal 1941, prima sulla rivista "Stile" e poi lavorando a "Domus".

7 G. Corbellini, *La Domus di Alessandro Mendini*, cit., s.p.

8 Per una definizione di questo fenomeno rispetto alle grandi narrazioni focalizzate sul dibattito architettonico e sulle sottoculture emergenti cfr. G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernism. Style and subversion, 1970-1990*, catalogo della mostra, V&A Publishing, London 2011.

9 A. Mendini, *Il neomoderno*, in C. e P. Fiell (a cura di), *Domus Vol. 9: 1980-1984*, Taschen, Colonia 2009, p. 9.

10 F. Burkhardt, *Papà Ponti*, in P. Weiss, A. Mendini, *Cose, progetti, costruzioni*, Electa, Milano 2001, p. 65.

11 E. Poli, E. Piccardo, *Between Criticism and Poetics. A Conversation with Alessandro Mendini*, "Archphoto 2.0", 1, *Radical City*, 2011, p. 9.

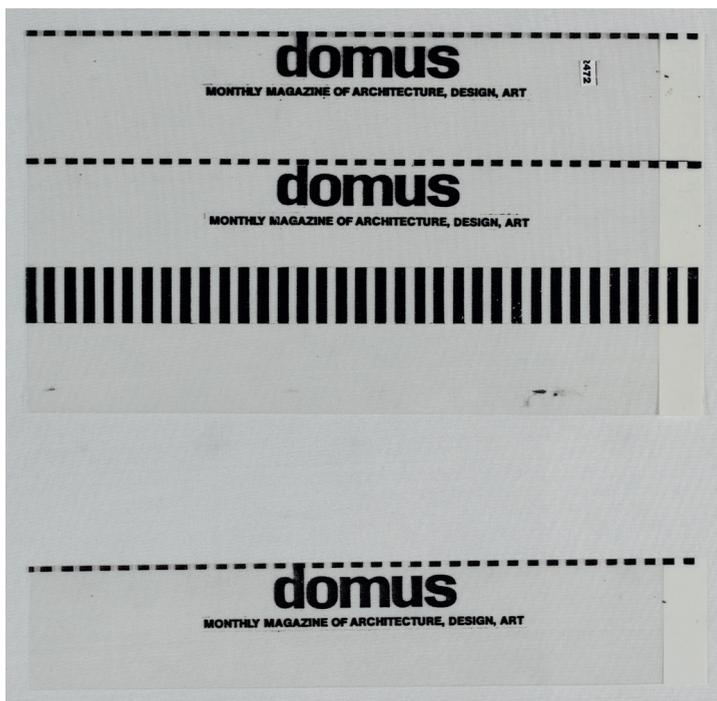


Fig. 1. Ettore Sottsass, Prove su lucido della grafica della rivista Domus.
Da Dossier 1980_G_01 “Progetto di grafica per la rivista Domus”,
Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini onlus, Centro ARCHiVe, Venezia

Il progetto grafico di Ettore Sottsass

Sottsass nel 1979, quando riceve l’incarico da Domus, è reduce da un periodo di profondo ripensamento della sua pratica. Pochi anni prima le mostre personali alla Biennale di Venezia, al Centre Pompidou di Parigi e al Centro de Diseño Industrial di Barcellona sembrano aver portato a compimento un percorso. Partendo da una riflessione sui limiti e sulla messa in crisi del movimento moderno, Ettore Sottsass affronta alcuni problemi alla radice dell’idea di progetto e lavora sulla necessità di una visione allargata per definire il ruolo dell’oggetto nell’abitare contemporaneo, con l’obiettivo di formalizzare un proprio alfabeto di segni e forme. Impegnato da anni «in una solitaria, personale rivoluzione artistica e professionale»¹², reduce dalle esperienze a fianco dei gruppi di architettura radicale e precedentemente a contatto con le controculture beat e pacifiste, Sottsass ritrova un incarico di design grafico su committenza dopo decenni in cui nella sua pratica i confini tra le discipline si erano fatti sempre più sfumati, a fianco di una sempre maggiore affermazione professionale, in particolare nell’ambito del design del prodotto.

12 B. Radice, *Ettore Sottsass*, Electa, Milano 1993, p. 170

Ma ritrova soprattutto Alessandro Mendini, con cui aveva incrociato percorsi attraverso le avanguardie, i media, i linguaggi e le discipline. Mendini era stato invitato ad aprire con un suo testo il volume monografico *Sottsass's scrap book*, fondamentale monografia che a metà degli anni Settanta fa il punto sul linguaggio dell'architetto, affrontando tanto le problematiche tecniche quanto le premesse filosofiche alle sue ricerche, per mettere in ordine una produzione così eterogenea secondo alcune costanti: «destino + contemplazione + segno + variazione + natura + ironia»¹³. I due avevano poi condiviso esperienze per tutto il decennio, dalla partecipazione nel 1972 alla mostra *Italy: the New Domestic Landscape* al MoMA di New York fino a Studio Alchimia¹⁴, gruppo di avanguardia nato nel 1976 per iniziativa di Adriana e Alessandro Guerriero con l'idea di unire progettazione e produzione nel sistema del design post-radical, una vicenda che anticipa per molti aspetti la rivoluzione del collettivo Memphis¹⁵, a cui pure Mendini contribuì realizzando alcuni oggetti per la prima collezione.

È nel 1980 poi che Sottsass, con Aldo Cibic, Matteo Thun, Marco Zanini e Marco Marabelli, fonda lo Studio Sottsass Associati, cambiando completamente il proprio approccio alla professione.

In questi momenti a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, che vedono la nascita di quelli che sono veri e propri cambiamenti epocali sia nella cultura architettonica sia nella vicenda professionale di Sottsass¹⁶, il nuovo direttore Mendini lo coinvolge nella riprogettazione della rivista "Domus" e della sua identità visiva.

A partire dal 1979 inizia così uno studio¹⁷ che dal mese di novembre, quando già si sta completando l'impaginazione per l'editoriale, la copertina e lo studio dei caratteri, prosegue per tutto l'anno successivo. Solo nel gennaio 1980 Mendini riesce a presentare il primo numero pensato interamente da lui, il 602: Sottsass, che su "Domus" aveva pubblicato progetti e scritti fin dal 1941, cura il progetto grafico generale¹⁸ con l'obiettivo innanzitutto di far risaltare immediatamente la rivista sugli scaffali affollati delle edicole¹⁹. Un intento esplicitato in prima istanza nella copertina, sottolineata sul margine superiore da un pattern a strisce bianche e rosse che ingloba l'asta ascendente del logotipo, riproposto nella posizione occupata fino a metà anni Sessanta ma centrato e ingrandito. Ad aumentare l'impatto, nella porzione inferiore, gli argomenti presentati nella stessa copertina sono anch'essi sovrapposti all'immagine come elementi di un collage dove i caratteri tipografici sono sempre differenti.

13 F. Di Castro (a cura di), *Sottsass's scrap-book. Disegni e note di Ettore Sottsass Jr*, Casabella, Industrie grafiche editoriali, Milano 1976.

14 F. Spampinato, *Universo Alchimia: metafisica del quotidiano e intermedialità postmoderne*, "Palinsesti", 10, 2021, pp. 1-31.

15 B. Radice, *Memphis. Ricerche, esperienze, risultati, fallimenti e successi del Nuovo Design*, Electa, Milano 1984.

16 In questi anni si riduce la presenza di Sottsass sulla rivista sia come autore di testi che come progettista. Saranno pubblicati infatti solo la sua *East and Westside collection* nel maggio del 1983 e una sua intervista, condotta dallo stesso Mendini, nell'ottobre dello stesso anno.

17 Il percorso progettuale è testimoniato dalle agende conservate presso la Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou; cfr. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, Fonds Ettore Sottsass, De septembre 1979 à décembre 1980, agende; De mai 1980 à fin 1981, agende; De janvier à fin 1982, agende; Rivista Domus - Grafica copertine (1980-1985), fotografie.

18 Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Dossier *Progetto di grafica per la rivista "Domus"*, 1980 G.

19 D. Sudjic, *Ettore Sottsass and the poetry of things*, Phaidon, London-New York 2015, p. 169.

L'utilizzo di un pattern grafico si ripete nelle pagine interne della rivista con una sottile striscia nella parte alta della pagina, caratterizzata da motivi distinti, che incornicia gli articoli e distingue le sezioni, aiutata dall'utilizzo di un carattere differente per i titoli di ciascuna di esse. Per l'architettura per esempio troviamo un pattern irregolare simile al Bacterio, celebre motivo disegnato da Sottsass per un laminato plastico prodotto da Abet e utilizzato spesso nelle collezioni Memphis, mentre il design è connotato da un motivo bianco e nero a righe diagonali e l'arte da due bande orizzontali. Sottsass estende poi l'ingombro delle immagini, riduce i testi e li compatta, utilizza filetti per sottolineare i titoli e introduce un carattere graziato²⁰ per il testo, al posto dell'Helvetica.

Il progetto grafico risponde a nuove necessità, prima di tutto «rendere più evidente l'organizzazione generale degli argomenti principali – suddivisi in architettura, arredamento, moda, design, arte – e delle rubriche fisse»²¹, e restituire la visione personale che Mendini voleva proiettare sulla rivista, senza negare la continuità con la storia di “Domus”. «I have always been interested in how architecture is represented»²²: questa curiosità, che diventa di fatto uno *statement* condiviso tra Mendini e Sottsass, è applicato praticamente in ogni ambito progettuale e viene portata su una scala decisamente più ampia con il lavoro per “Domus”.

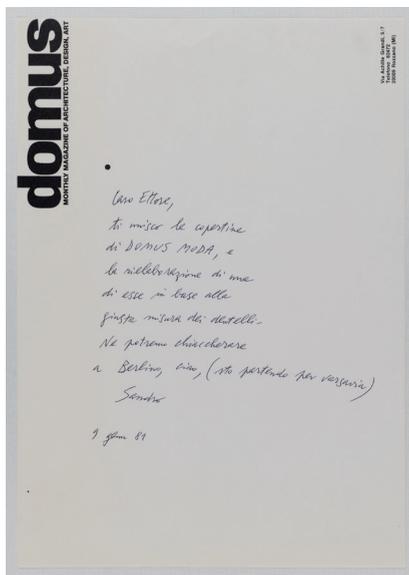


Fig. 2. Lettera manoscritta autografa di Alessandro Mendini, 9 gennaio 1981.

Da Dossier 1981_G_01 “Grafica per la copertina di Domus Moda”,
Archivio Ettore Sottsass jr, Fondazione Giorgio Cini onlus, Centro ARCHiVe, Venezia

20 I caratteri tipografici utilizzati sono un bodoniano per i testi degli articoli, mentre per i loro titoli a seconda della rubrica viene scelta di volta in volta una font differente, in linea con l'impostazione grafica: un grassetto maiuscolo della famiglia Century per l'architettura, l'Headline Gothic dell'American Type Foundry grassetto per il design e un Bookman in grassetto corsivo per l'arte, con le rubriche finali dedicate alle mostre distinte oltre che dal colore arancione delle pagine dalla font per Letraset Compacta ingigantito fuori scala.

21 G. Corbellini, *La Domus di Alessandro Mendini*, cit., s.p.

22 E. Poli, E. Piccardo, *Between criticism and poetics A conversation with Alessandro Mendini*, cit., p. 8.

La parte esterna della rivista è l'elemento più iconico della nuova veste di "Domus", con una serie di artisti e progettisti che si confrontano in copertina con l'identità grafica pensata da Sottsass.

Per le prime due annate queste sono dedicate a ritratti a tutta pagina di protagonisti delle culture d'avanguardia contemporanee – Aldo Rossi, Andy Warhol, Frank O. Gehry e Meret Oppenheim, fra gli altri – realizzati da vari fotografi – tra cui Occhiomagico, Maria Mulas e Franco Raggi – e in seguito colorati ed elaborati a mano da Emilie van Hees con aerografo e matita. È significativo che a ognuna di queste immagini corrispondesse un editoriale del direttore, scritto come una lettera rivolta al protagonista della copertina: un espediente narrativo per toccare alcune delle tematiche più attuali del dibattito contemporaneo, spesso discusse in un incontro tra Mendini e la persona scelta.

La van Hees, già al fianco di Sottsass in alcune occasioni per la visualizzazione di progetti architettonici e da lui presentata al direttore Mendini, cesserà la collaborazione nel dicembre 1981, dopo di che le immagini di copertina verranno realizzate da Occhiomagico e Studio Alchimia dal gennaio 1982 al febbraio 1984, a cui succederà per un breve periodo il fotografo Gabriele Basilico.

Se per tutto il 1980 e 1981 gli editoriali sono lettere aperte che partendo da singoli casi vanno a indagare i disegni e le idee dietro ai volti, ad affrontare nodi chiave dietro la crisi del movimento moderno attraverso una dimensione personale, dal gennaio 1982 è evidente il cambiamento che accompagnerà il nuovo biennio. Gli editoriali iniziano a rivolgersi direttamente al lettore, con l'obiettivo di correggere la rotta e puntare i riflettori sul futuro del design degli interni: «d'ora in poi cercheremo di mostrare che dentro alle case ci sono le persone, con i loro problemi»²³.

Dal punto di vista iconografico questa volontà viene rappresentata dagli *Interni con figura* posti in copertina: sebbene non cambi il progetto grafico generale, le immagini sono ora completamente differenti dai ritratti colorati che hanno caratterizzato le annate precedenti, sia per la presenza di un'unica voce autoriale sia per la centralità data al linguaggio fotografico. Occhiomagico²⁴ e Studio Alchimia si occuperanno infatti, come un'unica entità, della realizzazione degli scatti posti sul fronte esterno della rivista, 24 lavori definiti anche *Neo modern rooms* che riflettono sull'abitare contemporaneo elaborando e ricomponendo l'immagine fotografica, partendo da un set in sala di posa in cui oggetti di design si affiancano a figure, con il tema dell'editoriale a dare il tono.

Il sodalizio con Studio Alchimia, fondato a Milano nel 1976 dai fratelli Alessandro e Adriana Guerriero e di cui Mendini è stato uno dei principali animatori, rappresenta un

23 A. Mendini, *Editoriale*, "Domus", 624, gennaio 1982, p. 1.

24 Occhiomagico è uno studio di fotografia fondato a Milano nel 1971 da Ambrogio Beretta e Giancarlo Maiocchi. Lo studio venne affiancato da Alessandro Guerriero, Marco Poma e Giancarlo Ratti, dal 1986, con la separazione tra i due fondatori sarà Giancarlo Maiocchi a proseguire l'attività dello studio e assumere come pseudonimo occhiomagico.

modello di direzione artistica integrata nella ricerca portata avanti da Occhiomagico, che guarda alle avanguardie storiche e a una nuova libertà compositiva lavorando sulla superficie dell'immagine, sulla sua ricomposizione e in definitiva sulle possibilità del progetto, sovrapponendosi e integrando la grafica di Ettore Sottsass.

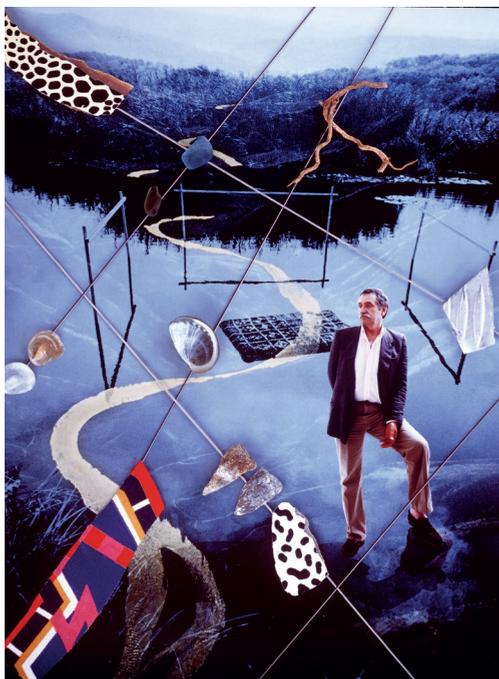


Fig. 3. Occhiomagico, *Ettore Sottsass jr.*, 1982.
Immagine di copertina per "Domus" 643, ottobre 1983.
Courtesy l'artista



Fig. 4. Occhiomagico, *La camera chiara di Narciso*, 1982.
Immagine di copertina per "Domus" 625, febbraio 1982.
Courtesy l'artista

In questi anni c'è un ulteriore, fondamentale, capitolo che permette di leggere il processo di rinnovamento di "Domus". Come progetto collaterale della rivista, sempre da un'idea del direttore Alessandro Mendini, nasce infatti "Domus Moda": pensato come inserto monografico allegato, uscirà solo con due numeri²⁵, insieme ai fascicoli di maggio e ottobre 1981, prima della sospensione e del ritorno nel 1985 come rubrica all'interno della rivista, precisamente nei numeri di marzo, aprile, maggio, giugno e luglio-agosto (oltre a un allegato al numero 1014 realizzato nel 2017 come ripresa del progetto durante la direzione di Carlo Antonelli²⁶).

L'attenzione alla moda e la volontà di dedicargli un'uscita monografica

va interpretata in una prospettiva sia poetica che culturale. Per un verso, Mendini si accosta alla moda per dare voce al suo profondo bisogno di elaborare una prospettiva estetica fondata sull'interdisciplinarietà: ovvero, sulla necessità di creare connessioni tra pratiche e saperi distanti. Per un altro verso, egli si pone in una posizione critica rispetto all'indirizzo prevalente nella cultura del design in Italia degli anni Settanta e Ottanta, orientato in larga parte a promuovere valori come razionalità, funzionalismo, rigore. Mendini, al contrario, vuole scardinare queste convinzioni assegnando centralità a concetti come quelli di cambiamento, corpo, decorazione, stile²⁷.

Un'operazione quindi particolarmente significativa²⁸, sebbene di brevissima durata, che si pone in un momento di particolare fortuna e riconoscimento a livello internazionale per la moda italiana.

Sottsass, in quanto responsabile del progetto grafico – declinato di volta in volta come per i numeri tradizionali della rivista dal tecnico grafico Sergio Cinquini – viene coinvolto nell'ideazione delle copertine, mentre sono mantenute la «medesima griglia di impaginazione, stessa font, identica palette cromatica» di "Domus"²⁹.

Se si guarda ai materiali di lavoro³⁰ si vede come in studio Sottsass lavori sull'integrazione fra la testata-logotipo storica della rivista e la parola "moda", sempre maiuscola e impaginata spesso in diagonale con amplissime spaziature. Studia inoltre l'inserimento della banda a dentelli bianchi e rossi sul margine superiore della pagina, un elemento colorato che riporta il progetto all'interno della più generale immagine coordinata della rivista³¹ e si pone

25 "Domus Moda", allegato a "Domus", 617, maggio 1981: "Domus Moda", allegato a "Domus", 621, ottobre 1981.

26 "Domus Moda", allegato a "Domus", 1014, giugno 2017.

27 P. Maddaluno, *Inscrivere la moda nel design: Alessandro Mendini e Domus Moda 1981-85*, "AIS/Design Storia e Ricerche", 6, settembre 2015, p. 143.

28 G. Gronchi, *Liminal Fiorucci. Dieci anni di moda e arte a Milano*, postmedia books, Milano 2024, pp. 183-209.

29 Ivi, p. 145.

30 Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Dossier *Grafica per la copertina di "Domus Moda"*, 1981 G; Rassegna stampa, 1983 P.

31 È conservata inoltre anche una lettera di Mendini a Sottsass, del 9 gennaio 1981, che oltre a dare precise indicazioni sui tempi di svolgimento dei lavori ricostruisce lo stretto e serrato dialogo tra i due progettisti per la realizzazione delle copertine, con il direttore che re-invia all'art director alcune rielaborazioni delle proposte, ripensate «in base alla giusta dimensione dei dentelli». Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini, Dossier *Grafica per la copertina di "Domus Moda"*, 1981 G.

in contrasto con le foto e gli inserti gialli all'interno dei quali il designer pensa di inserire le diciture "moda" oppure "fashion". Nella versione definitiva delle copertine la parola "moda" sarà invece sovrapposta e ingigantita rispetto alla testata di "Domus", collocata sempre in diagonale, priva del fondo bianco che caratterizzava i bozzetti. Il numero uno presenta un'immagine «scattata da George Holz: il viso è quello della modella Robin Osler, con un make-up di Keiko che disegna sulla fronte alcuni segni grafici cari allo stile Mendini, mentre la pettinatura è realizzata da Friend's Paradise» mentre il secondo «ospita ancora una ripresa ravvicinata. Si tratta del volto incantatore di Tutankhamon realizzato da Occhiomagico»³².

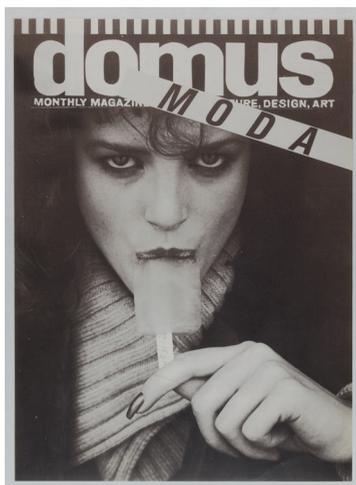


Fig. 5. Ettore Sottsass, Prova a stampa della copertina di Domus Moda.
Da Dossier 1981_G_01 "Grafica per la copertina di Domus Moda",
Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini onlus, Centro ARCHiVe, Venezia.



Fig. 6. Ettore Sottsass, Prova a stampa della copertina di Domus Moda.
Da Dossier 1981_G_01 "Grafica per la copertina di Domus Moda",
Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini onlus, Centro ARCHiVe, Venezia.

32 P. Maddaluno, *Inscrivere la moda nel design: Alessandro Mendini e Domus Moda 1981-85*, cit., p. 145.



Fig. 7. Ettore Sottsass, Prova a stampa della copertina di Domus Moda.
Da Dossier 1981_G_01 “Grafica per la copertina di Domus Moda”,
Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini onlus, Centro ARCHiVe, Venezia

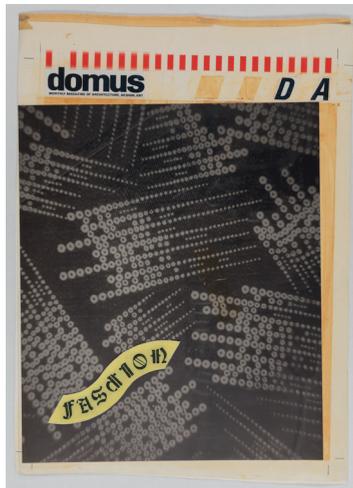


Fig. 8. Ettore Sottsass, Bozzetto per la copertina di Domus Moda.
Da Dossier 1981_G_01 “Grafica per la copertina di Domus Moda”,
Archivio Ettore Sottsass jr., Fondazione Giorgio Cini onlus, Centro ARCHiVe, Venezia

Continuità?

L'ultimo capitolo di questa veste grafica della rivista è rappresentato da un aggiornamento del progetto originale, del quale nel 1985 viene incaricato lo studio Sottsass Associati³³: Ettore Sottsass è affiancato da Christoph Radl, grafico allora poco più che trentenne, già

³³ CSAC, Fondo Sottsass Associati, *Progetto grafico rivista Domus*, 1980-1984.

protagonista nell'avventura di Memphis e destinato a condividere con l'architetto e il suo studio importanti lavori anche come art director. Un esempio è "Terrazzo", rivista con la direzione editoriale di Sottsass e Barbara Radice e la grafica di Radl, che dal 1988 al 1995 «supera o comunque mette in crisi la tradizionale suddivisione disciplinare contrastando una reale suddivisione disciplinare tra arte, architettura e scrittura letteraria»³⁴.

Dal marzo 1985 "Domus" si presenta così con una nuova copertina, dove la fotografia non è più a tutta pagina ma appare incorniciata in uno sfondo monocromo, ogni mese di un colore diverso, con inserti di testi e immagini sovrapposti e l'ormai celebre sequenza di dentelli nel lato superiore ripensata in una forma allungata, ad ogni uscita di un colore diverso in dialogo con quello del fondo. Allo stesso modo vengono interamente ripensate le bande con i pattern che incorniciano all'interno gli articoli, così come il rapporto tra ingombro delle immagini e testi, senza rivoluzionare l'originale visione progettuale ma aggiornandola, anche grazie al confronto con un grafico di formazione come Radl.

Con il numero 663, del luglio-agosto 1985, si interrompe però improvvisamente la direzione di Mendini, e subentra al suo posto prima temporaneamente per soli sei numeri Lisa Licitra Ponti – già vicedirettrice in carica negli anni precedenti – e quindi nel marzo 1986 Mario Bellini, che affiderà a Italo Lupi il ruolo di art director, per un totale e radicale rinnovamento.

È importante chiedersi, dopo aver ricostruito la storia di una identità visiva fatta di costanti spostamenti e ripensamenti che hanno seguito la visione teorico-critica del direttore, quali fossero i riferimenti in ambito visuale di Alessandro Mendini. In un'intervista rispondeva lui stesso, ricostruendo un caleidoscopio che spazia tra le sottoculture:

there were many... one was "Projecte", based in Warwaw, "the Californian Wet", "AD", some small brochures, "alfabeta", "re nudo", "Architectural Record", "Japan Architect". The magazines produced by big publishers, instead, can only be generalist as they have a generic public and must address a generic range of issues and readership. With Domus, Ponti's skill was interweaving various art disciplines in order to obtain an organic lowest common denominator – I hope I at least achieved the same result³⁵.

La continuità con Gio Ponti si ripresenta quindi nella volontà di integrare, intrecciare e far dialogare tra loro le differenti discipline: l'interpretazione grafica di Sottsass non può essere separata dall'approccio teorico teso a raggiungere questo obiettivo, radicato in un postmoderno

inteso, però, non nell'accezione storicista, tesa al recupero di un'arcadia lontana e irriproducibile, quanto, piuttosto, consistente in un atteggiamento critico e linguistico di ascendenza pop, attento quindi alle espressioni della cultura di massa e alle sue interpretazioni avanguardistiche³⁶.

34 G. Maffei, B. Tonini (a cura di), *I Libri di Ettore Sottsass*, Corraini, Mantova 2011, p. 257

35 E. Poli, E. Piccardo, *Between Criticism and Poetics A Conversation with Alessandro Mendini*, cit., p. 9.

36 G. Corbellini, *La Domus di Alessandro Mendini*, cit., s.p.

Riguardando oggi gli esiti, la grafica rimane come l'interpretazione di una volontà autoriale, frutto tanto di una visione progettuale quanto di un dialogo a più voci, che restituisce in forma corale la volontà di interrogare, provocare e ascoltare la cultura contemporanea. Partendo dalle avanguardie, la nuova "Domus" avrà un impatto che cambierà coerentemente la cultura del progetto, arrivando ad affrontare temi e dibattiti diffusi tra arti visive, performative, moda, architettura e design.

RECITARE IL POLITICO. GLI ATTORI ITALIANI CONTEMPORANEI E LA BIOGRAFIA DELLA REPUBBLICA

Mariapaola Pierini, Paola Zeni¹

1. *Il controcampo della Prima e della Seconda Repubblica*

Il genere biografico è per gli attori una tentazione e una trappola. Incarnare, rievocare, reinventare figure storiche celebri e discusse, con un bagaglio iconografico più o meno ampio, diventa per chi recita un campo di scelte tecnico-stilistiche particolarmente significative e rischiose. E se nel biopic «private behaviors and actions and publics events [...] are formed together and interpreted dramatically»², è evidente che il lavoro di definizione e di resa del personaggio su differenti piani – il pubblico e il privato, ma anche il supposto, il presunto, l'ipotetico – ricade in prima istanza sull'attore. Non è un caso che in tempi recenti il genere abbia avuto particolare fortuna a livello globale in quanto strumento ideale di indagine, analisi, glorificazione non solo delle vite di persone celebri ma anche e soprattutto delle qualità attoriali delle star chiamate a incarnarle. In Italia le cose non stanno così diversamente, dal momento che le biografie audiovisive costituiscono una parte consistente dell'attuale panorama produttivo, con più o meno analoghe ricadute sulla carriera dei nostri interpreti. Come gli Oscar hanno dagli anni 2000 sempre preso in considerazione nelle cinquine e premiato, in molti casi, attori e attrici alle prese con personaggi storici reali, così i David di Donatello hanno avuto un andamento simile, soprattutto nella sezione miglior attore³.

Al di là di questa tendenza transnazionale, esiste, nella messe di vite celebri o degne di nota portate sui nostri schermi, un tipo di produzioni che, parafrasando Giacomo Tagliani, contribuiscono a delineare per tappe e attraverso figure della scena pubblica una possibile biografia della nazione. I politici legati alla storia repubblicana hanno avuto infatti una considerevole fortuna cinematografica: le personalità preminenti, controverse, e tragiche della Prima e della Seconda Repubblica – Moro, Andreotti, Craxi e Berlusconi – sono al

1 Il presente contributo è stato ideato, progettato e discusso congiuntamente dalle due autrici. La concreta suddivisione è stata così suddivisa: i paragrafi 1 e 4 sono di Mariapaola Pierini; i paragrafi 2 e 3 sono di Paola Zeni.

2 D. Bingham, *Whose Lives Are These Anyway?. The Biopics as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2010, p. 10.

3 Nel 2023 il premio va a Fabrizio Gifuni per l'interpretazione di Aldo Moro (*Esterno notte*), nel 2021 a Elio Germano per quella di Antonio Ligabue (*Volevo nascondermi*), nel 2020 a Pierfrancesco Favino per il suo Tommaso Buscetta (*Il traditore*), nel 2019 ad Alessandro Borghi per il ruolo di Stefano Cucchi (*Sulla mia pelle*), nel 2015 a Elio Germano nei panni di Giacomo Leopardi (*Il giovane favoloso*), nel 2009 a Toni Servillo col suo Giulio Andreotti (*Il divo*) e nel 2001 a Luigi Lo Cascio per il ruolo di Peppino Impastato (*I cento passi*). Questione interessante è quella che riguarda i biopic italiani dedicati alle figure femminili, non solo più rari ma anche più problematici rispetto alle scelte di casting e al rapporto tra attrice e personaggio biografato.

centro di un interesse stratificato e reiterato da parte di registi e attori. Interesse che muove inevitabilmente dal loro cruciale ruolo storico-politico e arriva, da un lato, all'elaborazione di una dimensione privata e intima, in accordo con gli stilemi tipici del genere e, dall'altro, trascende le vite narrate mirando a parlarci di noi, a dirci chi siamo attraverso chi siamo stati. Come scrive Tagliani, infatti, il personaggio biografato «diventa l'intercessore verso [...] la comunità, un *corpo attoriale* che si configura come superficie d'iscrizione di processi e tensioni che attraversano il *corpo sociale*»⁴. E, ovviamente, sul corpo attoriale del personaggio politico si esercita a sua volta il corpo dell'attore chiamato a dargli consistenza sullo schermo. *Esterno notte* (M. Bellocchio, 2022) e la personificazione di Aldo Moro di Fabrizio Gifuni sono l'esempio più recente di una storia ventennale, scandita da pratiche recitative diverse impiegate dagli attori che si sono trovati di fronte al compito arduo di dar corpo a *questi* corpi: figure ingombranti e mediaticamente sempre più "consumate", che complicano i rapporti di intertestualità tipici del genere anche in virtù delle precedenti interpretazioni.

Se, come suggerisce Naremore, i biopics «are crucially dependent upon an interaction between mimicry and realistic acting»⁵, nel caso degli attori italiani questa relazione si arricchisce di ulteriori declinazioni. La recitazione del politico mette continuamente in questione il confine tra ricostruzione, apologia e parodia, nel difficile equilibrio tra attesa filologica e creazione artistica. Il caso di Moro e, parallelamente, quelli di Andreotti, Berlusconi e Craxi sono occasioni per un ampliamento dello spettro entro cui un attore deve muoversi per dare corpo al personaggio biografato: questi biopic contemplanano non solo la convergenza tra imitazione e personificazione, ma anche tecniche di straniamento, un massiccio uso del trucco prostetico, una lettura del personaggio che si fa ambigua nell'oscillazione tra immagine pubblica (spazio della ricostruzione) e condotta privata (spazio dell'invenzione). Ma non basta. Se il biopic «narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality»⁶, l'intento celebrativo – a cui tende tradizionalmente il film biografico – lascia spazio, nel caso del Moro di Gifuni, del Craxi di Favino o del Berlusconi e dell'Andreotti di Servillo, a un carattere «incompiuto e sospeso che disintegra la coerenza e chiusura narrativa»⁷. Si tratta infatti, pur nelle differenze, di esempi spuri, di film che aggirano le convenzioni del genere e guardano alle vite da narrare eludendo la dimensione agiografica, aprendo invece uno spazio dell'interrogazione. D'altronde, come scrive Gianni Canova, il cinema italiano ha un modo peculiare di rappresentare il potere politico:

spietato, feroce, malvagio. Oppure mellifluo, viscido, felpato. [...] Per cui chi lo incarna e lo detiene è raffigurato con una maschera di volta in volta ridicola, dispotica, antipatica o grottesca. E tuttavia, proprio per questo, ogni volta che si trova ad affrontare il potere, o a inseguirne il fantasma, il cinema italiano non può far conto sui consueti canoni "realistici" o

4 G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019, p. 32.

5 J. Naremore, *Film Acting and the Arts of Imitation*, "Film Quarterly", 65 (4), p. 40.

6 D. Bingham, *Whose Lives Are These Anyway?*, cit., p. 10.

7 G. Tagliani, *Biografie della nazione*, cit., p. 32

“naturalistici” che hanno segnato e egemonizzato la sua storia, ed è indotto anzi a forzare i limiti del linguaggio, e a inventare di volta in volta soluzioni linguistiche, formali ed espressive di notevole originalità e spesso anche di sorprendente ed eterodossa novità⁸

Con uno sguardo filologicamente sghembo e quindi non manicheo, le vite narrate attraverso gli attori diventano spazi di ambiguità che possono mettere in crisi la concezione del personaggio a tutto tondo, psicologicamente determinato, drammaturgicamente organico; e, attraverso una dialettica forte con la regia, il lavoro dell’attore nel “biopolipics” italiano⁹ diventa un campo di tensioni “politiche”: tra politica dell’autore e quella dell’attore, tra storia fattuale e suoi possibili controcampi.

Il saggio indaga dunque come la rilettura del passato politico mediata dagli attori italiani – che implica il loro apporto in termini di tecnica, stile ma anche presenza corporea e *persona* divistica – aggiorni, non senza ambiguità, la percezione delle figure più significative della storia italiana recente.

2. *Le maschere del potere. Andreotti e Berlusconi secondo Toni Servillo*

Il divo (P. Sorrentino, 2008) è il primo film che pone la questione del rapporto “politico” tra attore e personaggio – con la complicità e la mediazione di uno stile di regia virtuosistico e «flamboyant»¹⁰. È anche il primo film a presentare una personificazione che mette in crisi le categorie comunemente associate al lavoro dell’attore nel film biografico, inibendo la possibilità di descrivere la recitazione di Servillo entro i parametri della mimesi. Per quanto infatti la riconoscibilità di Andreotti sia immediata e sottolineata dalle scelte di regia e fotografia, è altrettanto immediata l’impressione che “il divo” sia una creazione d’attore in cui confluiscono, per ammissione dello stesso Servillo, non tanto sollecitazioni dirette, quanto elaborazioni di secondo grado: «Per evitare le insidie di un’interpretazione mimetica, inevitabile per certi aspetti ma necessaria per altri, perché il personaggio lo conoscevano tutti, ho studiato della letteratura piuttosto che documenti audiovisivi». Sono quindi due i gradi di separazione tra l’attore e il personaggio reale. E la creazione/invenzione di Andreotti è possibile in questi termini perché se è vero che i politici dell’Italia repubblicana hanno scelto di «“disincarnarsi” per non somigliare a Mussolini», scommettendo che «l’avvento di compiute istituzioni rappresentative avrebbe affrancato gli italiani da quella malattia infantile della politica che si ritiene essere il bisogno di corpi speciali»¹¹, Andreotti è un

8 G. Canova, *Potere*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume II*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 432-433.

9 Cfr. G. Tagliani, *Biografie della nazione*, cit.

10 M. Marcus, *The Ironist and the Auteur: post-realism in Paolo Sorrentino’s “Il divo”*, “The Italianist”, 30, 2010, p. 248.

11 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, in U. Lucas (a cura di), *Storia d’Italia. Annali 20. L’immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 2004, p. 533.

corpo speciale. Lo è in virtù di una serie di tratti fisici che lo hanno reso così facilmente riconoscibile (e caricaturalizzabile): la forma delle orecchie, la testa incassata nel busto, le braccia incollate al corpo con le mani sporgenti e, ovviamente, la schiena incurvata, rendono subito identificabile un personaggio pubblico che forse avrebbe preferito non essere percepito nella sua corporeità. Servillo parte dunque dai tratti fisici peculiari, restituiti attraverso il trucco, il costume e la postura del corpo, dando vita a una performance che si dipana «sotto il segno dell'artificio, della distanza dal reale, della maschera-statua»¹². Se tanto si è parlato di grottesco, rispetto a questa performance, è anche perché Servillo sembra restituire un corpo andreottiano, più che aderire al corpo di Andreotti (rifacendosi casomai al pupazzo di “Gommapiuma”, programma televisivo di Canale 5 del 1992, e non a quello reale, inaspettatamente alto e dalle mani affusolate), inaugurando una nuova incarnazione di riferimento, di cui gli Andreotti successivi – in particolare quello di Fabrizio Contri in *Esterno notte* –, sembrano conservare memoria.

A ben vedere, il corpo di Andreotti – e le sue molteplici caricature, imitazioni, parodizzazioni – è un corpo diviso in due: la parte bassa è un piedistallo che sorregge il mezzo busto, *luogo* in cui sono contenuti i tratti distintivi della sua figura fisica. Regista e attore lavorano su questo corpo scomposto, e ulteriormente lo scompongono, facendo emergere da zone scure dell'inquadratura i tratti peculiari del personaggio. Nelle poche scene in cui Toni Servillo è ripreso a figura intera si apre uno spazio di ulteriore creazione d'attore, che lavora sottilmente sul bacino spostato in avanti riuscendo a rendere incisivo il movimento di questo “corpo speciale”. Il piedistallo si muove con piccoli passi, ha un rapporto sospettoso e refrattario con lo spazio (che si tratti dei paraggi di Montecitorio o degli ampi saloni dei palazzi) quasi volesse proteggersi da ciò che lo circonda¹³. Servillo si muove ispirandosi a quella «atmosfera ferale, tra il curiale e il vedovile» di cui scriveva Giorgio Manganelli sul “Corriere della Sera” a proposito di un congresso della DC:

[...] Io mi sono mosso come un vedovo e come un curato a seconda delle circostanze e dei personaggi che dovevo incontrare. Prima delle riprese, durante le sedute di prova del trucco, ho sviluppato il comportamento, la camminata, l'atteggiamento fisico, la voce, che è stata per me la parte più angosciante perché è la cosa più personale di un attore, è l'intonazione del suo strumento. Con il personaggio di Andreotti ho dovuto recitare con una voce che non è la mia¹⁴.

La voce dell'Andreotti di Servillo sembra in effetti scaturire direttamente dalla costruzione fisica del personaggio: monocorde e impassibile al pari di tutta la postura, e al tempo stesso scollata dal corpo, indipendente, nel suo andamento sonoro, dalle circostanze in cui il corpo si muove e dalle situazioni in cui è coinvolto – tanto che le parole sembrano non

12 E. Morreale, *Tra stasi e caos. Il divo*, in R. De Gaetano, B. Roberti (a cura di), *Toni Servillo. Oltre l'attore*, Donzelli, Roma 2015, p. 177.

13 Nota Cristina Jandelli che «nel finale questa andatura innaturale accelera nell'esplosione della nevrosi». C. Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013, p. 120.

14 T. Servillo, *Il talento e la disciplina. Conversazione con Toni Servillo*, in E. Magrelli (a cura di), *Toni Servillo. L'attore in più*, Salento Books, Nardò 2011, p. 30.

provenire dalle labbra dell'attore, rigide assieme al resto del volto. Il frequente ricorso al voice over *scolpisce* la voce di Servillo su alcune scene del film: una voce che conserva la nasalità di Andreotti, la monotonia un po' annoiata del suo eloquio ma tralascia l'inflessione romanesca, enfaticizzando una distanza, facendola risuonare come un ricordo – tranne che nel crescendo del monologo in cui la voce si fa sempre più rapida, incalzante, nervosa¹⁵. Quando il film venne girato Andreotti era ancora vivo, eppure è proprio la voce a trasmettere la permanenza della sua figura nel tempo, come fosse una sorta di colonna sonora dei momenti cruciali della storia della Prima Repubblica.

Se l'Andreotti di Servillo è il primo tentativo di istituire, anche sul piano estetico, un dialogo tra l'immagine "reale" del leader e la sua personificazione, il caso di Berlusconi si inserisce ovviamente in un regime di intertestualità ben più articolato, non solo per il suo potere eminentemente mediatico ma anche per il modo in cui egli ha orchestrato la propria immagine nei media. La figura di Berlusconi è stata oggetto di una disseminazione estrema, declinata sia in termini celebrativi o, più spesso, esplicitamente oppositivi, satirici, d'inchiesta o di denuncia. In questa ridda di immagini e contro-immagini, la sua presenza in quanto personaggio cinematografico risale a quando è ancora nel pieno della sua attività politica. Innanzitutto *Il caimano* (N. Moretti, 2006), che fronteggia il problema della raffigurabilità di Berlusconi attraverso la rifrazione della sua immagine. Berlusconi nel film è uno e trino, eppure mai davvero in scena – De Capitani è Berlusconi in un film ancora da farsi, Placido è l'attore indolente che dovrebbe impersonarlo, Moretti è la sua incarnazione più concreta eppure provocatoriamente distante dal modello.

A qualche anno di distanza, tocca di nuovo a Servillo il compito di confrontarsi con le fattezze del leader e con il suo corpo che da ordinario, "standard"¹⁶, è andato facendosi sempre più speciale in virtù dell'uso disinvolto della chirurgia estetica¹⁷. In *Loro* (P. Sorrentino, 2018), Servillo lavora su questo "tipo", mostrando come la lotta contro il tempo ne abbia trasfigurato i tratti: il sorriso – epitome della sua immagine, centro del suo messaggio politico, è ora impresso su un volto in cui tutto appare posticcio. Se De Capitani, pur nella brevità del frammento, si era trovato alle prese con la personificazione del Berlusconi rampante, eccessivo ma dinamicamente inserito nello spazio e nelle relazioni prossemiche, Servillo è invece alle prese con un uomo anziano, irrigidito, trasfigurato nel suo attaccamento, patetico, a quello che è stato – ai suoi capelli, alla sua abbronzatura, al suo sorriso. Silvio, mai mostrato direttamente nell'esercizio del potere istituzionale, è pura exteriorità e, se così è, l'attore lavora proprio su questa superficie ormai priva di brillantezza, eludendo volutamente un approccio di tipo introspettivo. Questa pratica mimetica di superficie, entro

15 A proposito di questo monologo Michele Guerra scrive che si tratta di «una delle migliori e più emblematiche scene del cinema italiano contemporaneo» per la quale Sorrentino avrebbe detto di essersi ispirato al monologo teatrale di *Rasoi*, e in cui Servillo «[...] non rinuncia alla sua recitazione passiva, ma riesce a mostrare perfettamente il crescendo delle emozioni e dell'eccitazione del suo freddo personaggio attraverso il controllo accurato di una micro-gestualità e di una micro-mimica che solo al cinema può funzionare». M. Guerra, *DirActor's cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, "Arabeschi", 1, 2013, p. 96.

16 Cfr. S. Gundle, *Il sorriso di Berlusconi*, "Altrochemestre", 3, 1995, pp. 14-17.

17 Cfr. M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Guanda, Parma 2009.

cui rientra anche l'imitazione – al limite della caricatura – dell'accento milanese, è l'unica possibile per cogliere la fase discendente della parabola politica e personale di Berlusconi. Ecco perché la «capacità salamandresca di immobilizzarsi, in veri e propri fermi immagine»¹⁸ che Servillo aveva già impiegato nel *Divo* diventa qui particolarmente adatta a significare l'assenza di profondità, la maniacale attenzione all'apparenza e la costante tentazione di pensarsi come immagine.

3. *Il mascherone del potere: Craxi secondo Pierfrancesco Favino*

Per quanto riguarda il lavoro dell'attore nel *Divo* e in *Loro* si può rilevare che, pur nell'immediata riconoscibilità dei due leader, Toni Servillo, evitando le insidie della mimesi totale, è sempre visibile, e i tratti della sua performance sono riconoscibili e ricorsivi¹⁹. Dalla sua presenza traspare un certo straniamento idiosincratico e il trucco non è mai davvero teso a nascondere il suo volto. Il Bettino Craxi di Pierfrancesco Favino in *Hammamet* (G. Amelio, 2020), invece, è l'esito di un percorso d'attore e di un rapporto con la parte radicalmente diversi. C'è ben più che la rievocazione di una figura mediale o di una "divinità" ferale del mondo della politica (caimano o divo che sia), ma una vera e propria immagine realistica, una corrispondenza ottenuta grazie a una prova di sopportazione, da parte dell'attore, di sessioni di trucco capaci di «nascondere completamente i tratti del performer in quelli del personaggio»²⁰. Regista e attore perseguono infatti «un'estrema somiglianza»²¹, al punto che l'interpretazione di Favino assorbe l'attenzione dello spettatore per la perizia estrema con cui riproduce il corpo, i gesti, l'espressione, la voce e le pause del leader socialista. Fin dalla prima sequenza, infatti, ambientata al congresso del PSI del 1989, il film ci ricorda il corpo di *questo* capo e quanto la memoria della sua figura carismatica sia riattivabile perché ampiamente fissata e amplificata dai media – dal momento che con «Craxi, la fisicità del politico ritornò a contare sul teatro del potere»²². Il film di Gianni Amelio, però, dopo averci mostrato il Craxi che conosciamo, immagina e mette in scena ciò che non ci è stato concesso di vedere, ovvero il declino fisico del leader esiliato.

Hammamet inizia infatti sotto la cifra di ricostruzione dei fatti storici tipica del biopic, ma dopo i titoli di testa il film vira verso una dimensione di invenzione narrativa – Craxi non è mai nominato se non come Presidente, i nomi dei famigliari non corrispondono a quelli reali, e molti episodi e personaggi sono chiaramente frutto di fantasia. Favino deve dunque creare un personaggio che sta a metà tra la personificazione (concentrandosi sui

18 E. Morreale, *Tra stasi e caos. Il divo*, cit., p. 177.

19 Cfr. C. Bioni, "Non faccio questo mestiere mettendomi sul mercato come una merce". Note sull'attore cinematografico italiano e il suo contributo al cinema d'interesse culturale, "Comunicazioni sociali", 3, 2016, p. 435.

20 A. Scandola, *Un antidivo pop. Italianità, maschilità e performance di Pierfrancesco Favino*, "L'Avventura", 2, 2020, p. 319.

21 P. Favino, *Si scrive recitare, si legge raccontare. Conversazione con Pierfrancesco Favino*, in F. Ferzetti, F. Pommier Vincelli (a cura di), *Pierfrancesco Favino. Collezionista di anime*, Cosmo Iannone, Isernia 2020, p. 131.

22 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, cit., p. 546.

dettagli minuti di somiglianza) e la proiezione di questa personificazione in una dimensione ipotetica, possibile, probabile. L'attore sembra però rimanere sul terreno del già noto, e il suo Craxi è corpo malato su cui sono traslati gli elementi che ne hanno precedentemente affermato il potere. D'altronde, la malattia di Craxi, ovvero l'«oggettiva perdita di potenza», era stata raccontata dai media attraverso «la rappresentazione sistematica di un leader potente, che riafferma in tutti i modi la sua identità forte»²³; analogamente, Favino è incline a conservare i tratti carismatici forti più che a mostrare i segni di quello che con buona probabilità è stato un graduale e inesorabile infragilimento. Il suo Presidente è così filologicamente ricostruito sul Craxi mediatico – colui che aveva scommesso su «un'accentuata personalizzazione della lotta politica italiana»²⁴ – da non riuscire a diventare davvero un Craxi offuscato, appannato, ormai fuori campo – disimpegnato rispetto a un lavoro al quale è ormai, lo scrive lui stesso, «forzatamente estraneo»²⁵. Favino ribadisce la personalità carismatica fin nei minimi dettagli, sfruttando il suo «orecchio assoluto» – ovvero lo studio sempre molto accurato della lingua dei personaggi che gli permette di andare al di là della pura imitazione – e la sua «abnegazione nel concedersi a protesi faticosissime»²⁶. Se è vero che Favino è l'interprete italiano più incline al trasformismo, a uno stile di recitazione in cui l'attenzione all'esteriorità va di pari passo con l'indagine introspettiva, nel caso di *Hammamet* il meccanismo in parte si inceppa: questa prassi così meticolosa genera un effetto di ridondanza, di gigantografia, che impedisce all'attore di aprire veri spazi di invenzione.

4. *Il controcampo della tragedia: Aldo Moro*

Aldo Moro, almeno fino al momento del suo rapimento, è una figura mediaticamente debole, caratterizzata da una certa ritrosia fisica, da quel tentativo di “disincarnarsi” tipico delle nuove istituzioni repubblicane. Nell'*Affaire Moro*, Sciascia ne aveva precisamente descritto la presenza *mediata*:

A vederlo sullo schermo della televisione Moro sembrava preda della più antica stanchezza, della più profonda noia. Soltanto a tratti, tra occhi e labbra, si intravedeva un lampeggiare di ironia o di disprezzo; ma subito appannato da quella stanchezza, da quella noia. Ma si aveva il senso che conoscesse “qualcosa d'altro”: il segreto italiano e cattolico di disperdere il nuovo nel vecchio, di usare ogni nuovo strumento per servire regole antiche e, principalmente, di una conoscenza tutta in negativo, in negatività della natura umana²⁷.

23 E. Pozzi, *Il corpo malato del leader. Di una breve malattia dell'on. Bettino Craxi*, “Sociologia e ricerca sociale”, n. 36, 1991, p. 86. Pozzi scrive queste parole in riferimento al breve ricovero di Craxi avvenuto nel 1990, analizzando gli elementi narrativi ricorsivi nella produzione giornalistica che ha ricoperto tale circostanza.

24 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, cit., p. 546.

25 B. Craxi, *Io parlo, e continuerò a parlare. Note e appunti sull'Italia vista da Hammamet*, a cura di A. Spiri, Mondadori, Milano 2014, p. 47.

26 M. T. Giordana, *L'orecchio assoluto*, in F. Ferzetti, F. Pommier Vincelli (a cura di), *Pierfrancesco Favino*, cit., p. 99.

27 L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, Milano 1994, p. 39.

Una presenza dunque ambigua, appannata, inafferrabile, da cui forse prende avvio la lunga storia di incarnazioni sullo schermo. Innanzitutto, Gian Maria Volonté ed Elio Petri che in *Todo Modo* (1976) sfidano l'imperturbabilità del potere democristiano abbattendo il tabù di portarlo sullo schermo e sfruttando «quale acuminatissima punta di freccia le straordinarie (e qui addirittura “spericolate”) qualità mimetico-giocose»²⁸ dell'attore. Dopo il rapimento e la morte però la questione della rappresentabilità e della consistenza dell'immagine di Moro si pongono in maniera ben diversa. Non solo per la complessità e tragicità della vicenda ma anche perché, come scrive Luzzatto:

Appartiene forse agli accidenti della storia il fatto che Aldo Moro, tanto noto agli italiani per la sua fama di politico nebuloso e addirittura persona sfuggente, abbia riscattata la sua fama – nella sua ultima epifania da vivo – con la forza di uno sguardo: quello della seconda fotografia diffusa dai brigatisti, uno sguardo straordinariamente diritto nel mirino fotografico dei carnefici, con cui il sovrano detronizzato sembrò riconquistare, se non lo scettro di una regalità perduta, almeno il segno di un'incoercibile dignità²⁹.

È solo con la morte che la consistenza corporea del leader ritorna con urgenza sulla scena, e assume, anche soltanto a partire da quello sguardo, delle nuove potenzialità in termini di rappresentazione. Il Moro “vivo” è una figura misteriosa: alcuni caratteri peculiari del leader li aveva colti ed estremizzati Volonté in *Todo Modo* in chiave allegorica e straniata, ma questi, nel tanto cinema prodotto dopo la sua morte, a partire da *Il caso Moro* (G. Ferrara, 1986), assumono *ex post* i tratti di una predestinazione tragica. Se, come afferma lo stesso Volonté, nel primo film

era come se io tirassi dall'esterno i fili di quel personaggio che era come un burattino. In *Il caso Moro*, invece ho dovuto e voluto cercare percorsi interni [...]. Per quanto mi riguarda, il solo fatto di rivivere la tragedia attraverso le immagini documentarie, che ho rivisto nella cineteca della RAI durante la preparazione del film, ha suscitato in me emozioni fortissime³⁰.

La circostanza tragica della morte ha condotto a una necessaria rimediatazione della figura di Moro, che non è più soltanto il politico democristiano (il suo corpo, la sua voce, la sua flemma), ma tante cose possibili, tutte o quasi espresse attraverso la messa in scena della frontalità delle foto della prigionia: la «lucida intenzionalità enunciativa»³¹ di queste foto svincola l'attore dalle insidie della mimesi, e libera la forza della presenza, dello sguardo e della voce. Emblematici in questo sono i Moro di Roberto Herlitzka in *Buongiorno, notte* (M. Bellocchio, 2003) e di Paolo Graziosi nel *Divo*. Il primo beneficia di una vaga somiglianza

28 F. Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Bulzoni, Roma 1997, p. 246.

29 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, cit., p. 539.

30 G. Volonté in A. Balducci, G. Ferrara, R. Katz, *Il caso Moro*, Pironti, Napoli 1987, pp. 19-20.

31 C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia negli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 207.

za, o quanto meno di una plausibile scelta di cast, grazie alla quale Moro sopravvive – anzi rivive, sviluppandosi sul piano recitativo nel corso della lavorazione³² – nei modi compassati e nella voce pastosa dell’attore, che lo richiama filologicamente mediante la sola ciocca bianca dei capelli; il secondo può ormai fare tesoro della ridefinizione dell’immagine del presidente della DC attraverso chi lo ha recitato prima di lui. È un’immagine mentale, un fantasma, in cui sono convocati il Moro reale come le sue incarnazioni sullo schermo: una figura muta che guarda in macchina, la cui voce, che pronuncia soltanto le parole scritte durante la prigionia, è ormai sganciata dal corpo.

Quando Fabrizio Gifuni si trova di fronte al compito di incarnare Moro in *Esterno notte* la rete di riferimenti e rimandi è così fitta, stratificata e per certi versi banalizzata³³ da rendere il ruolo una vera prova d’attore. La grandezza del personaggio è ormai tale da esigerne altrettanta sul piano della recitazione, e la stratificazione non ha chiarito bensì complicato il compito di chi si trova a incarnarlo. Inoltre, regista e attore (Bellocchio e Gifuni) hanno entrambi già affrontato Moro sullo schermo. E, ancora, mediante il personaggio di Moro si è scritto un pezzo di storia della recitazione italiana, in un passaggio di testimone tra attori (in particolare Volonté, Herlitzka e Gifuni) che hanno condiviso percorsi vicini, formandosi all’Accademia d’Arte Drammatica Silvio d’Amico sotto la guida dello stesso maestro, Orazio Costa. Un filo che lega queste interpretazioni che, pur nelle loro evidenti differenze, attingono alla medesima concezione dell’arte dell’attore, ovvero l’arte di «essere uomo [...] ma con una coscienza particolarmente esacerbata di ciò che ci fa uomini, di ciò che ci fa metri della natura»³⁴.

È da questo garbuglio, da questa dimensione intertestuale estremamente densa, che prende le mosse un lavoro che, dal punto di vista del “biopolipic” italiano, appare come una sintesi originale e per certi versi impreveduta del percorso che abbiamo tracciato. *Esterno notte* è un *biopic d’attore* in un’accezione più ampia. Gifuni delinea infatti un personaggio capace di rappresentare, in una sorta di procedimento allegorico, la tragedia politica attraverso la propria presenza umana, fragile e drammaticamente concreta. La crucialità di questa performance di Gifuni, attore certamente capace di notevoli avvicinamenti ai personaggi reali (pensiamo, per esempio, a Franco Basaglia, Alcide De Gasperi, Paolo VI, Pippo Fava) non poggia soltanto sulle sue eccellenti doti di mimesi³⁵ ma anche e soprattutto sulla sintesi che opera rispetto alla figura con cui si confronta e al modo in cui rielabora l’eredità dal

32 Roberto Herlitzka sottolinea come nel progetto iniziale del film, il personaggio di Moro «[...] non voglio dire fosse una voce fuori campo ma, insomma, si trattava di una sorta di ombra [...] sono stato io che mi sono sentito responsabilizzato nei confronti del personaggio. [...] Non è che io facessi cose in più rispetto a quello che lui mi chiedeva. Era Bellocchio che indugiava maggiormente su di me. Ovviamente questo mi portava a ricercare». R. Herlitzka, *Intervista a Roberto Herlitzka*, a cura di C. Di Minno, V. Sclaverani, “Mondo Niovo”, a. XLVI, novembre 2011, p. 11.

33 Moro “appare” come protagonista anche in due film per la televisione: in *Aldo Moro, il Professore* (F. Micciché, 2018) è Sergio Castellitto a interpretare il leader democristiano, mentre nella miniserie *Aldo Moro. Il presidente* (G.M. Tavarelli, 2008) il ruolo è ricoperto da Michele Placido.

34 O. Costa, *Quaderno 7*, 16 maggio 1959, in L. Piazza, *L’acrobata dello spirito. Quaderni inediti di Orazio Costa*, Titivillus, Corazzano 2018, p. 66.

35 La somiglianza, per Gifuni «è l’effetto più visibile del lavoro dell’attore», ma «la somiglianza con Moro è venuta fuori attraverso questo lavoro nelle zone più profonde che poi si è trasformato anche in un cambiamento

punto di vista della recitazione³⁶. Gifuni è capace di *immaginare* un Moro privato ma è soprattutto capace di *spiegarci*, oggi, il Moro politico. La sua performance è una riflessione sulla forza e sulla complessità di quel personaggio e della sua memoria, in cui i segni di superficie – i gesti delle mani congiunte o contratte a sfiorare il volto, il modo in cui maneggia gli occhiali, i movimenti nervosi delle palpebre, lo sguardo che si abbassa dolente, la ferma pacatezza del suo eloquio, la leggera inflessione dialettale, l'incedere curvo – si uniscono a un processo di scavo e, potremmo dire, di trasfigurazione. Quella possibile grazie a un lungo lavoro di studio e alla profonda conoscenza della vicenda e del personaggio. Gifuni, infatti, non solo l'aveva già interpretato in *Romanzo di una strage* (M.T. Giordana, 2012), ma con *Con il vostro irridente silenzio. Studio sulle lettere dalla prigionia e sul Memoriale di Aldo Moro*, l'attore si confronta, in un «*esperimento scientifico*»³⁷, con le parole di Moro: le fa uscire dal silenzio agendole e riattivandole con il corpo e con la voce di fronte e insieme al pubblico. Nel procedimento di sintesi operato in *Esterno notte*, la dimensione umana è convocata attraverso il passaggio dal pubblico all'intimo:

Ho sempre cercato di lavorare sulle mie fragilità, sui miei punti d'inciampo, sulle debolezze, soprattutto quando lavoravo a personaggi che poi sono diventati eroi dopo morti, santificati per una sorta di senso di colpa collettivo. Ho la necessità di riportarli a una dimensione umana, che contenga sempre gli errori, gli sbagli, le piccolezze che ognuno di noi si porta dentro. Penso sia il miglior servizio che gli si possa rendere³⁸.

La recitazione di Gifuni si pone dunque come campo di esercizio riflessivo, quasi saggistico, che prosegue idealmente il percorso iniziato in teatro con i due spettacoli da Pasolini e da Gadda, riuniti sotto il titolo di *Antibiografia di una nazione*³⁹. Una performance che non è solo interpretazione di un personaggio, ma è interpretazione *tout court*, un esperimento di riattivazione critica di un momento cruciale della nostra storia.

di pelle». F. Gifuni, *Gifuni: "Nella mia anima la misteriosa orchestra degli esseri umani"*, intervista di O. Giustetti, "La Repubblica", 1° ottobre 2022, p. 11.

36 Come afferma infatti Marco Bellocchio: «L'attore a cui Fabrizio stesso, pur distinguendosene totalmente, fa riferimento e di cui parla con la più grande ammirazione è Gian Maria Volonté. Rispetto all'Aldo Moro interpretato da Volonté, sia con Elio Petri che con Giuseppe Ferrara, quella di Fabrizio è del tutto originale, né più grande né minore, segue un altro disegno. Anche se quel tipo di studio, di preparazione, di precisione nei dettagli, soprattutto se storico, ricorda Volonté». R. Riveccio, *Tra Moro e Volonté. Intervista a Marco Bellocchio*, in *Fabrizio Gifuni. L'attore maratoneta*, a cura di F. Pommier Vincelli e B. Sollazzo, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2022, pp.139-140.

37 F. Gifuni, *Con il vostro irridente silenzio. Le Lettere e il Memoriale: voci dalla prigionia di Aldo Moro*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 13. Gifuni a questo proposito scrive: «L'esperimento che propongo a teatro consiste [...] in questo: avvicinare queste carte ai nostri corpi e ai nostri recettori sensoriali, come se fossimo in presenza di un meteorite piovuto sul nostro presente da un altro tempo e da un altro spazio per verificare appunto, sera dopo sera, se questo corpo è ancora in grado di produrre una temperatura e un campo magnetico significativo o se al contrario dovremmo concludere di trovarci in presenza di un corpo freddo e perduto nel tempo», ivi, p. 14.

38 F. Gifuni in *Fabrizio Gifuni. L'attore maratoneta*, cit., p. 173.

39 I testi degli spettacoli *'Na specie de cadavere lunghissimo* (2004) e *L'ingegner Gadda va alla guerra o della tragica istoria di Amleto Pirobutirro* (2010) sono pubblicati assieme in F. Gifuni, G. Bertolucci, *Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione*, Minimum Fax, Roma 2012.

DIVISMO E FORME FILMICHE: LA SEQUENZA PERFORMATIVA COME IDEA-FORMA

Federico Vitella

«Un'attrice completa deve saper danzare. Così ha risposto Sofia Loren a chi le chiedeva i motivi professionali delle misteriose lezioni di danza che va prendendo da Ennio Sammartino; ma è molto facile prevedere che la metamorfosi documentata su queste pagine troverà giustificazione in un prossimo film»¹.

Il numero di danza/ballo veniva impiegato nel secondo dopoguerra con particolare frequenza nei veicoli divistici (*star-vehicle*) delle “maggiorate” per il suo tornaconto simbolico². Era un supporto narrativo volto all’attivazione di momenti di spettacolo nello spettacolo. E intendo “spettacolo” nella doppia accezione del termine: quella etimologica, letterale, di qualcosa degno di essere visto, qualcosa che produce reazioni e impressioni emotive favorevoli, ma anche nell’accezione tecnica di performance regolata, al limite codificata, di spettacolo come rappresentazione. Anche se forse, a rigore, sarebbe meglio dire spettacolo nello spettacolo *nello spettacolo*. La *mise-en-abyme* era triplice. Perché tra il film e il numero performativo, nei veicoli divistici femminili, c’era anzitutto lo spettacolo intrinseco dell’attrice di fama, della diva.

Nell’industria cinematografica italiana del tempo, l’incontro della diva con il numero di danza/ballo produsse a mio giudizio quanto una certa narratologia d’Oltralpe definirebbe *idea-forma*: un topos narrativo strutturato, una unità tecno-estetico-narrativa³. La chiamerò, d’ora innanzi, sequenza divistica performativa, oppure, ancora meglio, più semplicemente, *sequenza performativa*. In quanto *idea-forma*, in quanto peculiare unità di racconto formalizzata dei veicoli divistici femminili, la sequenza performativa era composta da quattro elementi portanti. In primo luogo c’era la musica diegetica, che accuratamente selezionata, quando non composta allo scopo, veicolava un determinato stile/genere coreutico. In secondo luogo c’era la coreografia in senso stretto, predisposta spesso di concerto con uno specialista (coreografo), che disciplinava nel dettaglio il movimento dell’attore-divo, in accordo a un piano prestabilito (passi e figure). In terzo luogo c’era una certa configurazione registica, deputata a esaltare opportunamente il corpo dell’interprete, ora nella sua interezza armonica,

1 *Un'attrice completa deve sapere danzare*, “Tempo”, 31, 1955, pp. 38-39.

2 Per il concetto di *star-vehicle*, cfr. R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2003, p. 80 [ed. or. *Star*, BFI, London 1979]. Sul divismo delle maggiorate, cfr. R. Eugeni, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII: 1949/1953, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 347-357.

3 La nozione di *idée-forme* è stata concepita da S. Liandrât-Guigues e J.-L. Leutrat in *Tours d'horizon. Jean-Daniel Pollet*, Éditions de l'Œil, Paris 2004.

ora nella sua scomposizione artefatta. In quarto luogo, infine, c'era la cornice dell'esibizione, atta a contestualizzare la performance e veicolare specifiche consegne di lettura, anche attraverso l'accorta introduzione delle inquadrature di reazione (*reaction shots*).

I film italiani del secondo dopoguerra erano punteggiati di sequenze performative. Balere, locali notturni, dancing, osterie, riviste, varietà e avanspettacolo venivano di volta in volta convocati, con plausibilità mutevole, per giustificare narrativamente il numero di danza/ballo. Si intravede così, a ben guardare, un pezzo importante del Paese, per il quale questo tipo di intrattenimento era uno degli svaghi pubblici più amati (e più a buon mercato), tanto nelle forme del ballo sociale, praticato come distrazione e occasione di incontro⁴, quanto in quelle della danza (popolare), seguita da partecipi spettatori⁵. La diva si poneva a garanzia di un'operazione più o meno sofisticata, diciamo pure, di *rimediazione*, di assorbimento (transitorio) di due serie culturali estranee e concorrenti: i moduli filmici di ballo/danza trasformavano idealmente la sala e l'esperienza di sala, e il cinema faceva fieramente il meta-medium, dalla sua posizione privilegiata, ancora, di baricentro simbolico dell'intero sistema della comunicazione e dello spettacolo⁶.

Per mettere un poco d'ordine nella casistica riscontrata potremmo distinguere proprio tra queste due polarità. Potremmo disgiungere, cioè, innanzitutto, le sequenze performative *amatoriali* da quelle *rappresentative*, ovvero, rispettivamente, le sequenze in cui le attrici di fama incarnavano semplici ballerine d'occasione (ballo sociale), da quelle in cui vi vestivano i panni di professioniste del palcoscenico (danza-rappresentazione).

Esempio paradigmatico del primo tipo, di *sequenza performativa amatoriale*, è il celeberrimo boogie-woogie ballato da Silvana Mangano all'inizio di *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). Si tratta di un pezzo mirabile, che ha ispirato decine di produzioni a venire, per la sua capacità di coniugare felicemente espressività (valore di intrattenimento), consegne narrative (caratterizzazione del personaggio e avanzamento dell'intreccio) e *star-building* (entrata divistica di Mangano)⁷. Siamo a Torino, si ricorderà, in un'affollata stazione ferroviaria. Le lavoratrici stagionali del riso, provenienti da ogni dove, stanno aspettando il treno per il vercellese. E tra loro c'è appunto Silvana, che inganna il tempo ballando un intrigante *swing* per pianoforte e fiati suonato dal suo grammofono (figg. 1-2). Un interminabile (e arioso) movimento di macchina (dolly) ce la consegna in campo medio, muovere *molleggiata* (è il cosiddetto *bounce*) i passi base del boogie-woogie, al centro di un cerchio ideale disegnato

4 Cfr. A. Tonelli, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 75-83.

5 Cfr. S. De Matteis, M. Lombardi, M. Somaré (a cura di), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi (1890-1970)*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 217-356.

6 Utilizzo estensivamente il concetto di "rimediazione" di J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002, p. 29 (ed. or. *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1999). Il cinema si comportava da "metamedium", ovvero da medium capace di assumere in sé forme spettacolari preesistenti, non per mancanza di identità mediologica, come succedeva al tempo delle origini, quanto, viceversa, in ragione della sua forza commerciale.

7 Ho costruito una modellizzazione della sequenza deputata a formalizzare l'entrata divistica (*star entrance*) in F. Vitella, *Domanda divistica e «vedettizzazione» dell'attore. L'entrata della star nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, "L'avventura", 2, 2021, pp. 159-180.



Figg. 1-2. *Riso amaro* (G De Santis, 1949)

dalle sue compagne di avventura (lo spazio della performance). Tutti la guardano: le mondine, i passeggeri di un treno in partenza, finanche i “cattivi” Walter (Vittorio Gassman) e Francesca (Doris Dowling) in fuga dalla polizia. Al campo medio dell’attrice, segue la mezza figura, un’inquadratura più stretta sul suo corpo (dalla vita in su), culmine di un’audacissima panoramica esplorativa basso-alto, che restituisce, in soggettiva, lo sguardo interessato di Walter. E poi arrivano pure i mezzi primi piani (che non escludono il petto), quando lo stesso Walter (ma non Gassman, qui controfigurato), di lì a breve, l’accompagna in un rutilante ballo di coppia, tutto frenetici e scenografici cambi di posto, prima che un gesto avventato gli faccia cadere il cappello e lo riveli fatalmente ai suoi inseguitori. Ma il più era fatto: lo spettatore intrattenuto (musica, danza, bellezza femminile e pathos), Silvana/Mangano introdotta (come una diva) e caratterizzata (americanofilia), l’intreccio avviato (con toni giallo-neri).

Quanto al secondo tipo di sequenza performativa, quella *rappresentativa*, prenderei l’entrata divistica di Silvana Pampanini in *47 morto che parla* (C.L. Bragaglia, 1950). Mi

pare si tratti di un pezzo importante per influenza e portata modellizzante, in ragione dello sforzo evidente di superare la tipica inclusione, diciamo così, brutta, immediata, quasi documentaria, di inserti di spettacolo popolare. Perché produzioni anche di grande successo, come *I pompieri di Viggiù* (M. Mattoli, 1949), per esempio, potevano imbastire degli intrecci quasi pretestuosi, funzionali pressoché esclusivamente alla proposta di numeri preesistenti, messi in scena in maniera estensiva e con minime manipolazioni.

Ispirato all'omonima commedia di Petrolini, *47 morto che parla* inizia in una stazione termale alla moda (nel 1903). Un manifesto a tutto schermo ci informa che vi debutterà la vedette Marion Bonbon. Poi è (già) il turno di Pampanini, che si esibisce con la sua spalla in un numero di *café-concert* (figg. 3-4). Le inquadrature della diva che balla e canta amabilmente (con la sua voce peraltro), insieme a Dante Maggio (il brillante fantasista Cartoni), al tempo di un gradevole motivetto per archi e fiati, ripresa in figura intera (integralmente), in piano americano (dalle cosce), e in mezza figura (dalla vita), sono intervallate sapientemente alle inquadrature di contesto: quelle della cameriera Rosetta (Adriana Benetti) e del



Figg. 3-4. *47 morto che parla* (C.L. Bragaglia, 1950)

fidanzato Gastone (Aldo Bufi Landi); quelle di un militare in visibilio (Mario Castellani); quelle di un gruppo di pettegole che commentano esibizione e clienti. Il pezzo forte della sequenza sono le riprese del palcoscenico, ora più distanziate, per rendere giustizia all'intero "corpo danzante" di Pampanini (fasciata da un abito di strass molto attillato), ora più ravvicinate, per veicolare degnamente la sua performance canora (ma pure la sua scollatura). E nondimeno l'esibizione dell'attrice non è fine a se stessa. Il tema del numero (l'uomo corteggia la donna con un gioiello giudicato non abbastanza prezioso) allude al carattere di Bonbon (avida) e alle sue vicende (sarà implicata in una truffa). E gli altri personaggi animeranno tutti l'intreccio (con il barone Peletti/Totò), chi assecondandola (il colonnello), chi ostacolandola (Gastone e Rosetta).

Calare la diva in una narrazione ambientata nel mondo dello spettacolo consentiva di moltiplicare a bella posta i numeri di canto/ballo/danza. In *Ci troviamo in galleria* (M. Bolognini, 1953), per esempio, la soubrette Marisa Chanel/Loren si esibisce almeno tre volte via via che procede la tournée della sua compagnia di rivista (senza considerare i numeri canori di Nilla Pizzi). Per non parlare di *La donna più bella del mondo* (R.Z. Leonard, 1955), in cui Gina Lollobrigida batte ogni ordine e grado di palcoscenico nella rievocazione della carriera di Lina Cavalieri, dalle prime rappresentazioni di stornelli e canzonette ai maggiori teatri d'opera d'Europa. Ma non è una regola. In *47 morto che parla* la sequenza descritta è l'unico momento esplicitamente performativo. E proprio *Riso amaro*, al contrario, oltre ai canti di lavoro delle mondine, cuce nella trama pure una seconda magistrale sequenza performativa (ancora di boogie-woogie), che dell'entrata divistica di Mangano è variazione sul tema. In ogni caso, sia chiaro, sequenze performative amatoriali e sequenze performative rappresentative non sono necessariamente differenti dal punto di vista strutturale. A dispetto della sua declinazione narrativa, è proprio come *idea-forma* che la sequenza performativa può assumere delle varianti specifiche, o meglio, a rigore, dei *paradigmi*, a seconda del peso che vi hanno le sue differenti componenti.

Un primo possibile paradigma concerne le sequenze performative che lavorano in modo particolare sulla componente coreografica. Mi riferisco cioè ad azioni di ballo/danza relativamente complesse e sofisticate in ordine alle figurazioni previste per gli attori-divi. Non c'è forse esempio migliore dell'incipit di *Mambo* (R. Rossen, 1954): un lungo e articolato numero di quasi 6 minuti complessivi (*Big ballet*), concepito appositamente per Silvana Mangano dalla celebre coreografa americana Katherine Dunham⁸. La sequenza prevede la successione di quattro sezioni musicalmente e coreuticamente determinate, che integrano movimenti derivati dalla danza classica con elementi afro-caraibici ("tecnica Dunham"): (i) una figurazione d'insieme su musica *swing*, (ii) un mambo per tre ballerini, (iii) un *bajòn* di coppia, (iv) una nuova figurazione d'insieme, su un altro mambo (più sincopato del primo). I concitati balli di gruppo (senza Mangano) incorniciano i più preziosi segmenti centrali (con Mangano *prima ballerina*), che alludono allo sviluppo dell'intreccio. La diva

⁸ Per un'introduzione alla figura artistica di Dunham, cfr. J. Haskins, *Katherine Dunham*, Coward, McCann, & Geoghegan, New York 1982. Una sistemazione storiografica recente, in italiano, si trova invece in K. Dunham, M.-C. Dunham Pratt, R. Mazzaglia, C. Natali, *The Negro Dance*, "Danza e ricerca", 8, 2017, pp. 175-203.

si divide prima tra due partner, nel mambo, per poi concedersi, nel *bajòn*, al solo Walter Zappolini (primo ballerino del teatro dell'Opera di Roma), così come il suo personaggio, quello della ballerina Giovanna, a lungo indecisa tra il losco Mario (Vittorio Gassman) e il decadente conte Martinengo (Michael Rennie), propenderà infine per quest'ultimo. La cornice è quasi azzerata, limitata com'è alle inquadrature saltuarie di platea (del teatro Manzoni di Roma), direttore d'orchestra, impresaria (Shelley Winters) e insegnante (la stessa Dunham), nonché agli applausi scroscianti (*off*) che con bella inventiva enfatizzano l'entrata della diva. Come ridotta ai minimi termini è pure l'esplorazione filmica del corpo di Mangano, cui si concedono limitati piani ravvicinati per non penalizzare oltremodo la visibilità dell'impianto coreografico complessivo (e solo nei rari momenti solistici del *bajòn*).

Il primo paradigma pone esplicitamente (allo spettatore) la questione dell'abilità del divo come *performer*. Tantopiù che all'evidenza della *performance*, fanno spesso eco i discorsi puntuali dei paratesti. Il rotocalco "Tempo" ci racconta che Mangano studiò con Dunham per quasi tre mesi continuativi, e che tra prove e riprese danzò per complessive 120 ore; che il *Big ballet* venne girato per ultimo, stante la lunga durata e l'imperativo del regista di riprenderlo continuamente, così da darle modo di attrezzarsi anche fisicamente; e che i risultati furono così lusinghieri che l'americana l'avrebbe voluta in tournée con sé⁹. Potrebbe dunque sembrare un tipo di configurazione, questa prima, a esclusivo appannaggio delle sequenze rappresentative, che presuppongono, appunto, per verosimiglianza, dei personaggi del mestiere, dei professionisti del palcoscenico. Ma non è così. La mia campionatura non va in questa direzione. E lo dimostra bene, mi pare, un altro mambo: quello coreografato da Leo Coleman per Sofia Loren in *La donna del fiume* (M. Soldati, 1954).

Siamo in una balera all'aperto, ricavata su una spiaggia del delta del Po. Mentre aspetta (vanamente) che il suo corteggiatore Gino (Rick Battaglia) si faccia avanti, Nives/Loren si esibisce in tre pezzi diversi, e con altrettanti partner. Si tratta di un calibratissimo crescendo. Il primo numero è un liscio tradizionale, ballato corpo a corpo, ma fiaccamente, con un giovane piuttosto impacciato (una comparsa). Il secondo numero, già più interessante, è un mambo scritto da Franco Giordano ("Nives") e ballato con l'attore Mimmo Palmara (Massimo), o meglio, ballato *nonostante* Mimmo Palmara. Massimo non sa proprio muoversi a tempo, e si è avvicinato a Nives solo perché turbato dal suo fisico («chi è quella bestia lì?»): mentre lei esegue dei passi elaborati (sono i cosiddetti *pasitos*), lui cerca inappropriatamente un contatto, ora da dietro, ora da davanti. Ma il bello deve ancora venire. Dopo aver licenziato il ballerino incapace («Ma non vede che non sa ballare? Impari prima e poi venga in sala»), Nives/Loren trova finalmente un partner degno di lei (Ed Fleming) e del *Mambo bacàn* di Armando Trovajoli (già suonato sui titoli di testa) di cui chiede espressamente esecuzione. Siamo al clou della sequenza performativa anche dal punto di vista coreutico: la tipica dinamica avanti/indietro dei passi base del mambo, già pregevolmente

⁹ Così il lusinghiero occhietto di *Le metamorfosi di Silvana* ("Tempo", 17, 1954, pp. 28-29): «I film di Hollywood ci hanno offerto molti balli indimenticabili. Anche questo che vi presentiamo è indimenticabile, ma è made in Italy». D'altra parte, nell'edizione del film per il mercato estero, il *Big ballet* è fortemente accorciato rispetto al montaggio della versione italiana.

eseguita su “Nives”, viene ora arricchita deliberatamente da movimenti laterali, centrifughi, con la conseguenza non secondaria di allargare a fisarmonica lo spazio della performance (che finisce per catalizzare l’attenzione di tutta la pista). E la regia è impegnata non solo a restituire interamente le figure complesse (solistiche e di coppia), ma anche a enfatizzare il gioco dei singoli passi con inquadrature di dettaglio, anche molto strette, su gambe e piedi della diva-ballerina¹⁰. Certo, il risultato rende giustizia pure alla fisicità importante di Loren (esaltata da una gonna molto mobile dalla vita altissima), nondimeno non è affatto scorretto pensare che anche qui sia il ballo in sé, la coreografia, a subordinare le altre componenti dell’idea-forma. Poi, la competenza, il *saper ballare*, è questione espressamente tematizzata dal racconto e rivendicata dal personaggio.

Il secondo paradigma della sequenza performativa riguarda i numeri di danza/ballo che danno preminenza al capitale materiale, estetico, della diva-ballerina. Mi riferisco cioè a tutti quei casi in cui non è la sofisticazione della composizione, né il peso della cornice narrativa a essere determinante, dal punto di vista strutturale, quanto il corpo dell’attrice di fama. Ho un esempio che mi pare assai eloquente, a patto di restare ancora su Loren e ancora sul mambo: uno dei balli più “rimediati” del tempo, la cui fortuna nel paese, si badi bene, veniva dal cinema tanto rispecchiata quanto alimentata, forse per ragioni non estranee all’ideologia. La via sudamericana al movimento, quella del mambo, ma anche di samba, rumba, ecc., infatti, appare retrospettivamente una sorta di punto di caduta perfetto tra la domanda di modernità associata alla ricostruzione (e poi al miracolo economico) e le fortissime resistenze culturali ai (dis)valori del capitalismo e del consumismo *made in USA*, un compromesso ideale tra la problematicità degli intriganti balli americani e la disponibilità dell’inservibile tradizione nazionale del liscio, delle mazurche, delle polche¹¹.

Si tratta, invero, di una sequenza assai celebre, cui allude espressamente il mio esergo, tratta dal prefinale di *Pane, amore e...* (D. Risi, 1955). Quella in cui Donna Sofia/Loren, uscita per fare “quattro salti” con il maresciallo Carotenuto (Vittorio De Sica), vede il suo fidanzato (Antonio Cifariello) ballare con una turista in un locale attrezzato e decide di farsi notare («Comanda’, facimmo sto mambo?»). Ebbene, è proprio l’intera messa in scena a lavorare in questo senso, a lavorare perché Loren *si notasse* (figg. 5-6). Penso alla sistematica centratura della coppia nella pista e nell’inquadratura, con il resto dei ballerini distribuiti a cornice. Penso alla chiara subordinazione di De Sica, che fa fatica a seguire la donna nei movimenti e infine vi rinuncia con effetti gustosamente comici. Penso al vestito da sera di Loren, attillato e scollatissimo, di colore rosso fuoco, che la fa spiccare prepotentemente sul maresciallo (in uniforme nera) come sugli altri ballerini (in abiti pastello). Ma penso soprattutto all’interpretazione della versione strumentale di *Mambo italiano* di

¹⁰ Per le “regole” base del mambo, genere musicale nato a Cuba dalla contaminazione con il jazz americano, cfr. J. Bense, *Les danses en vogue et leurs theories*, Bornemann, Paris 1951, p. 110.

¹¹ È la suggestiva tesi di E. Uffreduzzi, *Mambo and Maggiorate: Italian Female Stardom in the 1950s*, in V. Picchiotti, L. Salsini (a cura di), *Writing and Performing Female Identity in Italian Culture*, Palgrave MacMillan, New York 2017, pp. 61-80. Per la complessa ricezione della musica americana in Italia, cfr. I. Piazzoni, *Dal jazz al rock and roll. La musica americana nell’Italia del dopoguerra tra passioni e resistenze*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. Il mondo dei media*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 73-122.



Figg. 5-6. *Pane, amore e...* (D. Risi, 1955)

Bob Merrill, che nata con intenti parodici, ben si prestava alla forzatura del vocabolario coreutico standard¹². Perché qui la diva trasgredisce a bella posta le “regole” del mambo, a tutto vantaggio dell’incorporazione di elementi della tradizione popolare nazionale (del varietà, della rivista e dell’avanspettacolo), deputati proprio all’enfatizzazione della fisicità dell’interprete. I passi semplificati di Loren, ripresi sempre da distanza considerevole, fanno così il paio con la reiterazione ossessiva di un *movimento torsivo del busto*, che sottolineato in colonna sonora da sequenze di piatti, ed enfatizzato da riprese strategicamente più strette, per la gioia dei clienti dell’intero locale (nonché dello spettatore), operava alla spettacolarizzazione tendenziosa del suo petto¹³.

Per il secondo paradigma, sia chiaro, c’è però l’imbarazzo della scelta. Perché anche le attrici-dive che *sapevano* danzare, magari in ragione di una formazione specifica, potevano essere chiamate a mettere in secondo piano la loro maestria. Tutta la traiettoria dell’attrice, cantante e ballerina americana Abbe Lane nel cinema (popolare) italiano degli anni Cinquanta mi pare risponda in fondo proprio a questa evidenza. E poco importa che l’elemento comico, in film come *Totò, Eva e il pennello proibito* (Steno, 1959), per esempio,

12 Cfr. K. Crossland, M. Macfarlane, *Late Life Jazz: The Life and Career of Rosemary Clooney*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 28, 62-63. La canzone è stata scritta da Merrill, nel 1954, in piena mambomania, per la cantante Rosemary Clooney, che la portò in testa alle classifiche discografiche americane ed europee.

13 Si tratta con ogni evidenza di una variazione sul tema della celebre “mossa” praticata da Maria Campi (Maria De Angelis) nel teatro popolare di inizio Novecento, per la quale rimando a G. D’Arrigo, *Roma: miti, riti, siti, tipi*, IN.GR.ED., Roma 1962, p. 131.

venisse chiamato a temperare ad arte la carica erotica dei suoi numeri di samba, rumba o flamenco. La sequenza performativa del secondo paradigma pone espressamente allo spettatore la questione della diva come modello estetico di eccezione, come campionessa di bellezza, o almeno di un certo tipo di bellezza, opulenta, maggiorata, di chiara matrice statunitense (*pin-up*)¹⁴.

Ancora diverso è il caso del terzo e ultimo paradigma di questa idea-forma, cui sono riconducibili tutte le sequenze performative che lavorano in modo particolare sulla cornice del numero di danza/ballo della diva. A fare la differenza, sono qui la quantità, la qualità e la densità narrativa delle inquadrature di reazione: quelle inquadrature deputate a veicolare la risposta degli altri personaggi di finzione alla performance dell'attrice di fama, quando non a influenzare idealmente, per il loro tramite, la risposta concreta dello spettatore in sala (anche in maniera preconsua ci insegnano le scienze cognitive)¹⁵.

La sequenza della danza del ventre di Gianna Maria Canale in *Teodora* (R. Freda, 1954) è particolarmente indicativa: dopo aver trascinato l'imperatore Giustiniano in una specie di osteria dei bassifondi, la scaltra ragazza del popolo termina l'opera di adescamento lanciandosi in una performance al contempo elegante e sensuale, abbigliata solo di un audacissimo due pezzi, inclusa non a caso anche nel montaggio approntato per il prossimamente (*trailer*). Il suo interesse, per noi, in questo contesto, risiede nel fatto che Freda vi *alterni* in maniera sistematica le inquadrature relativamente distanziate di Canale, che si muove sinuosa su una melodia avvolgente per fiati e corda pizzicata, alle inquadrature ravvicinate di un George Marshall/Giustiniano visibilmente scosso: mezzi primi piani prima, primi piani e primissimi piani poi (enfattizzati per altro da spettacolari carrelli avanti), via via che il numero avanza, e che produce i risultati auspicati. Le inquadrature dell'uomo (6) sono nell'insieme di poco inferiori, per numero, alle inquadrature della donna (8), e addirittura le raggiungono, sostanzialmente, tanto per durata che per grado di formalizzazione del profilmico. E il sintagma è finanche chiuso da una specie di coda emblematica che suggella la performance con altri quattro primi piani dei protagonisti, sempre alternati, sempre muti, sempre divistici¹⁶.

Esemplare mi sembra pure la "fantasia musicale" del già citato *La donna più bella del mondo*. In un lussuoso teatro d'opera di Parigi, Lina Cavalieri/Lollobrigida esegue per il pubblico delle grandi occasioni un lungo e articolato numero coreutico diviso in due parti: nella prima (*La nascita di Venere*), appare al culmine di un balletto classico, uscendo dalle

14 Per una prima ricostruzione della penetrazione della cultura dell'erotismo *made in USA*, cfr. M. Pierini, *Inventare una nuova bellezza. Corpo femminile e rotocalchi, tra Liberazione, divismo e neorealismo (1944-1948)*, "La valle dell'Eden", 30, 2016-2017, pp. 33-44. Una prospettiva di medio periodo sui materiali a stampa "vietata ai minori", si trova in G. Maina, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano, 2019.

15 Per l'inquadratura di reazione come mezzo per massimizzare l'impatto dell'attore-divo sul suo pubblico, cfr. P. Warren, *Le Secret du star system américain*, L'Hexagone, Montréal 1989, pp. 26-27.

16 Secondo Guido Aristarco (*Primo piano funzionale*, "Si gira", 16, 1943, s.p.), il primo piano senza parole, il primo piano non necessariamente parlante, era proprio quanto mancava al parco attoriale femminile mussoliniano (Alida Valli, Assia Noris, Isa Miranda, Clara Calamai, Isa Pola, ecc.) per essere davvero competitivo negli anni dell'autarchia distributiva seguita al ritiro delle agenzie distributive americane dal paese (1937-1943).

acque di cartapesta della scena come la dea della bellezza del celebre quadro di Botticelli (in un raddoppiamento simbolico assai semplice da decifrare); nel secondo (*Lina Cavalieri bellezza del mondo moderno*), esegue una coreografia di gruppo in abiti coevi, duettando con quattro diversi ballerini, uno dopo l'altro (figg. 7-8). Ebbene, in apertura e in chiusura del blocco, nonché per separare i due pezzi performativi tra loro, Leonard usa numerose inquadrature di reazione, quelle del principe russo Sergio Bariantine (Vittorio Gassman), recatosi a teatro con qualche amico proprio per giudicare della bellezza dell'attrice. Si tratta di inserti sostanziosi, anche abbondantemente dialogati, che mostrano l'impatto profondo della performance (e della diva) sull'uomo, che perde progressivamente e lo scetticismo di partenza, e le pose di maniera da Don Giovanni impenitente a lungo ostentate.



Figg. 7-8. *La donna più bella del mondo* (R.Z. Leonard, 1955)

In entrambi i casi, si capisce, il complesso di fattori ambientali in cui si svolge l'evento performativo va ben oltre l'esigenza di cucire i momenti spettacolari nella trama dei film (come in *Riso amaro*). Né la funzione della cornice mi pare possa dirsi esaurita nell'operazione di orientamento dello spettatore (pur presente), per la quale sarebbero bastate inquadrature

di reazione anonime o più semplici (come in *Mambo*). Entrambe le sequenze citate sono momenti di esplicita seduzione della diva, nei confronti del pubblico, evidentemente, ma anche nei confronti dei rispettivi comprimari, personaggi centrali per gli intrecci, e proprio per questo esse controbilanciano il valore (di spettacolo) della performance della danza con il valore (di racconto) delle inquadrature di reazione. Di più. Le inquadrature di reazione di Giustiniano (*Teodora*) e del principe Bariantine (*La donna più bella del mondo*) sono indispensabili alla tenuta formale delle loro sequenze; non si possono idealmente levare, pena la frana dell'edificio performativo intero, come della sua produzione di senso. Hanno portata strutturale: ora in accordo al principio base dell'*alternanza* (performance-reazione) in *Teodora*, ora in accordo al principio base dell'*incassamento* (reazione-performance-reazione) in *La donna più bella del mondo*. La sequenza divistica performativa finzionalizza qui la questione del potere della diva, il mistero della sua malia, e chiama in causa lo spettatore/fan nel profondo della sua speciale attitudine di consumo¹⁷.

17 Per la cultura degli ammiratori del tempo, cfr. F. Vitella, *Tirone, la volpe e il Papa. Il matrimonio Power-Christian e la fan culture italiana del dopoguerra*, "Cinema e Storia", 5, 2016, pp. 81-93.

Giaime Alonge

John Ford è spesso considerato, talvolta *liquidato*, come un autore “patriarcale”: un *Irish-American* molto legato alle sue origini cattoliche, specializzato in generi “maschili” quali il western e il war film; un membro entusiasta della Marina degli Stati Uniti, durante e dopo la Seconda guerra mondiale, che non perdeva occasione per sfoggiare la sua uniforme di riservista; un autore legato a filo doppio a John Wayne, il più vistosamente reazionario dei divi di Hollywood. Si veda, tanto per citare uno tra i tanti commenti possibili, quello di Spike Lee, in un’intervista del 2021: «Look at the films John Ford made with John Wayne, which dehumanize Native American as savages, animals, monsters»¹. Non è solo ora, in tempi di *woke culture*, che la figura di Ford risulta problematica sul piano politico. Già quando era vivo, John Ford veniva spesso indicato come un conservatore, se non addirittura un razzista. La prima monografia italiana a lui dedicata, scritta da Tullio Kezich negli anni Cinquanta, valuta tutti i film di Ford successivi a *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939) e *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) irrilevanti sul piano artistico e destrorsi su quello politico. Secondo Kezich, in *Sentieri selvaggi* il regista «rimpiange apertamente la scomparsa del mitico sud cavalleresco e schiavista»², tanto che *Alba di gloria* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) proporrebbe un «omaggio senza dubbio sincero del “ribelle” [nel senso dei ribelli confederati] Ford alla guida del partito avverso»³, mentre *Il sole splende alto* (*The Sun Shines Bright*, 1953) sarebbe il «postumo campionato di tutta la rigatteria antinegra sul vecchio sud, del quale ritorna una rappresentazione della gente di colore oltraggiosa e scontata»⁴. E persino Andrew Sarris, che in *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* colloca Ford ai vertici della gerarchia del canone autoriale americano, insieme a Griffith, Hitchcock, Hawks e Welles, scrive: «In such an epoch [gli anni del New Deal], even an Irish-Catholic conservative like Ford could be mistaken for a progressive force»⁵.

Questo tipo di lettura, inevitabilmente, non regge a un’analisi attenta dei film, anche solo per il semplice fatto che il corpus fordiano – tra corti e lungometraggi, finzione e non fiction, produzioni cinematografiche e televisive – è composto da circa centoquaranta titoli, che si dispiegano sull’arco di quarant’anni, dal 1917 al 1966, di fatto, l’intera durata del cinema

1 Spike Lee and the Battlefield of American History, “New York Times”, 26 agosto 2021: <https://www.nytimes.com/2020/05/21/movies/spike-lee-da-5-bloods.html>

2 T. Kezich, *John Ford*, Guanda, Parma 1958, p. 23.

3 *Ibidem*.

4 Ivi, pp. 24-25.

5 Cfr. A. Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions (1929-1968)*, E.P. Dutton, New York 1968, p. 45.

hollywoodiano classico. Innanzi tutto, negli anni Trenta, non è che Ford semplicemente “sembra di sinistra”, ma si definisce tale: «Politically – I am a definite Socialistic Democrat – always left. I have watched the Russian experiment with great interest»⁶. E *Furore* è senza dubbio uno dei film più a sinistra mai usciti dagli *studios* californiani prima della New Hollywood. Certo, il radicalismo para-marxista del romanzo di John Steinbeck, nel processo di adattamento, viene annacquato, diventando un progressivismo cristianeggiante, ma in ogni caso si tratta di un film dove vediamo le banche che espropriano i contadini e li scacciano dalle fattorie dove hanno vissuto per generazioni, i grandi proprietari terrieri che assumono i lavoratori migrati per un salario da fame e armano i crumiri per sbarazzarsi degli scioperanti, e il protagonista (Henry Fonda) che alla fine lascia la famiglia per unirsi al movimento sindacale⁷. E anche dopo la Seconda guerra mondiale, quando certo Ford “svolta a destra”, i suoi film, così come le sue prese di posizione pubbliche, sono tutt’altro che univoci in termini politici. Se in molti film troviamo un evidente amore per l’istituzione militare, personaggi come quelli interpretati da Henry Fonda in *Il massacro di Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) – ne riparliamo a breve – o Karl Malden in *Il grande sentiero* (*Cheyenne Autumn*, 1964) offrono una chiara condanna del militarismo. Se, da un lato, come nota Kezich, *Il sole splende alto* contiene molti degli stereotipi oggi considerati razzisti sul mito del Vecchio Sud e della *lost cause*, dall’altro la trama del film – un film realizzato in pieno maccartismo – gira attorno a uno dei temi più caldi e controversi della storia dei rapporti tra bianchi e neri in America (e altrove): l’accusa, che si rivelerà falsa, di stupro di una donna bianca da parte di un nero, un meccanismo narrativo che Ford riprende in *I dannati e gli eroi* (*Sergeant Rutledge*, 1960). *L’ultimo urrà* (*The Last Hurrah*, 1958), sull’ultima campagna elettorale del sindaco (Spencer Tracy) di una città del New England, mette al centro della vicenda un uomo politico democratico (il film non lo dice apertamente, ma un irlandese del New England è necessariamente democratico), orgoglioso delle proprie origini operaie, che vede nella politica lo strumento di riscatto della sua gente, a fronte del disprezzo esplicito dell’élite WASP verso gli immigrati.

Per restare a quanto dice Kezich, in *Sentieri selvaggi* non c’è rimpianto per la Confederazione, non in termini ideologici, perché quella che racconta il film è una storia texana, come ci dice immediatamente il cartello di apertura, «Texas 1868». Ethan Edwards (John Wayne) e il suo ex commilitone Samuel Clayton (Ward Bond) possono detestare gli yankee (quando Ethan prende in giro il tenente Greenhill, che indossa l’odiata uniforme blu, Clayton, che pure è un “pubblico ufficiale”, in quanto capitano dei Texas Ranger, non ci trova nulla da ridire), ma li detestano solo perché li hanno sconfitti sul campo di battaglia, non perché hanno abolito la schiavitù. Nel Texas occidentale, lungo la Frontiera, dove prende le mosse la vicenda, non c’erano piantagioni né schiavi. Nella conversazione notturna tra Ethan, Martha e Aaron, si dice che i vicini degli Edwards, scoraggiati dalla durezza della vita da pionieri, «sono tornati a cogliere cotone». Presumibilmente erano partiti dal cosiddetto Deep South, ossia gli Stati a

6 Cit. in D. Ford, *The Unquiet Man: The Life of John Ford*, William Kimber, London 1979, p. 79.

7 Sulla dimensione politica di *Furore* e il suo rapporto con il romanzo di Steinbeck, rimando al mio «*We’re the people that live*». *The Grapes of Wrath from Novel to Film*, “History of Economic Ideas”, XXII, 3, pp. 149-157.

est del Texas, dalla Louisiana al South Carolina, la cui economia era incentrata sul cotone e la manodopera servile. Il film, dunque, stabilisce una contrapposizione evidente tra Deep South, cuore economico e politico della Confederazione, e Texas, descritto nei termini turneriani⁸ di uno spazio selvaggio dove immigrati europei di varie etnie – gli anglosassoni Edwards e gli scandinavi Jorgensen – costruiscono una nuova civiltà, che nulla ha a che vedere non solo con l'Europa, ma neppure con il mondo elegante dell'aristocrazia sudista, un mondo dove la gente come gli Edwards può solo raccogliere cotone, ossia fare un lavoro da schiavi. Nella realtà storica, molti *Indian-fighters* che vivevano nel Texas occidentale si dimostrarono tiepidi verso la secessione, perché il conflitto sottrasse uomini abili alla difesa della Frontiera, permettendo agli indiani di prendere l'iniziativa e lanciare una serie considerevole di incursioni vittoriose contro le fattorie dei bianchi⁹, proprio come si vede in *Sentieri selvaggi*.

Un discorso simile vale anche per la rappresentazione delle figure femminili e dei rapporti uomo-donna. Come ha messo in evidenza Gaylyn Studlar, i western di Ford sono in buona misura estranei al paradigma fiedleriano, intimamente misogino, del maschio in fuga dalle donne e dal matrimonio¹⁰. Nel cinema di Ford, western e non, il patriarcato non è mai trionfante, ma sempre in via di disgregazione, un'istituzione arcaica, europea, che collassa sotto i colpi della modernità (americana), come in *Furore*, dove la guida della famiglia passa nelle mani della madre, perché il padre non è psicologicamente in grado di fare fronte alla loro nuova condizione di migranti. *Com'era verde la mia valle* (*How Green Was My Valley*, 1941), la cui vicenda non a caso si svolge in Europa, inizia con la rappresentazione di una perfetta famiglia patriarcale, ma che appunto va in pezzi, con la rivolta dei figli all'autorità paterna. L'unico film in cui il patriarcato vive è *Un uomo tranquillo* (*The Quiet Man*, 1952), dove però Ford mette esplicitamente in scena un mondo che non esiste, un'Irlanda fiabesca fuori dal tempo. Non appena la rappresentazione si fa più realistica, come nell'ultimo episodio di *Storie irlandesi* (*The Rising of the Moon*, 1957), ambientato durante la guerra di indipendenza, le donne fingono di aderire allo stereotipo femminile tradizionale, mentre invece sanno agire nel mondo come e meglio degli uomini. L'episodio, infatti, racconta il rocambolesco salvataggio di un combattente dell'IRA incarcerato, che gli inglesi stanno per impiccare, da parte di due ragazze travestite da suore. Oppure si pensi al fatto che il film con cui Ford si congeda dalla professione che ha praticato per tutta la vita, *Missione in Mancuria* (*Seven Women*, 1966), è un film tutto al femminile, che ha al centro un'eroina volitiva e coraggiosa (interpretata da Anne Bancroft). Allo stesso modo, si può dire che Ford "deumanizza" gli indiani – pardon, i nativi americani – solo se si guardano i suoi film in modo distratto, attraverso le lenti del pregiudizio ideologico. Ciò che intendo fare in questo saggio è proprio osservare con attenzione il cinema di Ford, concentrandomi su uno

8 Cfr. E.J. Turner, *La frontiera nella storia americana*, tr. it., il Mulino, Bologna 1959.

9 Cfr. D.J. Swanson, *Cult of Glory: The Bold and Brutal History of the Texas Rangers*, Viking, New York 2020, pp. 172-173.

10 Cfr. G. Studlar, *Sacred Duties, Poetic Passions: John Ford and the Issue of Femininity in the Western*, in Id. e M. Bernstein (a cura di), *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*, Indiana University Press, Bloomington 2001, pp. 43-74. Sull'archetipo del maschio fuggiasco, vedi L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, tr. it., Longanesi, Milano 1960.

specifico *case study*, quello di *Il massacro di Fort Apache*. Intendo lavorare in particolare sui materiali dei John Ford Papers (il soggetto, le biografie dei personaggi e la sceneggiatura di *Il massacro di Fort Apache*), conservati presso l'Indiana University Bloomington, esaminando i quali la natura progressista e finanche femminista del film, già evidente in proiezione, diviene ancora più chiara¹¹.

Il massacro di Fort Apache è tutto costruito sul conflitto feroce tra il colonnello Thursday (Henry Fonda) e l'ambiente sociale – e per certi versi anche fisico – dove un destino che egli ritiene ingiusto lo ha confinato. Owen Thursday non solo è un militare di professione, ma è un vero carrierista: per lui, una guarnigione sperduta nelle pianure polverose del Sud-Ovest non è il luogo giusto per farsi notare. Inoltre, è un uomo dell'Est, che ha vissuto in Europa, ed è animato da un profondo spirito gerarchico e classista, che non può che metterlo in rotta di collisione con la società della Frontiera, che Ford appunto legge attraverso il filtro della lezione di Turner: il West come crogiolo dove nasce la democrazia americana, una democrazia schietta e un po' selvaggia, da pionieri. Dalla prima scena del film, quando Thursday e la figlia Philadelphia (Shirley Temple) sono in viaggio verso Fort Apache a bordo di una diligenza, il colonnello dimostra solo disprezzo per quel paese e la gente rustica che vi abita, che non dimostra alcun rispetto per il suo status, proprio perché estranea alla nozione di status sociale. Il vetturale chiama confidenzialmente Thursday «soldier boy», e sghignazza insieme al suo collega delle lamentele del colonnello a proposito della scarsa puntualità del servizio. «What a country», commenta tra sé Fonda, sconcolato. E quando la figlia gli fa notare che in fondo, anche se il luogo può sembrare inospitale, per loro rappresenta comunque l'occasione di stare insieme, dopo anni di separazione, durante i quali lui è stato in Europa, la reazione del colonnello è: «Better there than here», una replica che lascia mortificata la povera ragazza. Nel primo incontro con gli ufficiali del forte, Thursday fa capire di voler applicare il regolamento alla lettera. Riprende i suoi sottoposti che non hanno l'uniforme in ordine: «The uniform, gentlemen, is not a subject for individual whimsical expression». E aggiunge, per rimarcare la necessità di prendere le distanze dai costumi locali: «We are not cowboys at this post».

Inoltre, Thursday contrasta strenuamente la relazione tra Philadelphia e il giovane tenente O'Rourke (pur avendolo inizialmente apprezzato), perché questi è figlio di un sergente, un immigrato irlandese, e dunque, nella sua visione del mondo classista, rappresenta un consorte inappropriato per la figlia di un colonnello WASP. Ma il classismo non ha spazio nell'Ovest. Thursday muore in battaglia e nella sequenza finale del film vediamo che Philadelphia e Michael si sono sposati e hanno fatto un bambino. Mentre Owen Thursday detesta l'Ovest, Philadelphia ci si trova subito a proprio agio, forse anche perché quel paese selvaggio le può permettere di affrancarsi dall'autorità paterna, cosa che le sarebbe stato più difficile all'Est, dove le differenze di classe e le regole sociali sono più forti. È proprio il disprezzo che Thursday nutre per l'Ovest e i suoi abitanti che lo conduce alla morte, perché

¹¹ Ringrazio la Lilly Libray della Indiana University di Bloomington, che mi ha permesso di accedere ai John Ford Papers, e Dan Ford, responsabile del fondo per la famiglia, che mi ha generosamente concesso di fotografare, per mio uso personale, i materiali d'archivio.

il colonnello sottovaluta tragicamente le capacità militari degli indiani, conducendo i suoi uomini nella trappola tesa dagli apache. Questi ultimi, ben lungi dall'essere "deumanizzati", sono presentati come un popolo fiero, che si oppone con coraggio ed efficienza all'invasione delle proprie terre da parte dei bianchi. *Il massacro di Fort Apache* – la critica lo ha sottolineato molte volte – precede di più di vent'anni il cambio di paradigma, rispetto alla rappresentazione delle guerre indiane, che avrà luogo con il neo-western degli anni Settanta.

Come ho già anticipato, tutto questo emerge guardando il film, ma se si leggono i materiali preparatori, soprattutto le biografie dei personaggi, scritte dallo sceneggiatore Frank Nugent, qui alla prima collaborazione con Ford (per il quale scriverà altri otto film, tra cui *Sentieri selvaggi*), la natura radicalmente progressista, e per certi versi addirittura femminista, di *Il massacro di Fort Apache* diviene assolutamente trasparente¹². Il film è tratto da un racconto di poche pagine, *Massacre*, uscito sul "Saturday Evening Post" nel febbraio del 1947, a firma di James Warner Bellah (ad altre sue *short stories* saranno ispirati i due capitoli successivi della trilogia della cavalleria). Se formalmente *Il massacro di Fort Apache* è un adattamento, la sproporzione, sul piano anche solo quantitativo, tra il testo di partenza e la sceneggiatura di fatto rende quello del film quasi un soggetto originale, perché nel racconto – di qualità letteraria certo non eccelsa – c'è solo il nocciolo della storia: la rivalità tra un ufficiale e il comandante del suo reggimento, il quale conduce il reparto al massacro, ma che tuttavia sarà ricordato come un eroe (infatti i titoli di testa dicono che il film è *suggested by* il racconto di James Warner Bellah). Tutto il resto, a partire dalla *love story* tra Philadelphia Thursday e Michael O'Rourke, è un'invenzione di Nugent, o meglio, di Nugent e Ford, che, seppure non accreditato, collabora all'elaborazione della sceneggiatura.

Il primo passaggio, per la realizzazione del copione, è un soggetto di quattro pagine, intitolato *War Party*, che presenta solo una prima ossatura di quella che sarà poi la vicenda del film. Il momento più complesso nel processo di costruzione del plot è quello che possiamo definire di trattamento, per quanto non venga steso un vero trattamento organico, bensì una massa di appunti vari, che però, nella sostanza, svolgono il ruolo di un trattamento. Nugent legge molti libri sulla storia della Frontiera. In una lettera che Lindsay Anderson pubblica in appendice alla sua monografia su Ford, lo sceneggiatore afferma di averne letti una cinquantina, volumi che gli aveva indicato Ford, che era un gran lettore, soprattutto di libri di storia¹³. Nugent riassume il contenuto di ciò che legge in note dattiloscritte, in cui segna aspetti che possono essere utili per la costruzione dei personaggi e della vicenda. Oltre ai saggi di storia e ai libri di memorie, Ford e Nugent si studiano anche la tradizione musicale della Frontiera. Nei materiali preparatori di *Il massacro di Fort Apache* ci sono i testi delle canzoni che pensano di inserire nel film (e che si sentono anche in altri film di Ford, dove spesso ritornano le stesse melodie): *The Girl I Left Behind Me*, *Garryowen*, *Cuckoo Waltz*. Il lavoro di documentazione, ovviamente, da un lato serve a evitare errori storici, a rendere il film solido sul piano della ricostruzione. Per esempio, negli appunti c'è

12 Cfr. John Ford Papers: box 5, folder 7-9, Fort Apache – script and other materials (Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana).

13 Cfr. L. Anderson, *John Ford*, tr. it., Ubu Libri, Milano, 1985, pp. 278-279.

tutta una parte sul modo in cui si svolgeva il ballo del reggimento, cui è dedicata una lunga sequenza, e questi appunti sono ispirati da un volume di memorie della vedova del generale Custer. È un lavoro di documentazione molto dettagliato. Nugent e Ford si interessano alle uniformi e al mondo in cui gli ufficiali si chiamavano l'un l'altro, con il grado, oppure per nome o cognome. È un lavoro quasi viscontiano, uno studio sulla storia e la cultura dell'Ottocento. Però la documentazione non serve solo a evitare anacronismi o inesattezze, ma anche a creare spunti narrativi e personaggi complessi sul piano psicologico. Il fatto che due ufficiali, pur essendo amici e conoscendosi da anni, si chiamino per cognome serve a far entrare lo spettatore novecentesco nella mentalità della civiltà vittoriana.

Un passaggio fondamentale del lavoro di trattamento è rappresentato dalla stesura delle biografie. Per tutti i personaggi, anche quelli secondari, c'è una scheda in cui Nugent mette sulla carta età, estrazione sociale, vita privata, idee politiche, confessione religiosa, atteggiamento verso la vita e il mondo. Del colonnello Thursday si dice che, in quanto soldato di professione, disprezza i volontari, e neppure un'umiliazione subita per mano di Bedford Forrest – un comandante di cavalleria sudista famoso per aver iniziato il conflitto come soldato semplice ed aver poi salito i gradini della gerarchia sino a diventare generale – gli ha fatto cambiare idea. Non solo, ma dopo la guerra civile, Thursday è stato attaché militare presso l'ambasciata degli Stati Uniti a Berlino. Come abbiamo visto, il film fa riferimento al fatto che Thursday ha vissuto in Europa, ma non dice perché. La biografia invece si diffonde in dettagli. Thursday ha assistito alla battaglia di Sadowa (1866), in cui i prussiani hanno sconfitto l'esercito austro-ungarico. Durante il soggiorno europeo, Thursday ha sviluppato una forte ammirazione per il corpo degli ufficiali prussiani e per le loro dottrine tattiche, basate su risoluti attacchi frontali, senza troppo preoccuparsi delle perdite. Sono proprio queste idee che lo portano al disastro nelle pianure del selvaggio Ovest, dove si pratica un tipo di guerra del tutto diversa, una guerra per bande, fatta di azioni rapide condotte da piccoli gruppi molto mobili, una guerra in cui Cochise eccelle – nella biografia dedicata al capo indiano, lo si descrive come un leader capace e intelligente, «a man who has suffered much at the hands of the whites». Come ho già osservato, Thursday disprezza gli apache come avversari, cosa che appunto lo conduce a una sconfitta finale in stile Little Bighorn (Thursday è chiaramente ispirato alla figura di Custer – la summenzionata *Garryowen* era l'inno del 7° cavalleria). Ma la passione che il personaggio nutre per la Prussia e la sua macchina bellica ha anche una valenza che va al di là della dimensione militare. La passione di Thursday per uno dei paesi più reazionari dell'Europa del XIX secolo è connessa al suo evidente classismo, di cui già abbiamo detto. Come ho anticipato in apertura, la condanna del militarismo teutonico torna in *Il grande sentiero*, nel personaggio del capitano Wessels, di origine tedesca. Per lo spettatore post-Seconda guerra mondiale, prussianesimo e nazismo sono quasi la stessa cosa. Ma nella filmografia fordiana incontriamo la condanna del militarismo prussiano già prima della Seconda guerra mondiale, in *L'ultima gioia* (*Four Sons*, 1928).

La biografia di Philadelphia ci dice che, essendo rimasta orfana da piccola, ed essendo il padre impegnato prima in guerra e poi in Europa, è stata allevata da una zia, «who

was a bit of a feminist for those days». La scelta di attribuire a Shirley Temple la parte di Philadelphia è interessante. La Temple aveva già recitato in un film di Ford, *Alle frontiere dell'India* (*Wee Willie Winkie*, 1937), dove entrava in scena, scrive Alberto Crespi, «esattamente come, undici anni dopo, in *Il massacro di Fort Apache*: in viaggio, con un solo genitore, verso un avamposto sperduto che diventerà la sua casa»¹⁴. Ma nel 1948 Shirley Temple non è più la diva bambina degli anni Trenta. L'anno prima ha interpretato il ruolo di adolescente sessualmente libera, che contende un uomo di mezza età (Cary Grant) alla sorella maggiore (Myrna Loy) in *L'intraprendente signor Dick* (*The Bachelor and the Bobby-Soxer*, I. Reis, 1947). Per quanto una commedia di gusto slapstick e un western militare possano sembrare tra loro molto lontani, in *Il massacro di Fort Apache* la Temple si porta dietro qualcosa dal suo film precedente. Nella scena del loro primo incontro, quando Michael O'Rourke, senza rendersi conto di essere in presenza della ragazza, si lava a torso nudo, lei lo fissa con un desiderio esplicito negli occhi. Leggendo la sceneggiatura, l'estraneità di Philadelphia alla morale vittoriana è ancora più evidente. Nel copione c'era uno scambio di battute tra lei e suo padre, che non è presente nel film, e che sembra prelevato da una commedia di Mae West. Lui le dice che la vita di guarnigione, dove ci sono poche donne, condanna una ragazza alla solitudine («It's a lonely life for a girl»), e lei ribatte in tono canzonatorio («ribbing him»): «Con così tanti uomini?»¹⁵.

Non solo *Il massacro di Fort Apache* mette in scena la rivolta di Philadelphia verso l'ordine patriarcale, ma sono in generale i personaggi femminili a ricevere un'attenzione inattesa, per un film sulla cavalleria. A p. 85 del copione, c'è una specie di nota sull'accezione della parola “donna”, in riferimento alla battuta che ha appena pronunciato il sergente O'Rourke, il padre di Michael. La battuta è: «Get about your business, woman». La frase può parere maschilista, e la sceneggiatura si affretta a dirci che il senso è un altro:

There is no harshness in this. “Woman” is a proud title to the O'Rourkes -- it is sweetheart, mate and mother all combined. And the “business” O'Rourke refers to is that of being the brave and proud wife and mother of two good men. And, knowing all this, Mrs. O'Rourke takes comfort from the words and new spirit; and wordlessly she turns and bravely walks away.

Più avanti, alle pp. 136-137, la parola “woman” ritorna, sulle labbra proprio della signora O'Rourke. È la scena della partenza del reggimento per una battaglia da cui quasi nessuno farà ritorno. La catastrofe aleggia nell'aria. La signora Collingwood, moglie di uno degli ufficiali, potrebbe far rientrare il marito, perché è appena arrivata la comunicazione relativa al suo trasferimento, ma lei si rifiuta di corrergli dietro e strappararlo al dovere, perché sa che il consorte non lo sopporterebbe. «Sam's no coward -- he never was!», dice, fiera. A queste parole, Mrs. O'Rourke risponde con veemenza:

14 A. Crespi, *Il mondo secondo John Ford*, Jimenez, Roma 2023, p. 142.

15 John Ford Papers, box 5, folder 7: Frank Nugent, *Fort Apache*, sceneggiatura non datata, p. 13 (Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana).

Who's talking about cowardice, or honor, or flying the flag and rattling the sabre!... I've a husband and a son out there, riding behind that madman! Don't you think I'd call them back if I could... Don't be a fool, woman... Get your man back!

Sul peso “politico” di queste parole (che nel film ci sono solo in parte, e in particolare non compare il sostantivo “woman”), Ford ha meditato. Nel folder 8 del box 5 dei John Ford Papers c'è un foglio dattiloscritto, che reca il titolo “Notes by Mr. Ford”, dove il regista riscrive una pagina del copione (come ho detto, l'interazione tra Ford e Nugent, in fase di scrittura, era intensa). Sotto la battuta che ho appena riportato, qui compare una breve analisi delle implicazioni di quelle parole, perché Mrs. O'Rourke si è rivolta da pari, “da donna a donna”, alla moglie di un ufficiale, rompendo un tabù della società in cui vive, dove le spose dei sottufficiali non possono prendersi “certe libertà” con le consorti di quelli che danno ordini ai loro mariti. Spiega Ford: «She has forgotten her attitude toward a superior officer's wife... She is merely a woman». Non male, per un regista che dovrebbe essere reazionario e maschilista. Sono passati quasi dieci anni da quando ha realizzato *Furore*, siamo ormai nel clima di paranoia anticomunista della Guerra Fredda, ma la lucidità di Ford nel leggere le dinamiche di classe è intatta.

ABSTRACTS

MEDIA OPERA. 'A RIVEDER LE STELLE' BETWEEN VIRTUAL SCENE AND TELEVISION DIRECTION Giulia Carluccio e Stefania Rimini

If the need for a media approach to the history of opera is now acknowledged, the urgent question today does not exclusively concern the forms of re-proposing the opera scene through other media, but rather the reinvention of that same scene in function of new media devices, as well as new dramaturgical and production requirements. The consolidated tendency towards explicit multimedia grafts, useful to 'expand' the boundaries of the represented space and reformulate the relationship between environments and expressive codes, has undergone a strong acceleration as a result of the pandemic crisis, leading to the recovery of formats such as the film-opera (think of Martone's double investment with *Il Barbiere di Siviglia* and *La Traviata* for the Teatro d'Opera in Rome) and the reconfiguration of the modules of television direction.

Among the various experiments in the reconfiguration of the opera *A riveder le stelle* by Davide Livermore (conducted by Riccardo Chailly) acts on a double level and probably represents the most peculiar case in terms of spatial dimension. In fact, the first axis on which the architecture of the performance rests concerns the balance between the lost physicality of the Piermarini (the stage, the stalls inhabited by the orchestra, the boxes, the foyer, etc.) and the digital sets of D-Wok, capable of supporting – thanks to calibrated effects – the weight of the dramaturgy; the second level sublimates the wound of the empty theatre through the joints of the television direction, which thus becomes the medium of an innovative diegetic transition and in fact a unique place of spectacular composition and fruition. The proposal presented here intends to explore the impact of multimedia codes on the re-functionalisation of the stage space in *A riveder le stelle*, with specific references to the interactions between bodies and media practices.

THE PHONOSPHERE, ETHNOPHONY, AND ART MUSIC IN VISCONTI'S *LA TERRA TREMA* Graziella Seminara

The aim of this article is to read Visconti's film *La terra trema* from a sound perspective and to rethink from this musical point of view the relationship between the original literary text (the Giovanni Verga's novel *I Malavoglia*) and its cinematic adaption. On the one hand, the centrality of the soundscape of Acitrezza (an ancient Sicilian fishing village) in the diegetic space of the film will be highlighted and particular attention will be paid to all those acoustic events that present a significant documentary value for the ethnomusicological research in Sicily, from the popular songs to instrumental folk music. On the other hand, the few extradiegetic musics, composed by Visconti and Willi Ferrero, convey the director's stance

toward the filmic story and share the same narrative function as the comments entrusted to the ‘voice over’. The sound perspective finally sheds new light on the relationship between the film and Verga’s novel: it will be discovered that – despite different ideological approach of the two authors – the influence of the Sicilian writer on Visconti’s film adaption goes far beyond the narrative path and affects the director’s vision of the world.

SYNTHETIC EATING. A REFLECTION ON ART, FOOD, AND TECHNOLOGIES SURROUNDING MARZIA MIGLIORA’S WORK *LO SPETTRO DI MALTHUS* (*THE SPECTRE OF MALTHUS*)

Elisabetta Modena

Marzia Migliora’s artwork *The Spectre of Malthus*, exhibited in 2020 at Museum MAGA in Gallarate as part of the eponymous exhibition, delves into themes the Italian artist has explored for years: peasant labor, agricultural history, the transformation of food from sustenance to commodity in today’s virtualized economy, exploitation of natural resources, and the historical role of women in these contexts. Motivated by personal and familial experiences, Migliora has pursued these investigations over the years through installations that use humble, natural materials.

Given this background, it might seem surprising that *The Spectre of Malthus* is realized through virtual reality (VR), a sophisticated technology creating a 360° digital environment that immerses users in an alternative space. This raises questions: Why employ virtual reality to evoke awareness of nature and its cycles? Why mediate the relationship between humans and nature through a digital environment, rather than opting for more un-mediated, and less artificial means?

Building on Migliora’s work, the article addresses this issue by examining case studies of artists since the 1980s who have similarly used technology to explore such topics.

VSOP-HALCA AND THE EARTH AS A MEDIUM

Francesco Giarrusso

In this article, I examine the impact of space-based Very Long Baseline Interferometry (VLBI) as implemented in the VSOP-HALCA project (1997), which not only enabled the detection of extragalactic worlds but also transformed Earth into an astronomical detection medium. This transformation, part of what is termed the ‘Second Age Air’, transcends mere spatial observation, redefining Earth as a cybernetic-informatic ecosystem. This metamorphosis is not confined to mere physical ‘terraforming’ but extends its implications into the cognitive domain, altering Earth’s geography within a context of global interaction among technology, environment, and human perception. The paper delves into how VSOP-HALCA, through these innovations, has reconfigured our relationship with space, ushering in a new era of synergistic interaction between humanity, technology, and the planet.

THE NEW FACES OF “DOMUS”. A GRAPHIC PROJECT BETWEEN PHOTOGRAPHY AND VISUAL ARTS
Marco Scotti

The editorship of the architectural magazine “Domus” was entrusted in July 1979 to Alessandro Mendini, after the death of its founder Gio Ponti.

Looking at the first initiatives of the new director – an architect, designer and theorist – it’s possible to notice the desire to take the periodical towards new areas, collateral to architecture, while opening up to different cultures and giving more and more visibility to new formal research. This masterplan included a strong connection with the identity of “Domus”, deeply rooted into Italian design culture, while eliminating hierarchies between different disciplines, such as product design, visual arts and fashion.

To communicate this radical change, Mendini chooses an historic collaborator of “Domus”, Ettore Sottsass jr., asking him to imagine a new graphic design project for the magazine. Sottsass, back from a period of profound rethinking around his practice, reconnected with Mendini, with whom he had shared experiences through avant-gardes, media, languages and disciplines, such as the exhibition *Italy: the new domestic landscape* at the MoMA, New York, and the experience of Studio Alchimia.

Among the collaborators Occhiomagico – an alias of Giancarlo Maiocchi – stands out: during those years he experimented in the multimedia arr, starting from a rethinking of the photographic language, contaminating it with surrealist, metaphysical and psychedelic influences.

Studying the archives of Ettore Sottsass, and in particular the almost totally unpublished funds preserved at the Giorgio Cini Foundation in Venezia, this article aims to investigate the graphic design projects and to reconstruct and recontextualize a fundamental event in the history of relationships and exchanges between disciplines and languages in twentieth-century Italian culture.

PERFORMING THE POLITICAL BODY. CONTEMPORARY ITALIAN ACTORS AND THE BIOGRAPHY OF THE REPUBLIC

Mariapaola Pierni, Paola Zeni

The biopics – which have experienced great success in recent years, both in Italian and international cinema – are faced by actors and actresses as a peculiar, potentially risky, and certainly challenging testing ground. This scenario gets even more complex when it comes to biopics dedicated to well-known personalities of political history that can pose a further threat: that of embodying a figure that already exists (or has existed) mediatically. The essay investigates the acting contributions of actors who, over the last twenty years, have embodied political personalities from the recent or distant past of Italian republican history on the big screen. Moving from specific case studies – Toni Servillo’s ‘versions’ of Andreotti and Berlusconi, Pierfrancesco Favino’s Craxi and Fabrizio Gifuni’s Moro –, the

essay considers not only their contribution in terms of acting, but the overall sense that technique, style, physical presence, and star personality of these actors brought to the films, and how this sense possibly contributed to rethink, or at least reconsider, these ‘biographed’ political figures.

STARDOM AND FILM-FORM: THE PERFORMATIVE SCENE AS IDEA-FORM

Federico Vitella

An Italian producer had every interest in hiring a famous actress: Loren, Pampanini, Mangano, Lollobrigida, etc. The presence of a *diva* increased the production value of any project, and with this not only its downstream commercial potential (with spectators), but also its upstream bankability (with distributors). On the other hand, the services of such an actress were expensive, and once the investment had been made, the diva had been contracted, it was essential to safeguard it, the investment, and maximize the hypothetical income. The star status of an actress translated, for the producer, into a symbolic capital to be administered and the films bore indelible traces of this administration. The scene in which the famous actress was engaged in singing/dancing numbers was, in my opinion, particularly important from a rhetorical point of view. It was strategic for its ability to happily combine expressiveness (entertainment value), narrative delivery (characterization and progression of the plot) and indeed star-building: filmic valorization of the female body.

“AN AUNT WHO WAS A BIT OF A FEMINIST”. THE POLITICS OF JOHN FORD AND THE SCRIPT OF *FORT APACHE*

Giaime Alonge

John Ford has often been seen, sometimes liquidated, as a ‘patriarchal’ author: an Irish-American filmmaker deeply connected to his Catholic heritage specialized in ‘masculine’ genres such as westerns and war films; an enthusiastic Navy officer, during and after Second World War; the director who launched John Wayne, one of the most openly reactionary Hollywood stars. It is not only now, in times of woke culture, that the figure of Ford is problematic from a political point of view. Even when he was alive, John Ford was often referred to as a conservative, if not a racist. This kind of reading, inevitably, does not hold up to careful analysis, even for the simple fact that the Fordian corpus consists of about 150 titles. Many of Ford’s movies offer stories and characters full of interesting ideological nuances.

After a general presentation of the political dimension of Ford’s filmography, the essay focuses on a specific case study, *Fort Apache* (1948), working in particular on materials from the John Ford Papers (story line, character biographies, screenplay), examining which the progressive and even feminist nature of the film, already evident on screen, becomes even clearer and more disorienting.

