

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



**Teatro Rasi**  
**lunedì 25, martedì 26, mercoledì 27 giugno 2007**  
**ore 21 e ore 23**

## **Fanny & Alexander**

**AMORE (2 atti)**

*tratto da alcuni testi di*  
**Tommaso Landolfi**

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI  
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

---

in collaborazione con ARCUS

# Fondazione Ravenna Manifestazioni

*Assemblea dei Soci*

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Ascom Confcommercio

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL  
AIR ONE  
ASSICURAZIONI GENERALI  
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA  
BANCA POPOLARE DI RAVENNA  
BANG & OLUFSEN  
BH AUDIO  
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA  
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA  
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI  
CMC RAVENNA  
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA  
CONFINDUSTRIA RAVENNA  
CONTSHIP ITALIA GROUP  
COOP ADRIATICA  
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA  
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE  
ENI  
ERIS  
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA  
FERRETTI YACHTS  
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA  
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA  
GRUPPO POSTE ITALIANE  
HAWORTH CASTELLI  
INDESIT COMPANY  
ITER  
LA VENEZIA ASSICURAZIONI  
LEGACOOOP  
MARINARA  
MERCATONE UNO  
MERLONI PROGETTI  
PROFUMERIE DOUGLAS  
RECLAM  
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI  
SAPIR  
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA  
SOTRIS - GRUPPO HERA  
TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA  
THE SOBELL FOUNDATION  
THE WEINSTOCK FUND  
UNICREDIT BANCA  
YOKO NAGAE CESCHINA

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente onorario*

Marilena Barilla

*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Vice Presidenti*

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

*Comitato Direttivo*

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

*Segretario*

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

*Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

*Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

*Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

*Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

*Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari,

*Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri,

*Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

*Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

*Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*  
Vera Giulini, *Milano*  
Roberto e Maria Giulia Graziani,  
*Ravenna*  
Dieter e Ingrid Häussermann,  
*Bietigheim-Bissingen*  
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*  
Michiko Kosakai, *Tokyo*  
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*  
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*  
Franca Manetti, *Ravenna*  
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*  
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*  
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*  
Paola Martini, *Bologna*  
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,  
*Ravenna*  
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e  
Sandro Calderano, *Ravenna*  
Maura e Alessandra Naponiello,  
*Milano*  
Peppino e Giovanna Naponiello,  
*Milano*  
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,  
*Ravenna*  
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*  
Gianna Pasini, *Ravenna*  
Gian Paolo e Graziella Pasini,  
*Ravenna*  
Desideria Antonietta Pasolini  
Dall'Onda, *Ravenna*  
Fernando Maria e Maria Cristina  
Pelliccioni, *Rimini*  
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta,  
*Ravenna*  
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*  
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*  
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*  
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*  
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*  
Lella Rondelli, *Ravenna*  
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*  
Angelo Rovati, *Bologna*  
Giovanni e Graziella Salami,  
*Lavezzola*  
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*  
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*  
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*  
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*  
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*  
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*  
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*  
Gabriele e Luisella Spizuoco,  
*Ravenna*  
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*  
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*  
Ferdinando e Delia Turicchia,  
*Ravenna*  
Maria Luisa Vaccari, *Padova*  
Roberto e Piera Valducci,  
*Savignano sul Rubicone*  
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*  
Gerardo Veronesi, *Bologna*  
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*  
Lady Netta Weinstock, *Londra*  
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*  
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

#### *Aziende sostenitrici*

ACMAR, *Ravenna*  
Alma Petroli, *Ravenna*  
CMC, *Ravenna*  
Credito Cooperativo Ravennate e  
Imolese  
FBS, *Milano*  
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*  
Ghetti Concessionaria Audi,  
*Ravenna*  
ITER, *Ravenna*  
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,  
*Vienna*  
L.N.T., *Ravenna*  
Rosetti Marino, *Ravenna*  
SCAFI - Società di Navigazione,  
*Napoli*  
SMEG, *Reggio Emilia*  
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*  
Terme di Cervia e di Brisighella,  
*Cervia*  
Terme di Punta Marina, *Ravenna*  
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

---

*ideazione*

Chiara Lagani, Luigi de Angelis

*regia, scene, luci, orchestrazione*

Luigi de Angelis

*drammaturgia*

Chiara Lagani

*progetto costumi*

BIANCA E BLU  
MONICA BOLZONI  
MODA DESIGNER

*con*

Marco Cavalcoli, Chiara Lagani

26 giugno, ore 17.30

Sala Rossa del Teatro Rasi

“Le piccole Apocalissi di Tommaso Landolfi”

giornata di studi

Partecipano Idolina Landolfi

(figlia dell'autore e curatrice di tutte le sue opere),

Caterina Marrone (studiosa di filosofia del linguaggio),

Rodolfo Sacchetti (critico teatrale),

Cristina Terrile (italianista),

Fanny & Alexander

---

---

*consulenza letteraria* **Rodolfo Sacchettini**  
*realizzazione scenografica* **Opera Ovunque**  
*elettrotecnica* **Andrea Catalano, Marco Cavalcoli**  
*dipinto di scena* **Cristian Zurita**  
*scultura in cera* **Lia Pari**  
*riprese Super8* **Luigi De Angelis**  
*assistente ai costumi* **Sofia Vannini**  
*promozione e ufficio stampa* **Valentina Ciampi,**  
**Marco Molduzzi**  
*logistica* **Sergio Carioli**  
*amministrazione* **Marco Cavalcoli,**  
**Antonietta Sciancalepore**  
*si ringraziano* **Daniela Andrello,**  
**A.p.A.I. - Casa dell'Arte,**  
**Alessandro Argnani,**  
**Catherine Boving, Cinzia Dezi, Elisa Eusebi,**  
**Enrico Fedrigoli, Enrico Isola,**  
**rancesca Merciarì, Massimo Paci,**  
**Symrise GmbH & Co. KG,**  
**Zapruder filmmakersgroup**  
*un ringraziamento speciale a* **Idolina Landolfi**

**Produzione**  
**Fanny & Alexander e Ravenna Festival**  
**con il contributo della**  
**Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna**

---



## 2 atti d'amore

L'incontro con Landolfi è avvenuto due anni fa. Rodolfo Sacchetti aveva pubblicato la sua tesi sull'autore con l'emblematico titolo: "L'oscuro rovescio". Vi si parlava, fra l'altro, di un'ombra diagonale *nera e precisa* proiettata in una foto da una mano tesa nella direzione di chi guarda. La mano era quella della madre di Landolfi ritratta qualche tempo prima della morte con l'autore bambino tra le braccia. Segnalata dal testo come emblema della "previsione (o pre-visione) della morte nella letteratura di Tommaso Landolfi", quell'ombra sembrava una soglia. Che si trattasse di varcarla nella direzione luminosa o in quella più nera poco importava, visto che l'opera di Landolfi le contempla entrambe. È stato dunque Rodolfo a "proporci" Landolfi; ne sono seguiti vari incontri. Per primo Y, autore di tre poesie in lingua inesistente. In quel periodo stavamo lavorando allo spettacolo *Heliogabalus*: Vario, sacerdote del Sole, Imperatore di Roma per tre anni, muore poi per mano dei soldati. La sua parabola è un teorema sull'interruzione del rapporto tra individuo e comunità. Ci chiedevamo in che lingua mai si parla a una comunità dissolta. Forse una lingua d'estremo amore, efficace in fatto di cose inesistenti? Stefano Bartezzaghi ci suggerì allora un testo di Caterina Marrone, *Le lingue utopiche*, e ci indicò come possibile traccia il "dizionario delle lingue immaginarie" di Paolo Albani dal bellissimo titolo: *Aga magéra difura*.

Nel *Dialogo dei massimi sistemi* di Landolfi un generale in pensione insegna a Y il persiano perché componga versi nuovi in una lingua antica e straniera. Ma la lingua si rivela presto inesistente. Eppure la più bella poesia di Y, *Aga magéra difura*, riportata nel racconto e vanamente tradotta dal giovane al critico che dovrebbe avvalorarne l'arte e la realtà, è scritta proprio in quella lingua "che non c'è".

Ricordo che Caterina Marrone, fin dal principio, ci incoraggiò a cercare in Landolfi e io credo di doverle moltissimo, in materia di studio, ma anche in materia di coraggio. Caterina mi scrisse un giorno: "Mi piace il tuo modo di voler danzare, in bilico, sulla fune arbitraria che tiene insieme i due abissi di significato e significante. È pericolosissimo però."

*Aga magéra difura* è un testo davvero “rischioso” di fronte al quale si prova una tentazione irresistibile: quella della decifrazione. Ho avuto spesso il desiderio di prendere un testo di Landolfi e di portarlo “a far vedere” agli specialisti, come si fa quando si è alle prese con una malattia misteriosa e insondabile. Abbiamo sottoposto la poesia ai filologi e la nostra domanda era forse ingenua: questa lingua inesistente si potrà tradurre? È iniziato così il percorso entusiasmante della decifrazione che ci ha trasmesso una strana vigile responsabilità, ben presto liberata dalla mania del raggiungimento. Il lavoro di Luigi coi ragazzi di *Heliogabalus* sulla partitura fisica era per me lo specchio struggente dei linguaggi che passavano dentro quei corpi e non so davvero più disgiungere l’intelligenza di quel semplice fatto dalla gratitudine che nutro per loro, che si sono sottoposti a sedute di lavoro estenuanti con accanimento, amore, sfiorando l’irrazionale e l’impensato. Qualcuno potrà chiedersi il perché di tanti sforzi. La lingua agognata vorrebbe essere comunitaria ma resta impossibile: che alternativa costituirà per l’arte? Oppure è già “arte” lo scontro incessante tra linguaggio e realtà delle cose? La prima a parlarmi dell’utopia di Landolfi in questi termini è stata sua figlia Idolina. Mi colpì molto, in una sua lettera, una nota disincantata e dolente che traduceva l’idea dello scontro tra “l’opaca realtà” e la vibrante tensione utopica nell’opera dell’autore. In quella lettera Idolina segnalava un testo che sarebbe diventato centrale per noi, *La donna nella pozzanghera*. La donna P è diventata stemma centrale dell’utopia linguistica dei nostri ultimi lavori. Nei laboratori *Alfavita* si è tentato di dar forma teatrale all’invenzione letteraria di Landolfi. Abbiamo condotto esperimenti sulla sinestesia, sulle macchie di Rorschach, sulla crossmodalità di Marks, sulla connotatività di Osgood applicando certe ipotesi scientifiche al testo e piegandole alle nostre necessità. La passeggiata colorata di AMORE è un esperimento sulla connotazione, ad esempio, ed è l’unico frammento di lingua impossibile contenuto nello spettacolo. Nel nostro *Dorothy, sconcerto per Oz*, invece, la strega del Nord è ispirata alla donna P e la sua lingua è di luci colorate. Ci colpirono subito alcune coincidenze: in *The Wizard of Oz* Dorothy compie un viaggio che dal grigio Kansas la porta,

di là dall'arcobaleno, alla Città di Smeraldo. In viaggio incontra alcuni personaggi in cerca della virtù mancante. In effetti essi ne son pieni ma non lo sanno e chiamano vizio la propria virtù. Alle soglie di Emerald City tutti salgono su una carrozza trainata da un cavallo multicolore che ad ogni passo cambia tonalità portandosi a spasso i vizi e le virtù in una scia iridata... Le streghe poi sono creature di confine: benedicono e ostacolano il cammino, parlano lingue misteriose, attraverso di loro si accede sempre a qualcosa, come le donne di Landolfi: P, Gurù, Lucrezia... E c'è perfino una strega che muore in una pozza d'acqua...

*AMORE* (2 atti) nasce anche da tutto questo. I testi di questo libretto danno ragione dei temi ispiratori dello spettacolo, e sono da considerarsi materiali drammaturgici ai quali quest'introduzione consegna chi legge. La lavorazione ha attraversato varie fasi e vari testi. Siamo partiti da *Un amore del nostro tempo* (1965), storia di un incesto, in cui l'utopia è, a un certo punto, parodicamente irrealizzata; siamo passati attraverso un testo tardo di Landolfi, *Breve canzoniere* (1971), testo al di là dell'utopia, immemoriale e terribile; siamo approdati a *La piccola Apocalisse*, scritto molti anni prima, nel 1935: l'utopia è qui al massimo dello splendore e l'afflato poetico è altissimo. È un testo questo che, anzi, della poesia e dell'ispirazione fa il suo tema. Eppure questa poesia non consola. È come una lingua impossibile. Io penso che questo percorso a ritroso attraverso i testi abbia impresso un segno speciale al lavoro, come se pronunciarsi sull'utopia volesse sempre dire sfiorarne lo sfaldamento, "l'oscuro rovescio", o, per ritornare all'immagine iniziale della soglia, come se sbilanciarsi dalla parte della luce significasse sempre in qualche modo anche pendere da quella dell'ombra. L'idea comunitaria dovrà essere minimalizzata e poi rifondata a partire dall'ipotesi duale? 2 atti d'amore? Certo è che la poesia, e l'arte, sono avventure sempre più impervie, come la coscienza, oggi più che mai "una terribile avventura da pochi..."

*Chiara Lagani*



## La lingua dei colori, lingua dell'arte

Sulla *Piccola Apocalisse* di Tommaso Landolfi

**N**ell'opera di Landolfi, i mediatori privilegiati fra l'idioma sonoro e articolato della "razza idolatrata", quella umana, e gli infiniti linguaggi delle altre creature dell'universo, viventi o non viventi, sono alcuni esseri, per così dire, di transizione, la cui debole ragionevolezza è di per sé garanzia di "quella negligente e sicura e non curante e [...] ignorante franchezza" che, nell'appendice alla *Pietra lunare*, viene indicata come qualità necessaria alle somme opere d'arte. Questi portavoce di un inaudito che è tale solo in quanto inudibile all'orecchio diurno dei "solari" sono per Landolfi, come è noto, i pazzi, i semplici di spirito, i bambini oppure, come ideali creature di soglia fra la razionalità ottusa dell'uomo e l'istinto animale, le donne. Dinnanzi alle schiere di uomini soli, vigliacchi, impotenti, sadici o mitomani che popolano i racconti landolfiani, le donne portano in sé le tracce di una leggerezza istintiva, sacrale, che in loro diventa superiore consapevolezza, saggezza. Così, ai solitari *raisonneurs* e aspiranti poeti protagonisti delle opere landolfiane capita non di rado di entrare in contatto con creature "pure" di questo tipo. In particolare, alcune enigmatiche figure femminili appaiono come le vestali di quel mondo "altro", improbabile, ma non impossibile, che è il terreno di elezione della vera poesia.

Un perfetto esemplare di "veggente illogicità femminile" è la bella donna bionda della *Piccola Apocalisse*, la quale, non a caso, viene incontro all'unico uomo che, in un gruppo di quattro amici i cui discorsi sono "vaghi e infecondi", voglia tentare l'avventura dell'arte. L'eloquio forbitissimo del giovane, che cade in orecchie distratte e viene spesso sommerso dal fragore del caffè, assume presto la forma di una poesia, i cui versi, nota crudele la voce narrante, "non avevano nulla di poetico, e suonavano piuttosto come una versione improvvisata". Inceppatosi in vocaboli come "balascio", "rusco" o "crambe", incomprensibili al comune mortale, l'aspirante poeta, chiamato D, intuisce che, per accedere alla vera poesia, occorre carpire il segreto di tutta la natura, muta e pure palpitante di senso, interrogare tutte le "labbra serrate" che, nell'universo

intero, possono parlarci di mondi luminosi e patrie perdute, ristabilendo il legame della natura e dell'essere. Ma il rischio del fallimento è sempre in agguato. La non-natura, intesa come infinità dei possibili, è di assai difficile apprendimento: “finché non ci insegneranno a godere dei prati, delle montagne, degli occhi e della bocca delle donne, non intenderemo la voce di quelle bocche...”. Tutte queste cose, in verità, lamenta D, sono “al di fuori di noi”; con esse “non avremo mai nulla in comune”, potremo tutt'al più contemplarle, “cose piene di minaccia e d'alterigia che tiene in rispetto”.

Per carpire il vento estraneo ed inafferrabile, il segreto di mute patrie lontane, il poeta ha bisogno dell'aiuto di un femminile tramite fra i mondi, di quella “donna nella pozzanghera” la cui funzione è, al tempo stesso, euristica e soteriologica. Se D tradisce, sin dall'inizio, la *hybris* del creatore – “Io ho il mezzo di rendere felice tutta l'umanità” –, la donna lo conduce subito fuori dalle strade battute della norma, sul terreno di quell'al-di-là del bene e del male che è patria della vera arte:

Non so che siano la bontà e la protervia, l'orgoglio e l'umiltà: degli uomini e delle cose conosco solo i colori, o piuttosto le luci [...].

La sua particolare lingua dei colori non ha grammatiche, proprio perché ogni attimo, ogni colore, ogni odore, ogni luce, assicura la donna, è eccezionale, impossibile da tradurre, in quanto “niente ha due significati e due vite”. La vita di ogni odore, gesto o parola, pur essendo eterna, “tocca la vita dell'uomo un momento solo e rifugge via chissà dove, [...]”. Sacerdotessa di quell'altrove che abbraccia l'universalità dei possibili, la “donna nella pozzanghera” è pronta ad offrire al poeta le chiavi dell'inespresso, dell'occultato: “Oh, della vita muta e scolorita, della vita segreta di tutti gli attimi immortali, di tutte le linee divergenti, vorrei che anche tu sapessi qualcosa”. L'occasione, per il poeta, è unica, irripetibile: venendo a conoscenza di una forma espressiva ignorata dall'uomo comune, può infine attingere al vasto campo dei possibili cui è chiamata la vera arte. Così, la lingua della “donna nella pozzanghera” è “la lingua del paese” che D non conosce quasi; eppure essa gli appare chiarissima: “dalle

sue labbra la intesi limpidamente”. È la parola dell’arte, dell’ispirazione che, libera dal dovere di significare il già noto, il già esperito, riesce a plasmare l’informe che abita nel più profondo dell’artista:

Le parole parevano, da lei, perdere il loro peso e deporsi entro di me in falde leggere. Esse erano divenute un gioco segreto: una forma armoniosa da dare, per diletto, a quanto m’era caro”.

Ora, per trasmettere a D la lingua delle luci e dei colori ch’ella solo conosce, e che gli uomini invece hanno dimenticato – essi “adoperano queste luci e questi colori [...] come parole di cui abbiamo dimenticato il significato, come le parole di una lingua che nessuno più conosce” –, la donna si piega provvisoriamente all’idioma comune: “Ho imparato, tuttavia, il linguaggio degli altri e perché tu, che non conosci ancora bene il mio, possa capirmi meglio, me ne servirò, sebbene imperfettamente, con te”. L’esigenza di una parziale condivisione, di una sia pur imperfetta trasmissione della lingua dimenticata è comunque salva. Vengono così descritte, alla meno peggio, in un linguaggio convenzionale, le proprietà di una lingua senza convenzioni. Nella lingua dei colori, ogni segno non è che una singolarità fra le altre; il suo significato è interamente determinato dalle relazioni che vengono tessute in un certo momento con le altre singolarità che lo circondano. Nel flusso universale, che incessantemente trasfigura ogni essere e ricompono ogni rapporto, i segni di una tale lingua, essi stessi coinvolti nel cambiamento perpetuo, non possono mantenere un significato convenzionale, cioè fisso, identico in istanti diversi e in circostanze diverse. Il linguaggio sinestetico, svincolato dalla normatività generalizzante della grammatica umana, avvolge le cose e le persone in un alone di infinita variabilità semantica. Ciò che fa delle luci e dei colori un linguaggio potenzialmente creativo è proprio la loro aderenza solo relativa all’oggetto designato, la loro capacità di abbracciare il bene e il male, librandosi al di là di essi:

I miei colori e le mie luci [...] sono quasi *al di là* (posso dire soltanto così) di ciò che essi chiamano vizi e virtù, male e bene, e ti dirò come: se uno di loro dice “bontà”

L'altro immagina un uomo buono, un piccolo buon uomo di sua conoscenza. Io, che ho imparata la loro lingua, immagino, per intenderlo, una luce, un colore.

La discrepanza fra il significato che la donna attribuisce a tale colore e la realtà che si palesa all'uomo che l'accompagna nella passeggiata estende il valore eminentemente euristico della lingua dei colori al terreno della morale. Le luci e i colori mettono in guardia contro la falsa equazione dell'aborrito empirismo: se quest'uomo è per me buono, tutti i buoni dovranno assomigliare a quest'uomo. L'espressione cromatica, come la musica, dispone di tutte le sfumature che permettono, se non di carpire, almeno di sfiorare il segreto delle cose e delle persone nella loro eccezionalità:

E di colori ce n'è tanti, quante sono le stelle del cielo. E in alcune luci, prepotenti, c'è un solo colore, ma in altre, anche umili e tenui, ce ne sono mille, infiniti in uno. Così, scernendo in queste luci dal colore imprecisato i vari colori, ci si può fare un'idea della cosa e dell'uomo che le emana.

Ogni essere, ogni oggetto è il prodotto unico di una combinazione cromatica che, come il DNA, lo designa singolarmente. La lingua dei colori permette di sbirciare sull'ormai invisibile rovescio delle cose, di vedere l'imprecindibile ombra di ogni oggetto, di ogni sentimento; di scoprire insomma, in qualunque azione umana, e ad essa consustanziale, lo strascico di un significato opposto a quello apparente.

Ma il messaggio non è facile da trasmettere. L'aspirante poeta sarà condannato a non capire pienamente il linguaggio della "sua" donna, la rivelazione di quelle luci che, formando un'orbita vasta e visibile solo a pochi, avvolgono il mondo degli uomini. Prima di avvicinarsi alla pozzanghera che la inghiottirà (la grazia di comprendere la lingua della natura è concessa una volta sola), la donna fa un estremo tentativo per scuotere l'ottusità del poeta. E lo fa, non a caso, ricordandogli che egli, come tutti gli uomini, dovrebbe, una volta per tutte, abdicare alle norme della morale comune, del sentimento condiviso dalla maggioranza, rendendosi infine disponibile ad accogliere l'inaudito:

quando capirete dunque che non ci sono al mondo esseri più puri delle donne agli angoli delle strade; che non c'è cosa più bella (e gioia più grande) della morte di nostra madre?

Poiché, attraverso la mediazione della lingua dei colori, ogni apparenza risuona di infinite eco che la refutano, e la stessa morale comune appare come una generalizzazione abusiva e arbitraria che impedisce di vedere le singolarità del mondo, l'unica attitudine adeguata è la sospensione del giudizio circa lo statuto del reale. Dinnanzi allo scetticismo del suo interlocutore, testimone della dissonanza fra ciò che esprime la lingua dei colori e la realtà esperita nell'*hic et nunc* della passeggiata, la donna si difende reiterando il principio di intraducibilità della lingua, ma anche ricordando che una corretta comprensione dell'individuale è possibile unicamente nell'orbita più vasta dell'universale. Le luci parlano forse di "un'altra patria, un altro paese", e comunque la pertinenza del rapporto che esse designano con la realtà non è valutabile che su scala cosmica:

Senti: non c'è orbita di pianeti che non sia contenuta in un'orbita più vasta, [...]. Ebbene, non sarebbero forse queste luci... come dire? L'orbita di questi uomini?

Nell'ambito di una tale orbita, il bene e il male, il vizio e la virtù svaniscono "come strascichi di fantasmi", infinitamente convertibili. In questa accezione, la lingua dimenticata coincide col flusso universale, aperto a tutte le eccezioni, a tutti gli opposti, all'infinità dei significati possibili.

*Cristina Terrile*



*Tommaso Landolfi.*

## Impossibilia

Nell'ambito della categoria, tipicamente landolfiana, dell'impossibile, l'amore occupa naturalmente un posto importante. La felicità amorosa, agognata, inseguita, rivela la sua natura illusoria; e sovente in luogo dell'amore, ecco piuttosto le parole dell'amore, esse già di per sé per certi versi "impossibili". Ciò appare con la maggiore evidenza in particolare nell'ultimo Landolfi, quello delle opere in cui all'invenzione si va sostituendo la riflessione su di essa, sulle modalità e le caratteristiche della propria scrittura e di quanto si propone o si proponeva di rappresentare.

Tra i tanti amori landolfiani quello dei due fratelli, Anna e Sigismondo, in *Un amore del nostro tempo* (1965), romanzo leggibile in più modi – come tutto quanto dalla penna di Landolfi esca.

In primo luogo, alla narrazione della vicenda si accompagna un sotto – o sopra – testo che stabilisce, e di volta in volta rinnova, il costante rigurgito di quel che lo precede, in fatto di composizione e intendimenti. E ciò a ulteriore riprova del multiforme dramma di Landolfi: per il quale è sempre assai arduo, se non impossibile appunto, uscire dall'io e, nell'accezione di cui ora, dai labirinti della sua officina. Mi riferisco in particolare alla seconda parte dell'opera, dal momento in cui è assodato il legame incestuoso tra i due: e non è certo un caso che l'autore raggrumi tutta l'eccezionalità dell'evento nell'immagine di una parola, la parola-cometa a noi già nota da *Commiato*, nella raccolta *Ombre* (1954): "Ma sì, Incesto era la parola negramente raggianti, come oscura nebulosa o fumosa cometa, nel nostro cielo! [...] con cui, pure, o contro cui dovevamo fare i conti". Altro passaggio rivelatore per la piena comprensione dello scrittore, del suo rapporto con la vita e con la letteratura, della loro dolorosa intercambiabilità ("[...] quasi legittimando l'idea" ironizzava infatti nel diario *Des mois* "di coloro che la vogliono [la letteratura] altra cosa dalla vita e conseguentemente la considerano con sorridente indulgenza semplice consolatrice o compagna delle ore vuote"): la parola assurge a unico referente, [...] unico strumento che si fa "volta a volta vano o sommamente significante tra le mani". Vano in proporzione diretta al potere

attribuite, naturalmente; ad essa è affidato il compito di alleviare agli uomini la loro sofferenza: “qualcosa [l’infelicità] che, a trovare il verso giusto, la parola adatta, potrebbe svanire senza traccia, senza veleno, lasciandoci splendidi e trionfanti”, con chiara allusione alla fatica letteraria; ma l’idea di una parola risoltrice compare già in una delle primissime novelle di Landolfi, “*Night must fall*”, racconto-chiave per la comprensione dell’autore:

Questo medesimo profeta cercò affannosamente per tutta la vita l’espressione di un’idea così semplice che tutto il mondo ne sarebbe stato felice; in altri termini cercava di ridurre quell’idea a una parola semplice; testualmente diceva: “ho un’idea, un’idea tale che se solo potessi esprimerla tutto il mondo sarebbe felice”. E che altro significa questo se non che aveva fede in una paroletta e in nient’altro che in una paroletta sola?

La parola dev’essere forzata ad esprimere l’ineffabile, a librarsi oltre le soglie, a raggiare di superno fuoco al pari di cometa; ma nel suo stesso concretizzarsi, e significare, è implicita la sua caducità: “Oh misera parola, grave / Di definite significazioni, / Negata a libertà, d’inferno schiava. / La parola significa. E ben questa / È la sua morte” è una nota lirica di *Viola di morte* (1972). Dunque essa è la traditrice per eccellenza, laddove occorrerebbe un “linguaggio-non linguaggio”: “perché ogni linguaggio” dice Sigismondo in *Un amore*, “è forzatamente odiata ragione; epperò io vorrei parlarti non parlandoti”; concetto approfondito in *Breve canzoniere* (1971) nel passo in cui l’autore parla della musica quale suprema tra le arti proprio per questo motivo: “Il suo linguaggio non è un linguaggio [...] Il cinguettio degli angeli; un che che non solo supera ogni linguaggio, ma sconfigge il concetto stesso di linguaggio”. Di tale parola assolutizzata il landolfianissimo Sigismondo è prigioniero (“Senti, fratello: tu disprezzi le parole ed hai ragione, eppure di esse sei ancora e malgrado tutto prigioniero [...] se delle parole potessimo fare a meno, se fossimo in grado per sorte di farne a meno [...], se avessimo in cambio qualcosa di più sostanzioso e di più sciocco, diretto, immemore, stupito, allora... Mentre, chi è ridotto alle parole, come mettergli due soldi in mano?”). Prigione nient’affatto dorata, bensì luogo oscuro dove la vita si atrofizza, condizione tra tutte infeconda: “In parole infeconde, torve

e fosche / Ho sperduto, consunto il corto nervo” esclama il principe di Benevento nel *Landolfo VI* (1959); “E che v’è di più triste delle loro parole? Esse battono dentro come sangue guasto, la mente può smarrirsi nel loro giro infecondo, esse possono dare la disperazione, o un’angoscia simile alla follia; [...]” (*Il fuoco*, nella raccolta *La spada*, 1942).

Parola esiziale, dunque, che ripaga vita con morte:

Le parole, Anna! Non son esse che ci hanno ucciso? Ah, perché abbiamo parlato e parliamo, conoscendo inutili le parole? O, perché non abbiamo saputo ad esse sostituire... Perché, ecco, non abbiamo saputo, oppure non ci fu dato, vivere invece di parlare?...

Si pensi allo straordinario racconto *La spada*: allegoria della letteratura, anche, e dell’“arme egregia”, ma poi “arme infeconda” (con chiara spia linguistica), che è il suo veicolo, la parola; essa “può penetrare fra le intime particole d’ogni corpo, scommettendole segretamente, ogni cosa può penetrare”. Pure, per quel sentimento di inattingibilità di cui s’è parlato, per quella che abbiamo già definito “paralisi d’assoluto”, un simile dono, a uno come Landolfi, si rivolta tra le mani:

Ma passarono giorni su giorni senza che Renato potesse trovare un degno uso per la sua spada portentosa. E come, direte, possibile mai che di un’arme simile non ci sia nulla da fare? Pure, talvolta è così. Inoltre si sa bene che più egregia è un’arme, a più grand’uso ha da servire: quella non era una spada comune, e a comune impresa non avrebbe saputo essere impiegata. In tal modo, aspettando d’ora in ora la maggiore impresa, e le minori sdegnando, anche di queste alla fine si perde l’occasione, e ci si ritrova da ultimo, sal mi sia, con un pugno di mosche. [...] nonché difenderlo dai suoi nemici, essa medesima di Renato era divenuta in alcuna maniera nemica (e ben più lo fu nel seguito).

E già qui è l’oggetto d’amore, la “fanciulla bianca” che ha fatto dono a Renato del suo cuore, a soccombere al mortifero strumento – pure suo “solo strumento” –; al pari di molti dei personaggi landolfiani, e spesso i prediletti, come Landolfo, o come appunto, i due fratelli-amanti Anna e Sigismondo.

*Idolina Landolfi*



**D**



## Le Pene di D

Tutto inizia banalmente nel rumore di un caffè. Quattro amici (A, B, C, D) seduti a un tavolo si guardano attorno e osservano le svelte camerierine vestite di bianco muoversi tra i tavoli. La discussione langue e i quattro iniziano ad interrogarsi sullo strano effetto di “sacro” che può provocare una fila di persone che si muovono allo stesso ritmo. Il protagonista della storia, incurante del crescente brusio del locale, si lancia in un ardito monologo poetico. Così, partendo da un semplice dato empirico (“la teoria di camerierine”) il discorrere di D trasfigura la realtà in un’orgia di colori e figure, dando vita a una sorta di “mosaico verbale”, composto da parole desuete e arcaismi, nel quale le visioni di laghi, stagni e cavalieri nati dalla spuma del mare si depositano nell’ultima figura delle “mute sorelle”. La “misteriosa città” ospita la tomba del Poeta ed è piena di “cripte muscose e tuttavia foderate di pietruzze brillanti” che compongono “solenni figure” e “le grandi finestre dai vetri colorati / danno sul greto desolato / e su qualche pino lontano e torto / (ché la vecchia fastosa città / è ormai lontana dal mare)”. Non può sussistervi alcun dubbio, D sta parlando di Ravenna e il Poeta in questione non può che essere Dante. Anche l’immagine evocata potrebbe essere quella “teoria delle vergini e dei martiri”, del celebre mosaico nella navata centrale in S. Apollinare Nuovo: “Da lungo tempo, in uno spasimo intollerabile, attendiamo la nota delle loro bocche aperte e protese internamente, come animate da un soffio mozzato all’improvviso”.

Dunque Dante e la “sacra processione”: il rimando più naturale è al celebre luogo della Commedia, il XXIX canto del Purgatorio, nel quale si dice: “Genti vid’io allor, come a lor duci, / venir appresso, vestite di bianco; / e tal candor di qua già mai non fuci”. I commenti rimandano nel caso di Dante, come possibile e plausibile riferimento figurativo, proprio al mosaico di S. Apollinare Nuovo. La coincidenza potrebbe apparire pretestuosa o di scarso interesse, se non fosse che nel XXIX canto la teoria di uomini e donne è preceduta da un candelabro dalle sette braccia: “e vidi le fiammelle andar davante, / lasciando dietro a sé l’aere dipinto, e di tratti pennelli avean sembiente; / sì

che lì sopra rimane distinto / di sette liste, tutte in quei colori / onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto". L'imponente processione allegorica, nella quale è rappresentata la storia della Chiesa (e dell'umanità), è dunque aperta da sette luci luminosissime. Rappresentano lo spirito di Dio dal quale derivano i sette doni dello Spirito Santo (sapienza, intelletto, consiglio, forza, scienza, pietà e timor di Dio).

Cercare nell'opera di Landolfi riferimenti e rimandi letterari può essere un tentativo fallimentare, ma forse è un atto necessario per comprendere "a quali estremi si possa giungere seguendo le intemperanze dell'immaginazione", motivo per il quale, si afferma nella nota finale, si è trascritto tale racconto.

Nella Commedia Matelda accortasi dello stupore di Dante di fronte alle luci lo esorta a guardare oltre: "Perché pur ardi / sì ne l'affetto de le vive luci, / e ciò che vien di retro a lor non guardi?". La donna P al contrario esorta D (che sia iniziale di Dante?) a guardare oltre la realtà e a soffermarsi sulle luci. Questa doppia dimensione, luce e rappresentazione, trova una – potremmo dire – "allegorica corrispondenza" nel terreno della morale, in Landolfi a Vizio si contrappone Virtù, a Virtù Vizio. Ma si tratta anche della contrapposizione sulla quale formalmente si fonda tutto il Purgatorio dantesco. Su ogni cornice – come noto – sono rappresentati degli *exempla*, tratti generalmente da episodi biblici e le anime purganti osservano raffigurate sulle pareti la virtù opposta al loro vizio e poi il proprio vizio nel momento della punizione divina. In entrambi i casi dunque una doppia dimensione: nella Commedia secondo la legge del contrappasso la rappresentazione figurativa ha un ruolo catartico di espiazione, in Landolfi il modello viene in qualche modo ribaltato, o meglio la dimensione "morale" viene innestata su un piano linguistico. Persiste una forte dimensione allegorica, anche se l'allegoria landolfiana ha una natura doppia o tripla e l'"altro" di cui si vuol parlare può rimandare a molteplici discorsi (arte, vita, amore, linguaggio, morte...).

D'altronde era stata proprio "una pena" indefinita eppure circoscritta e riconoscibile a permettere l'incontro tra D e la donna: "Siamo tutti e due oppressi da una pena, forse la stessa: usciamo per una passeggiata". E nelle due paginette che anticipano l'uscita dal locale la parola "pena" viene

ripetuta ben sei volte tanto che la misteriosa P ricamata sulla sciarpa, dalla plausibile "Pozzanghera" annunciata nel titolo pare ora rimandare alla catena semantica della pena, della piaga, del peccato. Pensare a questo proposito alle sette P incise sulla fronte di Dante dall'Angelo Portinaio proprio all'ingresso del Purgatorio nel IX canto, può spingere a leggere la passeggiata come possibile "espiazione" di una pena che appare incarnarsi nella figura diafana della donna P. Una pena che forse deriva dalla presa di coscienza di una "patria perduta", di un mondo e una lingua lontana di cui possiamo percepire soltanto un'eco.

Il XXIX canto del Purgatorio è anche l'ingresso definitivo nell'Eden (avvenuto nel canto precedente), là dove Dante incontra Beatrice, la cui apparizione coincide con la sparizione di Virgilio. Allora della lingua di luci e colori, attraverso il filtro dantesco, emerge in modo sempre più profondo, e non tanto come semplice suggestione, tutta la natura "adamitica". Si tratta di una lingua che ha un rapporto intrinseco, causale, motivato con la "referenzialità" del mondo. Una lingua della conoscenza e della verità nella quale senza deformarsi si specchia il reale. In altri termini potremmo dire, secondo lo statuto delle lingue edeniche: una lingua fatta non tanto per comunicare, quanto per conoscere (che nel vocabolario landolfiano è da intendersi "possedere") il mondo.

Il sacrificio della donna, sciolta come colonna di ghiaccio perché inghiottita dalla pozzanghera, appare come il pedaggo necessario perché, volgendo lo sguardo all'orizzonte, D possa leggere almeno per un attimo "le mille luci multicolori, le ruote i festoni le ghirlande di luce. Infine un lento sole parve sorgere al di là della nebbia e il Bene e il Male, il Vizio e la Virtù svanirono come strascichi di fantasmi".

Calando la lingua adamitica nel reale, calando i colori e le luci nel Bene e nel Male, nel Vizio e nella Virtù, si dà vita a una lingua che pur essendo traduzione "approssimativa e impossibile", mostra continuamente il lato nascosto della rappresentazione. Il cortocircuito tra una realtà inequivocabile e una traduzione sempre contraria genera, per dirla con Landolfi, una lingua degli "oscuri rovesci (o veri dritti)".

In un certo senso l'eredità di una perduta lingua adamitica è guardare sempre "a rovescio", per tentare di restituire l'unità a ciò che appare irrimediabilmente diviso. Se la

“lingua a una dimensione” della donna P contemplava l’unione e la coincidenza degli opposti in una infinita varietà, perché operante nel campo di un “altrove” da leggersi come spazio “al di là del bene e del male”, la lingua “antiassiuolesca” è condannata ad agire in un sistema finito di combinazioni. La catarsi è abolita e le parole non chiudono, ma aprono alle vertigini.

L’“utopia” di Landolfi sarà allora quella di tendere il linguaggio verso una molteplicità di voci, di declinare la parola nell’arco finito dei possibili, e di carpire una luce che può essere solo resto o frammento di una lingua “unidimensionale”. Il poeta non può parlare la lingua del mondo, è destinato – suo malgrado – a confrontarsi con un linguaggio che è “camicia di Nesso”. E benché la frattura “tragica” non sia ricomponibile, la lingua “tutta intera” sarà tesa anche nella tradizione, anche nei luoghi comuni della letteratura, a svelare in ogni piega l’ombra celata, nel rattoppo di un vestito il ricordo di un’antica ferita, in “ogni parola, in ogni orbita” l’*oscuro rovescio*.

*Rodolfo Sacchetti*



## L'Apocalisse dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo

Frammento di una conversazione di Luigi De Angelis  
e Chiara Lagani con Don Giovanni Montanari

**M**i sembra che se, da una parte, nel testo che mi avete portato è perfettamente riconoscibile la citazione della raffigurazione dei Santi e delle Sante di Sant'Apollinare Nuovo, dall'altra parte quando si parla di cavalieri, invece... come dice l'autore esattamente?

*“Come i trenta cavalieri che ogni notte nascevano dalla spuma, a una battuta della risacca, quasi deposti sul greto deserto da un'onda di mare, e che collo sfiorire della schiuma dallo spolverio acquistavano a poco a poco corpo e consistenza, prima pallide forme lunari poi gradatamente paladini ricciuti dai giachi ingemmati...”*

Io penso che se si parla dei trenta cavalieri, qui si intenda naturalmente quelli dell'Apocalisse, raffigurati ad esempio nella basilica di Pomposa. E la struttura degli affreschi di quella basilica è molto simile a quella dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo: a cominciare dall'alto, nel primo registro, sono raffigurate scene tratte dall'Antico Testamento, al centro il registro medio è costituito dalle scene del Nuovo Testamento, in basso invece c'è l'Apocalisse. Le immagini dell'Apocalisse sono quelle tradizionali e qui compaiono proprio i cavalieri sui cavalli bianchi e c'è anche una reminiscenza di scontri, di lotte... E poco tempo prima Dante aveva scritto il suo Inferno, la sua “Apocalisse”, per così dire, cosa ci si aspetta nell'altra vita. A Pomposa, naturalmente, non si tratta precisamente di un Inferno, ma di un'Apocalisse gloriosa. Ecco, credo che non si possa non pensare anche a questi affreschi, in qualche modo, leggendo questo testo di Landolfi, in cui il tema apocalittico è innestato in un contesto di citazioni così compositive.

Ma torniamo nello specifico alla citazione di Sant'Apollinare Nuovo, come voi mi avete chiesto. Chi entra, sulla destra della chiesa, vede subito la città di Ravenna, capitale della terra; a sinistra si vede Classe, il porto di Ravenna, la capitale del mare. Ecco che i due cortei, le Vergini e i Martiri, partono proprio dall'immagine della

città capitale, Ravenna, a cui anche il vostro testo si riferisce più volte mi pare, in funzione anche di richiamo a Dante.

Per quanto riguarda i Martiri e le Vergini io vorrei porre l'accento sulla priorità dei due Santi che si trovano dalla parte opposta all'entrata: S. Martino e Sant'Eufemia. Sono i primi di tutto il corteo perché entrambi hanno lottato contro l'arianesimo: occorre ricordarsi che i cattolici concepiscono questi mosaici per avversare il credo ariano. La simmetria, le corrispondenze simmetriche sono dominanti in tutto il mosaico: i Martiri e le Vergini, la capitale della terra e quella del mare, Cristo e la Vergine, i sedici dottori con codice e manoscritti, i miracoli e le scene della passione.

*La contrapposizione scene di miracoli – scene di passione ha dunque corrispondenze interne ancora più precise di quello che appare ad un primo sguardo? Per noi questo criterio simmetrico e oppositivo è importante come elemento di riflessione perché nella passeggiata rappresentata in “la piccola Apocalisse”, la passeggiata che fanno D e P, le scene allegoriche hanno proprio una loro crudele simmetria interna di virtù che contengono anche il vizio opposto, e questa misteriosa compresenza di opposti è un po' la chiave di volta misteriosa della lingua di luci e colori di cui si parla nel testo...*

Sì, nel mosaico del primo registro ci sono corrispondenze precise. Ad esempio le prime due scene delle sequenze sono: le nozze di Cana e l'ultima cena. Era importante pensare ad un principio simbolico per la vita di Gesù e ad uno altrettanto simbolico per l'inizio della sua passione, morte e resurrezione, allora la scelta è caduta sulle due cene. Secondo il Vangelo di Giovanni Gesù comincia la sua predicazione a Cana di Galilea con la famosa cena in cui cambia l'acqua in vino e l'inizio della passione è invece da considerarsi l'ultima cena, qui rappresentata come cena romana, con il triclinio. Gesù ha di fronte Giuda e il semicerchio degli apostoli è così diviso: una metà guarda Gesù con espressione attenta, e una metà il traditore con ciglio adirato.

Ravenna è una città molto importante: a Ravenna si conservano un battistero ariano, una cattedrale ariana che è

la basilica dello Spirito Santo, poi c'è questa basilica di Teoderico, che è veramente un esempio fenomenale, e il mausoleo di Teoderico. Ravenna rappresenta veramente da questo punto di vista il passaggio dall'antichità al Medioevo. Penso sempre a quel passo del Momigliano in cui dice: io quando voglio sapere come è nata l'Europa prendo il treno e vado a Ravenna e vedo i ritratti di Teodora e Giustiniano e poi i monumenti ariani, ma non solo, perché dall'altra parte c'è Dante e pensate all'importanza della relazione di Dante con Ravenna. Pensate all'importanza di tutto questo anche sul piano letterario, in relazione al vostro testo che cita tutte queste cose. Io penso che il suggerimento all'autore di introdurre il riferimento apocalittico e porlo in relazione con questi mosaici ravennati venga da alcune letture piuttosto famose e attendibili in cui si dice che le immagini dei Santi e delle Sante dei due cortei sono quelle dei Santi che Dante vede in Paradiso, nella Gerusalemme Celeste, c'è già cioè una sorta di citazione precedente. La stessa cosa vale per il discorso delle due città, così insistito nei mosaici, poiché l'immagine delle due città compare anche a S. Vitale. Le due città rappresentano la vera Gerusalemme Celeste, il regno di Dio, un'Apocalisse appunto. L'Apocalisse descrive proprio il tempio e la Gerusalemme Celeste con la coadunazione dei Santi e delle Sante. Nel testo stesso dell'Apocalisse c'è la descrizione della processione dei santi e dei ventiquattro vegliardi, i *seniores*, "avvolti in candide vesti". Molti dicono che le due teorie dei Martiri e delle Vergini sono proprio la rappresentazione di quello che si chiama la Comunione dei Santi, che avviene in Paradiso alla fine dei tempi e che viene normalmente chiamato "Apocalisse".



## Il corteo delle Vergini e dei Martiri

**N**essuna decorazione musiva di nessuna chiesa di Ravenna mostra lo stile ellenistico-romano delle maestranze ravennati in contatto immediato e in contrasto con lo stile bizantino, come quella di S. Apollinare Nuovo. [...] Lo spirito romano è austeramente statuario, quello bizantino è ardentemente decorativo, cosicché, mentre le figure dei profeti e dei santi sorgono separate, in tante nicchie, come statue, le figure delle vergini vanno tra le palme e sui fiori, coperte di stoffe aurate, cariche di braccialetti, di cinti, di diademi tempestati di gemme. Perciò, mentre il disegno è la norma dei mosaici più antichi, il colore è quella dei mosaici del periodo agnellino, onde avvenne che chi fu educato a un accademismo classico li dispreggò in modo singolare. [...] Oggi invece si scrive: “Sfilano le Vergini, ed ecco dall’incalzarsi dolce delle linee l’accento ad un moto che si propaga; ecco dal ritmo indicarsi l’uguaglianza del passo processionale. E quel moto che si ripete sempre uguale, ci richiama realmente a non so che d’eterno, a non so che d’infinito... Con tali caratteri la teoria delle Vergini di S. Apollinare Nuovo ci appare come una delle più grandi e complesse, inebrianti e liriche, fra quante opere abbia mai create l’arte dell’uomo.

*Corrado Ricci*



## Mosaici a Ravenna

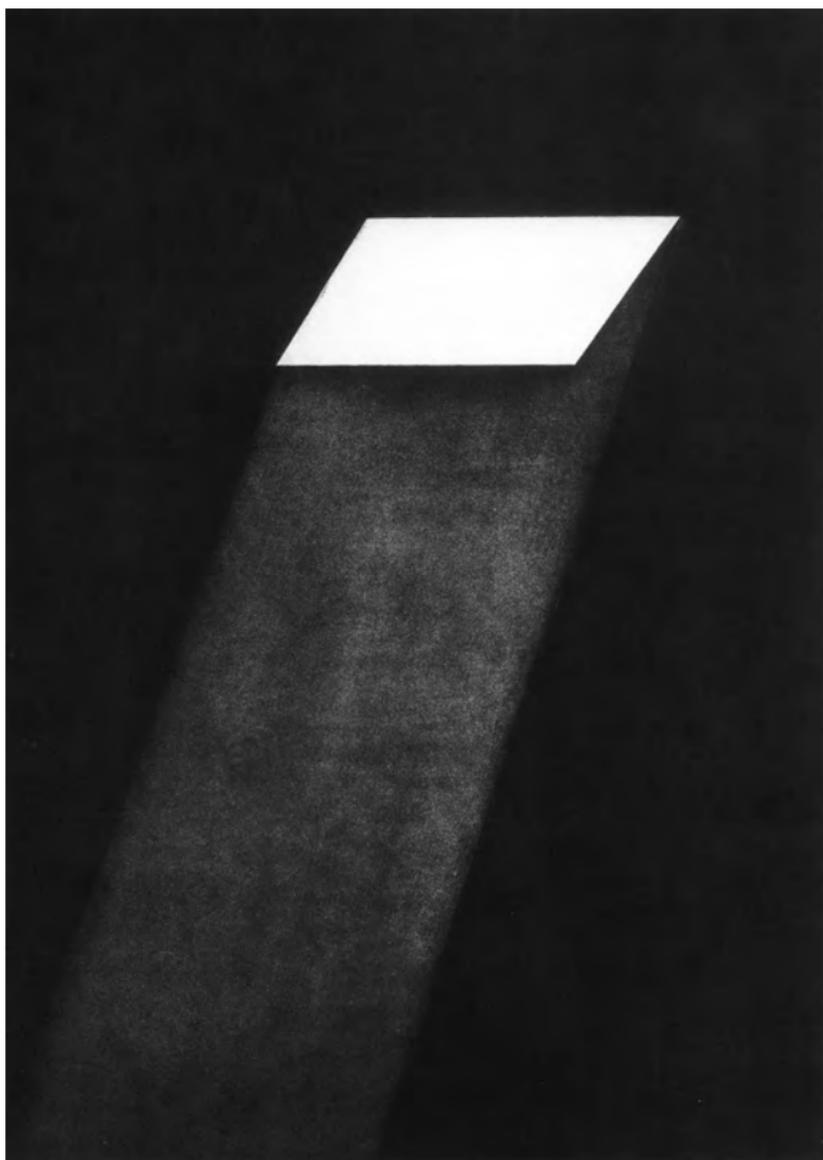
**E**cco, vorrei poter dire che cosa si è dopo: dopo aver guardato e fissato per due ore, soli di là dal tempo, quelle scene di Cristo, quelle figure insieme molli ed energiche, ripetute nella millenaria fissità del gesto che si leva per la prima volta ai nostri occhi e quasi si scioglie da noi: quei colori – gli azzurri, i viola, i rosso cadmio, i gialli bruciati – tessera per tessera e freddo per freddo fusi nel disegno che se ne impressiona per quanto ne è costruito: quegli occhi dei santi, dei profeti, degli angeli, e soprattutto quelle mani, quelle gambe, quei piedi ossessivamente immediati che non fanno mai rumore e nemmeno si muovono, muovendosi e moltiplicandosi. [...]

Cercate di capirmi, posso dire sino a un certo punto. Ero attirato in una scorrevolezza infinita. Quella pittura di pietra, pur durissima e refrattaria, si scioglieva misteriosamente dallo spazio per virtù di una parola mai pronunciata che poteva esser detta. Non ho mai avuto così vicino e umano, così sorpreso di sé, Gesù dei Vangeli: non ho mai sentito così fatale e semplice il suo gesto. [...]

*Alfonso Gatto*



**P**



## Landolfi e Blok: la donna P tra dolcestilnovo e simbolismo russo

Conversazione di Chiara Lagani con Margherita Crepax

**Q**ualche mese fa, in un seminario che abbiamo tenuto assieme alla Scuola Holden, abbiamo parlato di alcune parentele peculiari tra due figure letterarie femminili: la donna P di Landolfi e la bellissima dama di Blok. Questa è un'intuizione in parte forse confortata anche da un'epigrafe di Blok che Landolfi pone in testa ad uno dei paragrafi del racconto. La frase è terribile e bellissima e si trova in un poema di Blok che si intitola *La violetta notturna*...

*La violetta notturna* è una poesia di Blok che racconta di un sogno. Dice il poeta: "Lasciasti la città, / E lento camminavo per il declivio / Di una via con poche case; / Mi sembra, con me c'era un amico. / Che ci fosse o no, / Stette zitto per tutta la strada. / Forse fui io a chiedergli di tacere, / O fu lui perché di umore cupo; / Solo che, estranei l'uno all'altro, / vedevamo cose diverse". E poco più avanti troviamo la frase citata da Landolfi, quando l'amico silenzioso se ne va lasciando solo il poeta: "Quando sparì dietro un angolo, / Dandosi un colpo al berretto, / E mi lasciò solo / (Cosa di cui ero indicibilmente contento: / Perché cosa c'è al mondo di più piacevole / Della perdita dei migliori amici?)". In questa poesia è centrale il simbolo della palude, altro importante motivo di paragone con la parte finale del racconto, in cui la donna sprofonda nella pozzanghera in un luogo paludoso ai limiti della città.

Rileggendo *La donna nella pozzanghera*, ci sono momenti in cui, nella descrizione, quel personaggio femminile ha tratti quasi puerili e astrusi, e anche Landolfi infatti parla dell'ira della donna definendola "stizza puerile". Questo suo mondo fatto di colori e di luci sembra quasi un'amplificazione ironica del mondo simbolico di ascendenza pre-raffaelita della poesia blokiana e forse anche di quella dei simbolisti francesi. C'è come una dilatazione rarefatta di quest'atmosfera in Landolfi.

*Ma vorrei partire dal principio, dalle prime intuizioni che abbiamo avuto sulla bellissima dama come antecedente possibile della donna P. Ci sono dei dettagli molto evidenti che ci colpiscono subito.*

Leggendo *La donna nella pozzanghera* attraverso una specie di filtro blokiano mi ha colpito la parte del racconto in cui la donna è descritta con le caratteristiche quasi materne proprie di una Madonna, comunque di una consolatrice. La bellissima dama o “anima del mondo” o “donna celeste” è forse la più alta creazione poetica del mondo di Blok e ha un’origine culturale nella poesia cortese, e una visiva e artistica nell’arte preraffaelita, ed è una sintesi del concetto di eterno femminino e della visione salvifica della donna di matrice cortese e stilnovista, la Sofia che cerca di riunirsi all’assoluto. Da un lato interpreta l’anelito dell’umanità verso l’armonia e il tutto, dall’altro è descritta sempre come “malinconica” perché all’unità poi non si giunge mai e “consolatrice” perché il genere umano non riesce mai a essere condotto fino in fondo verso quest’armonia. C’è molto forte il senso della perdita nella storia di questa figura.

“Ora che potevo vederla meglio, la donna m’apparve di una meravigliosa e dolce bellezza; descriverla non saprei, che era la mia donna...”. Qui c’è anche tutta la poesia cortese – e Dante naturalmente – che identifica nella donna la poesia stessa.

“[...] mia ma al tempo stesso di tutti, come una creatura buona e radiante della quale non si osa intralciare la sorte di consolatrice”.

Ecco la malinconia più giù: “[...] e la sua bellezza si capisce era fatta di malinconia”.

A me sembra che Landolfi usi tutti questi simboli, o concetti, con una sorta di affettuosa disinvoltura. Voglio dire che sento anche un certo distacco.

*Ricordi che avevamo notato anche alcune coincidenze narrative piuttosto precise: c’era una poesia, La sconosciuta su ci eravamo soffermati... In quella poesia, come nel racconto di Landolfi, in un ristorante misterioso avviene l’incontro tra una donna bellissima e sfuggente e l’io poetico.*

È come se nel racconto di Landolfi la bellissima dama, che nel mondo poetico di Blok nasce prima della sconosciuta, fosse preceduta dalla sua epifania successiva, dal suo volto di sconosciuta, cosa che risulta chiarissima nella prima descrizione che viene fatta della donna con la P: veramente là abbiamo la sconosciuta nel caos della sala

del ristorante, nel caos linguistico, nelle facezie degli amici mondani, questa è un'atmosfera che potrei definire definitivamente blokiana, come anche la presenza di molte luci di fanali. Il fanale nella poesia di Blok è simbolo della città e anche la passeggiata dei due nella città è blokiana. Le vetrine, le superfici riflettenti. La città è affollata di superfici che riflettono.

*Ci sono dei rimandi testuali in Blok per me impressionanti come: “(nella stanzetta d’un ristorante dinanzi a una bottiglia di vino) / entra il vento, entra una fanciulla nel fondo di specchi coperti di sgorbi / lo sguardo nello sguardo – e [...] azzurroardente si è profilata una distesa immensa.”, oppure anche: “[...] quand’ecco la fanciulla si alza, se ne andrà [...] ed io porgo l’orecchio allo stridore d’una porta a vetri in lontananza [...] poi, di nuovo, lanciandomi alla porta, le corro dietro [...] riconosco nell’incerto barlume d’un vicolo la mia serpe bellissima: ella striscia da una luce all’altra [...]”.*

Il “mondo terribile” per Blok è il mondo della civilizzazione opposto al mondo della cultura. Il mondo della civilizzazione è il mondo tormentato, caotico, che stritola e soffoca, il mondo di donne che hanno lunghi strascichi simili a serpenti, donne che tormentano. La donna P ha qualcosa di inquietante, si insiste moltissimo sul particolare del suo unico occhio, l’unico che si vede. Dice Blok: “Difatti nessuno aveva mai sentito / Da genitori mortali / O da istitutori scolastici, / Sulla palude deserta e vuota, / Nell’ora delle sirene e delle fabbriche e dei jours-fixes, / Nell’ora in cui si dimentica il male e il bene, / Nell’ora in cui si scatenano i sensi più calorosi, / [...] Nell’ora del disprezzo verso i migliori di noi, / Quando, senza nascondere le proprie cadute, / C’è chi senza vergogna vende il suo corpo / E sui marciapiedi polverosi e scricchiolanti / Guarda negli occhi con sfacciata modestia, / Nessuno aveva mai sentito che in quest’ora di offese, / Siano accessibili a tutti le visioni. / E che un tipo vagabondo come me, / O forse come te che leggi / Queste righe, con amore o con odio, / Possa vedere quel fiore verde-lillà, / quel fiore silenzioso e puro / Che si chiama Violetta Notturna [...]”. Ecco il mondo terribile, questa specie di cratere pulsante dove avvengono le cose tipicamente umane, come l’offesa, il vendere il proprio corpo, il lavoro cadenzato e

forzato. Eppure proprio in questo mondo la visione è accessibile, il fiore silenzioso e puro che si chiama Violetta Notturna, il fiore lilla e verde.

*Anche in Landolfi il verde è associato alla purezza... Mi son sempre chiesta se ci fosse un criterio per le associazioni colore-virtù in Landolfi, in quest'autore non sembra esserci mai niente di casuale eppure quelle associazioni non si basano su una simbologia riconoscibile, topica... Potresti parlarci dell'uso dei colori in Blok?*

Il rosso è associato alla città, alla vita degli uomini nelle città, al caos e al disordine ma anche all'energia del caos. Il blu e l'azzurro misurano la lontananza, sono idea di serenità e gioia. L'oro e l'azzurro sono colori che si rapportano all'idea di armonia umana.

Il giallo anche è un colore positivo, legato all'amore, all'idea di bene e piacevolezza.

E il lilla-verde è simbolo della violetta, della palude, legato alla purezza.

*Uno dei colori più rilevanti nella passeggiata di La donna nella pozzanghera è il gridellino, che è un grigio virato di rosso scuro, un grigio violaceo... è il colore della poesia. Ricordo che mi colpì molto, sulla scia di tutte queste suggestioni blokiane, ritrovare il gridellino anche in Blok e proprio associato alla Musa...*

In quella poesia Blok parla della forza e della pena della poesia. Io sono convinta che la P della donna sia la pena, nonostante tutte le altre possibili risonanze, per prima la pozzanghera... Ma torniamo al gridellino. Blok parla della Musa... e a un certo punto dice: "E quando ti fai beffa della fede, / sopra di te si accende all'improvviso / lo scialbo alone porporino-grigio, / che fu da me intravisto quella volta". Nel russo poi non è nemmeno un alone, è un cerchio, quasi un'aureola. "Cattiva, buona? – Tu non sei di qui. / Di te si parla in maniera bizzarra: / per altri tu sei Musa e meraviglia. / Per me invece tu sei martirio e inferno". E anche qui torna la figura della consolatrice che sul far dell'alba salva il poeta: "Ed io non so perché sul far dell'alba, / nell'ora in cui languivano le forze, non sono morto, ma ho scorto il tuo viso / e implorato le tue consolazioni". Sicuramente tutti questi ritorni e corrispondenze non possono essere ignorati.

## Per P

Conversazione di Chiara Lagani con Monica Bolzoni

**V**orrei parlare con te del ruolo drammaturgico che il costume ha nello spettacolo come componente linguistica strettamente intrecciata a tutte le altre. Intendo il costume proprio come possibile forma di “testo”.

Il vestito è una grammatica che sintetizza un testo, per me. Immaginando continuamente una scena che ancora non esiste si ricavano i materiali le forme il colore. In questo gioco ogni piccola cosa è adoperata come fosse un microfono: si parla solo attraverso piccole cose che possono essere spostate leggermente, leggermente modificate. È molto interessante far parlare un abito, intuire la scena e l'idea dello spettacolo a partire dall'abito.

*Io parlo sempre, nei laboratori drammaturgici, di informatività di ogni elemento scenico: in che modo si può parlare dunque di informatività dell'abito? Allora, partiamo dal nostro abito, l'abito della donna P, da dove abbiamo iniziato?*

Tu mi hai parlato di un occhio grande e di labbra grandi e rosse. Il vestito ha seguito questi due primi elementi. Il collo rosso nel vestito di P sono due grandi labbra per me, un collo-ferita, sanguigno, e infatti si tratta di una forma morbida, tondeggiante: è come se tu offrissi delle labbra ulteriori portandoti addosso questo collo. Quando io ti chiedo di parlarmi dei volumi di questo collo in realtà sto chiedendoti di quelle labbra, devo capire esattamente che natura hanno, se sono prensili e carnose o se hanno una linea più delicata e sottile. E poi c'è quest'occhio solo e grande. È una contraddizione, anche, per me: da un lato c'è il gesto dell'offrire delle labbra morbide e dall'altro un elemento così misterioso e anche duro come quest'occhio che guarda. Allora l'altro elemento che cercavo era un elemento che cogliesse il cuore di questo mistero. Non poteva essere un cappello perché un pezzo come un cappello dice già tutto e spesso parla anche di un'epoca e avrebbe ucciso le labbra. Doveva essere una parte più ambigua e sfuggente, una piccola, piccolissima cosa di una forma indefinita, un colore medio, più un segno che un

accessorio, che tu potessi spostare a piacimento e che si trasformasse anche in qualcosa di più leggero e buffo, come una visiera. Il collo è un pezzo più definito, ha dei rimandi di continuità nella forma, moltiplica l'idea delle labbra, è composto quasi da gironi color fuoco; qui abbiamo un elemento più freddo, molto più calcolato.

Io posso dire che il costume è fatto da questi due elementi perché per me il vestito in questo caso non c'è, è un'idea di nudo. È un'idea di non vestito, è un'idea di luce e basta.

*Ecco, su questo punto vorrei soffermarmi. Tu da subito hai parlato di un colore magnetico, un grigio piombo con dentro del giallo. Il grigio poi è un colore molto importante nel testo, anche se un grigio virato di porpureo, il griddellino, il colore della poesia. Quando tu mi hai raccontato la storia di questo grigio magnetico mi son venute subito in mente immagini precise del testo: il balascio, la mania del topazio, i diamanti madidi...*

Da anni lavoro su questi materiali, sulla luce. Questo grigio è dorato, non è più un colore, è una luce. Io ho subito visto una figura anni '20, perché io parto dal contesto filologico per uscirne. Tu mi parlavi di macchie espressioniste. Ma io immaginavo anche una donna a pezzi, un'immagine cubista, ci vedevo i colori di Braque, di Picasso. Il grigio è la luce che divide i due colori: il rosso e il blu, che sono due colori che si trovano in quei quadri.

Le tue parole mi hanno subito richiamato il primo Novecento, in cui la modernità si affacciava nelle forme, nei volumi, nel gioco.

*Ecco ancora quest'idea di gioco, di cui abbiamo tanto parlato la prima volta che sono venuta nel tuo atelier e che assemblavamo dei pezzi come delle bambine, e già ti avevo detto che questo è esattamente il modo in cui amo lavorare... Ogni pezzo deve essere fortemente semantico ma, direi anche ospitare l'idea della metamorfosi, amo molto l'oscillazione del senso nel costume, qualcosa che si precisa nella trasformazione. Pensa all'idea delle lettere. Tu mi hai chiesto di spostare la P, iniziale misteriosa che il racconto dice essere ricamata sulla sciarpa, volevi partire dalla forma del cappello-visiera. Ed è nato questo strano oggetto staccabile, che da visiera diventa mascherina, quasi la lettera di un rebus, e di seguito abbiamo*

*visto che la P contiene anche la D, è una D con un manico, e questo è molto forte perché P è una creatura che visita la mente di D in un certo senso, è un contenuto poetico che contiene tutto il personaggio di D.*

La forma di per sé è potente. Da sola contiene già tutto. Ricavare un'idea dalla forma è un procedimento a cui sono abituata, ricavare un aggettivo dalla forma, il maschile e il femminile ad esempio. Pensare che D è ricavato da P mi piace. Si parte anche dalla storia del costume: chi è l'uomo e come si veste? Perché l'uomo ha una divisa fortissima, perfetta in sé. È molto difficile uscire dalla sintesi giacca pantalone. Quando mi parli di un dettaglio per l'abito maschile penso a un collo, e parto dalla forma dell'abito della donna, e ricavo dal simbolo la forma per l'uomo. Parto dalla lettera simbolo, la D, già contenuta nella P: questa lettera è una medaglia, un simbolo sul simbolo collo (il collo è simbolo della giacca), mentre la forma è ricavata dalla donna.

L'importante è lasciarsi stupire dalle forme. Lasciarsi coinvolgere da un gioco comune.

*C'è qualcosa di atemporale nel modo in cui abbiamo lavorato insieme, e credo che abbia a che fare con una passione per la precisione pittorica unita ad un certo senso del tempo che si trova nella vita reale.*

La cosa che mi muove è sempre la persona come soggetto, con il suo corpo. Per me è eccitante lavorare con te perché so che dentro questo corpo c'è un'idea precisa. Ho lavorato con te così e così lavoro con le mie clienti, tiro fuori il loro abito-pensiero. L'aspetto maieutico è quello che più mi diverte. Ognuno ha un progetto, sempre, e io devo scoprirlo. Per questo è necessario mettersi in ascolto. Io non faccio stilismo, ma design. Partire dalle forme vuol dire ragionare sempre su qualcosa che contiene più donne più progetti più immagini. La moda non funziona così, funziona al contrario. La moda ti offre il personaggio in cui tu ti identifichi, per me il personaggio sei tu.

*La prima volta che mi sono imbattuta nel tuo lavoro è studiando le performance di Vanessa Beecroft, che hanno ispirato la serie delle Dorothy del nostro ultimo spettacolo, Dorothy, sconcerto per Oz. Anche ieri, però, ragionando su un'immagine del testo di Landolfi, mi sono*

*imbattuta in una fotografia della Beecroft che la ritrae Madonna con due gemelli neri in grembo... Forse Vanessa è un punto di riferimento importante che entrambi abbiamo. In un certo senso ci ha fatto incontrare...*

L'incontro con la Beecroft è stato emozionante per entrambe. Lei era abituata a usare del *vintage*, non era abituata alla libertà di un progetto sugli abiti. Ricordo ancora la facilità del gioco tra di noi, io le facevo delle domande e lei rispondeva. Chiedevo: vuoi un nudo? Cosa vuol dire nudo? Come veste il nudo? E le immagini si costruivano in comune e naturalmente, abbiamo giocato alle bambole assieme. Mi interessano e divertono le contaminazioni spontanee, quelle che nascono per affinità, così l'idea di gioco è molto naturale e davvero condivisa. Ecco, forse è il procedimento che unisce questi due progetti, quello per AMORE e quello con la Beecroft.



## I “due fanciulli ricciuti”

### tra iconografia mariana e iconografia pagana

Conversazione di Chiara Lagani con Elisabetta Gulli Grigioni

**V**orrei parlare con te di un'immagine contenuta nella seconda parte di “La piccola Apocalisse” di Tommaso Landolfi. Ti leggo il passo:

*“Ascolta. Conobbi una donna che dal grembo, di tra le mammelle seriche, emanava una calma luce. Alcuni uomini, di quelli verdi la cui fronte è solcata di rughe e che hanno per amiche lampade e civette, la portarono trionfalmente nelle loro case: volevano carpire il suo segreto. La donna stessa non lo conosceva; pure, timida e pudica, temendo la curiosità degli uomini, cercava di rattenere la sua luce, e brillava allora, in quella del sole, spaurita e trasparente. Ma di notte, nel sonno, raggiava in libertà; e sotto il fiotto materno e tranquillo, leggermente azzurrino, rimanevano muti a guardarla uomini dai bianchi camici, vegliardi pensosi e accorti. Non so se abbia, poi, dato alla luce due ricciuti fanciulli, o se una notte si sia spenta in pace, lasciando sui bianchi camici solo il riflesso dei fanali della strada... Mi intendi meglio, ora?”.*

È un'immagine molto affascinante. Suscita il ricordo delle Madonne che hanno, nella rappresentazione, il Bambino in mezzo ai seni con tutta la raggiera attorno. Ho molte immagini di questo tipo, del tipo di quella citata da Landolfi, le Madonne che emettono luce dal ventre. Certo che se quest'immagine deve essere esemplificativa nel racconto... è un'immagine sconvolgente in realtà!

*Poi ci sono queglii “uomini verdi” che, poiché associati alle lampade e alle civette, io assimilerei ai pensatori e ai filosofi, forse ai poeti (vengono citati anche più sotto a proposito del color gridellino che è il colore della poesia). Invece i vegliardi pensosi e accorti che raccolgono il fiotto materno di luce mi fan tornare ancora in mente la teoria di patriarchi nel mosaico. Anche là i patriarchi sono rivolti alla Madonna in trono. Ma la cosa più misteriosa per me è quel dettaglio dei due ricciuti fanciulli...*

Quando pensi a due ricciuti fanciulli in realtà, nell'ambito dell'iconografia mariana, pensi subito a quelle immagini in cui accanto al Bambin Gesù c'è il Giovannino. Sembrerebbero quasi fratelli. Quest'iconografia è molto diffusa. C'è

un libro francese che si intitola: *Le problème des deux enfants Jésus et sa trace dans l'art*. È un testo che prende in considerazione le iconografie della doppia Madonna o della Madonna col doppio Bambino. Ci sono sculture doppie di Madonne poste schiena contro schiena, come Giano, ognuna delle due porta il suo Bambino, oppure ci sono immagini di Madonne con due bimbi in grembo o che prendono il latte dai due seni. Ecco, se solo sfogliamo il libro troveremo moltissime di queste immagini, guarda questa ad esempio: “Al centro una giovane madre è seduta tra due fanciullini nudi che si distolgono da lei. Uno si protende a destra, l'altro a sinistra, ciascuno verso una porta. Al tocco del fanciullo le porte si aprono. L'immagine porta in basso l'iscrizione ‘gemini’ = gemelli. L'iscrizione latina recita: se la mano d'un bambino appena nato può aprire ogni serratura, perché la madre del Verbo incarnato non potrebbe essere una vergine?”.

Nell'iconografia son sempre ricciuti questi fanciulli. E c'è una casistica ampia: non solo le raffigurazioni medievali, ci sono anche Rubens, Raffaello, Leonardo, Perugino...

Questa questione dei due Gesù poi è una famosa tematica teosofica che parte dai Vangeli Apocrifi. Queste immagini potrebbero benissimo aver abitato la mente di Landolfi ed essersi congiunte, nel procedimento visionario che lo caratterizza ad altre immagini. In ambito pagano ad esempio ci sono le raffigurazioni della Carità e della Prosperità coi due fanciulli ricciuti (o tre) in grembo. Se si pensasse a due gemelli poi verrebbe spontaneo il riferimento a Romolo e Remo, partoriti da Rea Silvia che spesso è raffigurata coi gemelli in grembo.

*Rodolfo Sacchetti mi faceva fra l'altro notare che questa raffigurazione è presente anche in uno dei pannelli dell'Ara Pacis a Roma in cui figura una donna che sostiene due fanciulli, uno dei quali le porge un frutto. La donna è la rappresentazione di Venere o della fertilità, altri dicono della Pace Augusta o proprio di Rea Silvia coi due gemelli fondatori. Quest'immagine, che si trova su un monumento cittadino, giustificherebbe anche il misterioso cenno alle luci dei fanali che si riflettono sui bianchi camici dei vegliardi, che potrebbero essere le toghe dei romani in processione raffigurati nel monumento...*

Tutto questo è veramente stimolante: si riconoscono vari

elementi nel testo, ma è molto difficile pronunciarsi nel complesso.

*C'è anche un'altra esemplificazione misteriosa nel discorso, quella del Grande Negro, te la vorrei sottoporre, anche se qui sollecito più le tue competenze etnografiche e antropologiche forse...*

*Il testo recita così:*

*“Son come il negro che sogna cantando d'un paradiso dove, su lucenti superfici di specchio, gli appaia, con una lunga tunica bianca e le alucce alle ascelle, il Grande Negro; e impara intanto a riconoscere i vizi e le virtù degli uomini bianchi dai manichini delle vetrine notturne e dalle dame scorte in un'aureola di lontananza sulle porte dei teatri. E se buona e caritatevole per la prima gli appare una dama di cera drappeggiata in raso rosso e atteggiata dietro il cristallo per la lunga notte, gli paiono buone poi, tutte le creature in rosso, anzi il rosso è per lui la bontà. Ma il negro sbaglia, forse, a stabilire un rapporto: nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo”.*

È un'immagine folgorante. Di impatto vengono in mente quelle vetrine che si vedono in tanti film di atmosfera new-yorkese, ci sono questi elementi molto forti: il manichino, questo drappo rosso. Il nero è una specie di zio Tom forse... siamo in tutta un'altra atmosfera rispetto all'immagine di prima. È un'immagine contaminata. Io ho seguito per molti anni il filone del vudù. È un filone molto sincretico questo e la religione vudù è piena di elementi iconografici cattolici ad esempio. C'è tutta la storia della colonizzazione cristiana dietro.

*Infatti dice: “e intanto imparano i vizi e le virtù degli uomini bianchi...”*

E anche le immagini viaggiano e viaggiano soprattutto attraverso i santini. Uno dei personaggi femminili del vudù è proprio la Madonna col Sacro Cuore, pensa. Chi sono queste donne, questi manichini? Sacerdotesse? Le bambole dei riti? E questo Grande Negro con le alucce alle ascelle?

*...Il Grande Angelo Buono del vudù?*

Può essere. Ma poi c'è quest'idea del manichino, vedere un manichino e farsene un dio, farlo coincidere con la virtù. Una specie di pensiero magico infantile. Questo fenomeno

psicologico è interessantissimo. A questo punto mi verrebbe voglia di leggere tutto Landolfi per comprendere meglio la sua composizione culturale, è estremamente affascinante questa alchimia di contesti che cita e realizza in maniera così folgorante. Forse non bisogna cercare di decifrare queste immagini, forse non è questa l'operazione giusta. Questa è un'immagine più moderna dell'altra. Bisognerebbe andarsi a leggere le monografie sui miti africani contaminati dagli stessi antropologi. I primi tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento che vanno a registrare questi miti trovano che sono già stati ampiamente contaminati dalla civiltà occidentale ad opera dei missionari.

Nel libro di Landolfi poi il negro trova la corrispondenza, e fa coincidere il rosso del drappo del manichino con la bontà, mentre si sforza di riconoscere i vizi e le virtù degli uomini bianchi, anzi crede solo di riconoscerla e di avere trovato un'immagine concreta, ma in realtà prende una cantonata... ma è stupendo questo discorso di Landolfi, solo che bisognerebbe prendere questo testo e dedicargli due anni! E in fondo non c'è una vera soluzione al mistero...

*Questo lo penso sempre. Tutto Landolfi è dominato da questa tensione per me...*

È che Landolfi non è un autore con cui si può salire in cattedra. Occorre qualcuno, anche tra gli studiosi, che sia davvero disposto ad esporsi e a mettersi seriamente in discussione per affrontare questioni così nodali.



## Lingue impossibili e lingue utopiche

Conversazione di Chiara Lagani con Caterina Marrone

**L** tema delle lingue impossibili è per noi fondamentale da circa due anni, da Heliogabalus in poi e fra l'altro l'intuizione di cercare in Landolfi dei materiali per gli spettacoli è stata da subito spalleggiata appassionatamente da te... Le chiamo "lingue impossibili" e non "utopiche" perché mi interessa insistere sull'aspetto della loro irrealizzabilità, anche se la stessa sfumatura è contenuta già nell'aggettivo utopiche e il rapporto che queste lingue intrattengono con l'utopia non è trascurabile. Una delle figure simboliche più ricorrenti in Landolfi è quella dell'isola, nodo semantico centrale delle più famose utopie. Penso a *Il mar delle blatte* in cui la bellissima Lucrezia, rapita dal Variago, viaggia con lui verso un'isola remota a cui non si arriverà, penso alla sua commovente frase finale, sigillo del non raggiungimento come raggiungimento vero, che è una frase che potrebbe essere un motto, una sintesi perfetta dell'idea di viaggio utopico: "E a codesta isola non ci si arriva lo stesso?". Ma penso anche all'isola di *Un amore* del nostro tempo che, al contrario, è infine raggiunta, e dunque irrealizzata. Il raggiungimento dell'isola segnala l'inasprimento del rapporto con la realtà e aumenta le proporzioni dello scacco.

La questione del raggiungimento dell'isola è molto importante. L'utopia nasce come isola, come luogo dove c'è un confine che non è terrigeno, un confine d'acqua. In quest'isola si immagina una specie di idealizzazione di tutto ciò che le persone vorrebbero potesse realizzarsi. Ma il raggiungimento dell'isola è impossibile. L'isola è qualcosa che non ha un corrispettivo realizzabile nella realtà. L'isola può assumere varie sembianze, ma ad un certo punto non è più il luogo idillico che sta in mezzo al mare, ma diventa un luogo in cui non c'è contiguità con altri luoghi, un luogo di terribile isolamento. Nell'Ottocento il problema si complica, allorquando l'utopia si vuole attuare davvero e si costituiscono i grandi progetti politici e sociali "realizzabili". Ma questi sistemi poi falliscono completamente e sfociano nei totalitarismi, che anche questi sono isole, isole isolate: i totalitarismi hanno nel loro cuore solo l'isola, solo un modello, solo una dimensione. Il raggiungi-

mento dell'isola è un vero e proprio disastro; l'isola deve rimanere il modello che dobbiamo sempre perseguire, la possibilità che ciascuno di noi ha di rendere se stesso e il proprio contorno sempre più perfettibile, ma mai perfetto, perché questo sarebbe da un lato un assurdo logico, dall'altro una catastrofe dal punto di vista sociale e individuale.

*Questo aprirebbe tutto un discorso sulla relazione tra individuo e società che mi pare centrale. Con Landolfi, tu lo sai, noi siamo partiti proprio dal Dialogo dei massimi sistemi per Heliogabalus: il problema centrale era proprio la relazione tra l'individuo e una comunità quasi dissolta. In Landolfi si arriva poi all'ipotesi estrema che questa relazione sia drasticamente ridotta al due, che la comunità sia minimalizzata, e che la lingua impossibile sia casomai ipotizzabile solo in seno ad un rapporto privilegiato, d'amore (come avviene tra D e P in La piccola Apocalisse). Infine c'è la negazione dell'utopia: l'isola è stata raggiunta, non esiste più un vero termine di confronto tra realtà e idealità, tutto si appiattisce in una sorta di assottigliamento del senso in cui anche il linguaggio e la tensione utopica sono destinati a cedere, a sgretolarsi e resta il posto poi, nell'ultimo Landolfi, quello di Un amore del nostro tempo e poi di Breve canzoniere, solo per il "ritorno all'originale" (anziché all'origine) in cui si rappresenteranno altari impossibili per una nuova divinità, il Tedio e si inneggerà alla "divina inconcludenza"...*

È molto interessante questa questione della lingua impossibile collocata dentro la dialettica tra individuo e società, con tutta la sua parabola discendente. È come se il procedimento fosse questo: la lingua della società non può raggiungere la realtà, la cosa, allora proviamo per assurdo a raggiungerla in un altro modo, con una lingua che non è sociale, ma che viene fuori dall'individuo in stretto rapporto con il referente; si tratta quasi un ritorno all'infanzia in cui il rapporto con le cose è vergine, le cose devono ancora ricevere il loro nome, è una specie di stato adamitico. Eppure questa lingua "non sociale" sarebbe impensabile se il contesto di partenza non fosse proprio la società.

*A questo proposito mi vengono in mente due passi landolfiani: da un lato il famoso frammento di De mois proprio sulla questione dell'invenzione di una lingua immaginaria che si scontra subito con l'impossibilità del porsi al di fuori della storia della cultura e delle radici umane. Dall'altro lato penso proprio a La piccola Apocalisse in cui la messa in campo di una lingua non umana comporta anche una rivisitazione di tutto il sistema etico e morale umano. Il linguaggio impossibile ribalta l'universo etico ma in una specie di completamento di quello ordinario: si tratta di un'intuizione morale raffinatissima.*

Nell'utopia il primo punto è sempre quello morale. Questo è molto interessante e a mio avviso non è stato messo abbastanza in rilievo. Il padre dell'utopia, che è Thomas More, è un grecista raffinatissimo che sa bene che per i greci la prima cosa è l'ethos: dopo viene qualsiasi altra cosa, il ragionamento, il pensiero, ma il fondamento di qualsiasi speculazione e gnoseologia è l'ethos, inteso come base della relazione. Non ci può essere isola, città, polis se non c'è l'ethos. Tutti gli utopisti hanno in mente l'ethos.

*Tu sei stata testimone di alcuni esperimenti laboratoriali e teatrali che abbiamo condotto sulle lingue impossibili. Sai bene che per la lingua di luci e colori della donna P ho attinto ad alcuni degli esperimenti condotti da linguisti e ricercatori come Lawrence E. Marks, a proposito di quello che lui chiama "crossmodalità" e alle riflessioni su connotatività e denotatività di Osgood, di cui tu mi parlasti per prima ricordo.*

*Marks propone una serie di esperimenti che incrociano stimoli sensoriali e luminosi, sonori, olfattivi mettendo in relazione l'altezza dei suoni con la grandezza dei corpi e il gusto o l'olfatto, stabilendo una specie di regolarità, e dunque di base semantica comune, nelle attribuzioni di senso. Come se ci fosse qualcosa di dimenticato o non ancora coltivato, codificato o educato, alla base di queste significazioni, qualcosa che mi fa venire in mente il discorso di P, quando parla delle sue luci come di una "lingua che nessuno più conosce" e di "parole di cui abbiamo dimenticato il significato".*

*Osgood invece inventa il metodo del differenziale semantico per tracciare una specie di mappatura della distanza*

*psicologica tra le parole, in relazione al rapporto connotativo che ogni parlante intrattiene con queste. È come partire ancora una volta dai singoli per tentare di trovare una base comune di senso al di fuori del senso comune, perdonami il gioco di parole.*

*So che applicare queste teorie al lavoro sulla lingua di uno spettacolo o di laboratori teatrali può anche essere azzardato e discutibile, anche se i risultati di cui siamo stati testimoni sono emozionanti, se ti ricordi; ma vorrei sapere cosa ne pensi veramente.*

È un'operazione molto complicata la vostra, se non altro. Sai bene che una cosa del genere mi stimola molto, mi fa venir voglia di star a vedere come si fa, come si può fare. Sono convinta che uno studio serio di questi modelli possa dare dei frutti. Per quanto riguarda la connotazione, che a mio avviso è la parte più difficile, si lavora proprio con la sperimentazione, su dei campioni di persone e si sta a vedere cosa succede. Bisogna trovare delle connotazioni comuni, così come già abbiamo delle denotazioni comuni codificate, perché le connotazioni al contrario ci sfuggono. In questo senso il lavoro è molto faticoso e duro.

*Ma c'è uno sforzo di tipo etico, ancora, in questo tentativo di scovare la base comune della connotazione, del senso più nascosto...*

Io penso che ci siano dei grandi principi etici insuperabili, oltre ai quali non si va. Quando Wittgenstein dice che un linguaggio è una forma di vita, è come se dicesse: esiste un essere che si chiama umano che è fatto in un certo modo, e tutto al mondo potrà essere sempre relativizzato, ma questa sua costituzione, quella dell'uomo, non può essere relativizzata. Ci sono possibilità vaste di variazioni, di cambiamenti, di opzioni, ma la base costitutiva umana resta la stessa. Questo è il punto forte del discorso di Wittgenstein. Qualcuno potrebbe erroneamente pensare che sia relativismo la messa in discussione di un'etica di partenza, ma è il contrario: non si tratta di relativismo, ma di una specie di radicalizzazione dell'etica d'origine. Questo per me è un assunto molto importante ed è importante che sia alla base di ogni discorso sui linguaggi utopici.

*Gli artisti*



## TOMMASO LANDOLFI

Tommaso Landolfi (1908-1979) è nato a Pico, allora in provincia di Caserta. Trascorre tra Pico, Roma e la Toscana gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. Nel 1932 si laurea in lingua e letteratura russa, con una tesi su Anna Achmatova. E dal russo, così come dal francese e dal tedesco, sarà traduttore magistrale. Subito dopo la laurea, prende a collaborare a testate romane come «Occidente», «L'Europa Orientale», «L'Italia letteraria», «Oggi». A Firenze, scrive per periodici quali «Letteratura» e «Campo di Marte». Più consistenti e continuative le più tarde collaborazioni al «Mondo» di Mario Pannunzio (anni Cinquanta) e al «Corriere della Sera» (anni Sessanta e Settanta). Nel 1937 l'esordio, col volume di racconti *Dialogo dei massimi sistemi*. Ad esso seguiranno altri volumi di racconti, romanzi, testi teatrali e poetici, raccolte di articoli critici: più di cinquanta le opere, tra le sue e le traduzioni. Per esse riceverà i maggiori premi letterari italiani, dallo Strega al Campiello, al Viareggio, al Bagutta, al Pirandello e così via. Naturale oppositore del regime fascista, subisce nel 1943 un mese di carcere alle Murate, a Firenze. Sporadici, nell'arco dell'intera vita, i soggiorni all'estero, nelle capitali d'Europa; più lunghi i periodi trascorsi a San Remo o a Venezia, le "città del gioco", dov'è attirato dalla sua grande passione, parallela o sovrapponibile a quella per la scrittura. Col tardo matrimonio Landolfi si stabilisce nella riviera ligure; sempre frequenti, tuttavia, e lunghi, i ritiri al paese natale. Scrittore schivo e appartato, è considerato dalla critica fra i massimi del Novecento. Negli ultimi dieci anni si moltiplicano gli studi e i convegni sulla sua figura, le ristampe delle sue opere (il suo attuale editore è il milanese Adelphi), le traduzioni di esse anche in nazioni remote, gli adattamenti cinematografici e teatrali dei suoi testi, i documentari e i video.

## FANNY & ALEXANDER

Fanny & Alexander è una bottega d'arte fondata a Ravenna nel 1992 da Luigi de Angelis e Chiara Lagani. Ha finora prodotto una quarantina di eventi, tra spettacoli teatrali e produzioni video e cinematografiche, eventi installativi, azioni performative, mostre fotografiche, convegni e seminari di studi, festival e rassegne, caratterizzandosi per il lavoro di ricerca innovativo sui linguaggi e sul rapporto tra tradizione e nuove tecnologie. Nelle proprie opere teatrali e cinematografiche è centrale la riflessione sul mito e sull'archetipo, scandagliati in prossimità del cortocircuito tra realtà e fiction, tra artificio e vita. I miti dell'adolescenza, della coppia e del rispecchiamento, del gioco e del trabocchetto, della vita come costruzione di un'opera d'arte, sono i cardini di un percorso artistico che intreccia spregiudicatamente i diversi linguaggi artistici, con una sensibilità da molti definita barocca. Nel 2006 ha portato a termine un progetto triennale in più episodi a partire dal romanzo *Ada* di Nabokov, producendo spettacoli teatrali, eventi installativi e cinematografici, pubblicazioni e percorsi d'indagine letteraria. La presentazione integrale del progetto si è svolta nel giugno 2006 al Festival delle Colline Torinesi, in concomitanza con la pubblicazione per Ubulibri del libro *Ada – romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, con introduzione di Cristina Ventrucci e interventi di Chiara Alessi, Stefano Bartezzaghi, Marco Belpoliti, Margherita Crepax, Marina Grishakova, Rodolfo Sacchettini, Antonella Sbrilli, Luca Scarlini, Maria Sebregondi.

Con lo spettacolo *Dorothy, sconcerto per Oz*, che debutterà in Italia a breve, inizia l'attraversamento del più famoso racconto della letteratura per ragazzi americana: *Il meraviglioso mago di Oz*. La piccola Dorothy sarà una specie di cursore o avatar attraverso cui si compirà una sorta di viaggio mentale e fisico nel corso di un progetto biennale che prevede eventi spettacolari e momenti di ricerca, di studio e di confronto con altri artisti e studiosi. Da circa due anni il lavoro condotto attorno all'opera di Tommaso Landolfi ha dato vita a molti laboratori e a composizioni materiali drammaturgici che hanno ispirato e nutrito le ultime produzioni del gruppo: *Heliogabalus*, *Dorothy, sconcerto per Oz*, e *Amore (2 atti)*.

## MONICA BOLZONI

Creatrice di moda indipendente e versatile.

Negli anni Settanta inizia il suo viaggio di formazione a Parigi e successivamente con Fiorucci, prima in Italia e poi a NY dove è in atto l'avanguardia artistica della Factory di Andy Warhol.

Ritorna in Italia agli inizi degli anni Ottanta e apre a Milano il primo spazio *Bianca e Blu* in cui propone uno stile in controtendenza alla moda del momento: *femminile*, diverso, semplice, di proporzioni reali, con grande attenzione alla vestibilità, alla personalizzazione e al rapporto abito-corpo.

L'idea è quella di sollecitare una memoria femminile e attraverso un progetto creativo realizzare abiti senza tempo. L'atelier diventa luogo di atmosfere che si susseguono e si sperimentano.

Monica Bolzoni attraverso una disciplina progettuale e una grammatica modulare, approfondisce *la ricerca di forme* e lo studio del *colore*, *sperimenta* nuovi tessuti e materiali, e attraverso una logica del design crea un nuovo concetto di basic al femminile: un guardaroba, costituito da pezzi modulari, componibili e collezionabili tra loro dai tagli rigorosi e dettagli sartoriali.

L'intento è la personalizzazione di ogni capo, intesa come gioco di libertà, fantasia.

Negli anni '90 sviluppa un rapporto sempre più intenso con l'arte d'avanguardia internazionale. Crea una nuova immagine per il progetto d'arte di Vanessa Beecroft. Il progetto comprende performance itineranti da Parigi, a NY a Milano, attraverso l'ideazione di guardaroba personalizzati.

Bianca e Blu si è dimostrato nel tempo uno spazio di sperimentazione e un punto di incontro fra arte, moda e design, un laboratorio dove alla base restano il piacere, il divertimento e il gioco, la ricerca e la contaminazione.

Dal 2005 Monica Bolzoni tiene un laboratorio di design del vestito presso il Corso di Laurea in Design della moda, allo IUAV di Treviso (Facoltà di Design e Arti).

---

## Crediti testi

*La lingua dei colori, lingua dell'arte. Sulla Piccola Apocalisse di Tommaso Landolfi*, a pag 13 è liberamente tratto da: Cristina Terri-  
le, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Lan-  
dolfi* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

*Impossibilia* a pag. 19 è parte di un saggio di Idolina Landolfi dal  
titolo *Solipsismo di Landolfi*. Un amore del nostro tempo *quale testo  
esemplare*, uscito nel volume collettaneo *Le lunazioni del cuore.  
Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La  
Nuova Italia, 1996, pp. 121-141.

*Il corteo delle Vergini e dei Martiri* a pag. 32 è un estratto da: Cor-  
rado Ricci, *Per la storia di Sant'Apollinare Nuovo*, stampa 1916,  
(Ravenna: tip. Angelini). Estr. da: Felix Ravenna, suppl. 2, n. 1,  
(1916), p. 33-43

*Mosaici a Ravenna* a pag. 33 è un frammento da un articolo di  
Alfonso Gatto comparso nel periodico *Il gatto selvatico: mensile  
aziendale*, A. 3, n. 5 (mag. 1958), pp. 15-17.

## Crediti immagini

- In copertina: Fernand Khnopff, *Mysterious Woman* (c. 1909).
- Pag. 8: Fernand Khnopff, *Mask with a black curtain* (1909).
- Pag. 12: James Turrell, *Air Mass* (1993).
- Pag. 24: Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder  
erklärt/ Come spiegare i quadri a una lepre morta* (1965).
- Pag. 28: Tomba di Dante, Ravenna, foto e © Enrico Fedrigoli.
- Pag. 32 e 33: particolari dai mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a  
Ravenna: cortei delle Vergini e dei Martiri. © Longo Editore.
- Pag. 36: James Turrell, *Meeting (First Light)* (1989-90), Acquainta.
- Pag. 44: Francis Bacon, *Female Nude Standing in a Doorway*  
(1972), olio su tela.
- Pag. 48: Raffaello, *Madonna del cardellino* (1505), Uffizi.
- Pag. 59: Lia Pari, *Cenerentola* (2005), foto Luigi de Angelis.
- Colophon: Fernand Khnopff, *Brown eyes and a blue flower* (1905).

## Ringraziamenti

Si ringraziano tutti quelli che hanno contribuito a questo libretto:  
*AMORE (2 atti)* è pienamente debitore delle loro stimolanti intuizio-  
ni. Si ringrazia Alessandro Fogli per il suo sguardo. Si ringraziano  
inoltre tutti i partecipanti ai laboratori *Alfavita* condotti intorno  
all'opera di Landolfi dal 2005 a oggi. Inoltre gli artisti e gli studiosi  
che con noi vi hanno lavorato: Chiara Alessi, Filip Bilsen, Paolo  
Castelli, Margherita Crepax, Maarten de Pourcq, Maarten Goffin,  
Geert Hellemans, Caterina Marrone, Francesca Mazza, Fiorenza  
Menni, Mauro Milone, Diego Nota, Antonella Sbrilli, Luc Van der  
Stockt, Toon Van Hal e, in particolare, Rodolfo Sacchettini, che ha  
condiviso fin dal principio con noi esaltazioni e croci landolfiani e  
che per primo ci ha indicato questi testi. Senza la disponibilità e la  
gentile e intelligente cooperazione della figlia dell'autore, Idolina  
Landolfi, che è anche accorta curatrice delle sue opere, tutta la  
nostra ricerca sarebbe infine stata più dura e molto meno stimolante.

## Indice

La locandina.....	pag. 6
2 atti d'amore di <i>Chiara Lagani</i> .....	pag. 9
La lingua dei colori, lingua dell'arte Sulla Piccola Apocalisse di Tommaso Landolfi di <i>Cristina Terrile</i> .....	pag. 13
Impossibilia di <i>Idolina Landolfi</i> .....	pag. 19
D	
Le Pene di D di <i>Rodolfo Sacchetti</i> .....	pag. 25
L'Apocalisse dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo <i>Conversazione con Don Giovanni Montanari</i> .....	pag. 29
Il corteo delle Vergini e dei Martiri di <i>Corrado Ricci</i> .....	pag. 32
Mosaici a Ravenna di <i>Alfonso Gatto</i> .....	pag. 33
P	
Landolfi e Blok: la donna P tra dolcestilnovo e simbolismo russo <i>Conversazione con Margherita Crepax</i> .....	pag. 37
Per P <i>Conversazione con Monica Bolzoni</i> .....	pag. 41
I "due fanciulli ricciuti" tra iconografia mariana e iconografia pagana <i>Conversazione con Elisabetta Gulli Grigioni</i> .....	pag. 45
Lingue impossibili e lingue utopiche <i>Conversazione con Caterina Marrone</i> .....	pag. 49
Gli artisti.....	pag. 53
Crediti testi, crediti immagini e ringraziamenti.....	pag. 58





*programma di sala a cura di*  
Chiara Lagani

*coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*stampa*  
Grafiche Morandi, Fusignano