DOPPIOZERO

Ricalcare più vive membra

Andrea Cortellessa

4 Maggio 2017

Sullo schermo appare un sipario rosso; sul suo sfondo si proiettano le silhouettes di due spettatori, di spalle, in attesa che il sipario si apra. Poi si materializza, sul bianco, una seconda immagine – che sovrasta la precedente. All'inizio vediamo disegnarsi solo delle linee verticali: il colore è lo stesso rosso dell'immagine-matrice, ma le linee sono come evidenziate da una pulsazione interna. Poi, a partire da quelle linee di forza, appare il resto dell'immagine-eco: una donna è seduta, i piedi nudi poggiati su dei gradini metallici; il suo corpo è incorniciato, forse imprigionato, dalle linee verticali rosse, pure di metallo, che – capiamo ora – sono le sbarre della ringhiera di sicurezza posta ai lati della scala. La donna ha il volto seminascosto dalla mano destra che lo sorregge, nella posa canonica della *melancholia*. Ma *la riconosciamo*: perché anche il vestito che indossa è dello stesso rosso del sipario, e presenta le stesse pieghe. Mentre va in scena, nel giro di pochi secondi, questo piccolo quanto acutissimo dramma della percezione e del *riconoscimento*, si sente una voce maschile – sullo sfondo del paesaggio sonoro, sottile quanto straniante, di Stefano Perna – leggere a voce bassa, come esausta: «l'interprete che il ruolo strema / oppure il pubblico che fissa il suo sipario / per tutta la durata della farsa / che nemmeno si recita sul palco». La donna è l'autrice delle due fotografie, Monica Biancardi; la voce è quella di Gabriele Frasca.



Il titolo di quest’ammaliante «drammaturgia per immagini» è *RiMembra* e il video è in proiezione alla Biblioteca Museo Nitsch, a Napoli, nell’ambito della mostra omonima di Biancardi (fino al 21 maggio). Ed è lo stesso titolo del bellissimo libro (Damiani, pp. 72, € 25) nel quale queste fotografie – collazionate a gruppi di due, qualche volta di tre, dall’attentissimo progetto grafico di Leonardo Sonnoli – si presentano accompagnate, oltre che dal rotolo continuo dei versi di Frasca, da un’acuta postfazione di Lorand Hegyi. Ma soprattutto, direi, da una manciata di versi, in apertura, di Michelangelo Buonarroti:

Molto diletta al gusto intero e sano

l’opra della prim’arte, che n’assembra

i volti e gli atti, e con più vive membra,

di cera o terra o pietra un corp’umano.

Se po’ ’l tempo ingiurioso, aspro e villano

la rompe o storce o del tutto dismembra,

la beltà che prim’era si rimembra,

e serba a miglior loco il piacer vano.

Il frammento di sonetto, scodato delle terzine, è databile (stando all’ultima edizione delle *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Bompiani 2016) al 1557-60; ed è uno dei componimenti di Michelangelo che più acutamente metta a tema l’atto della mimesi artistica, l’*assembrare* le fattezze di un *corp’umano* nelle *più vive membra* – *più vive* perché delle nostre più resistenti, più durature – costituite dalle materie dell’arte plastica. Così che *la beltà* originaria, col suo così fragile *piacer vano*, possa essere *rimembrata* anche dopo l’azione devastante, su di essa, del *tempo ingiurioso, aspro e villano*.

Con «furiosa» torsione sintattica, e fissità dell’immagine verbale, squisitamente manieristiche, questi versi fanno rimare l’*assembrare* con il *rimembrare*, le

membra e il loro *dismembrarsi*. Dunque collegano l'arte del far somigliare il simulacro al suo referente con l'azione della memoria, passando per il tramite del corpo: della sua umana caducità.

Ma nella nostra memoria poetica, è il caso di dire, il verbo *rimembrare* (associato oltretutto alla *beltà*) non può che richiamare un esemplare più recente, e molto più canonico, di quello michelangiolesco (del quale, peraltro, può aver tenuto conto). *A Silvia* di Leopardi inizia, infatti, proprio con *rimembri*. Una memoria attribuita, con sottile gioco di specchi, al personaggio che è in effetti oggetto della memoria di chi scrive: un soggetto che torna ossessivamente alla di lei *beltà* che *splendea*, quand'era ancora in vita, negli *occhi ridenti e fuggitivi*, e poi nella *man veloce*, nelle *negre chiome*, forse soprattutto nella *voce*, col suo *perpetuo canto*, della giovane recanatese Teresa Fattorini adombrata dal *senhal* tassiano che, a ben vedere (lo ha mostrato Franco D'Intino in un bellissimo saggio), altro non è che un fantasma, un *revênant* (che nella fattispecie riprende il motivo persefoneo, della Kore adediretta che ciclicamente ritorna fra i viventi). Anche Leopardi, dunque, sta ragionando – con linguaggio diverso da quello michelangiolesco, certo – sul proprio modo di *assembrare* ciò che *rimembra*: facendo a sua volta cioè, della materia verbale, qualcosa di *aëre perennius*. (E infatti, se oggi ci ricordiamo della viva *beltà* di Teresa, lo dobbiamo unicamente a queste sue parole.) La materia persistente della poesia, la materia verbale, è un equivalente di quella memoria inorganica "professionalmente" evocata da Michelangelo sulla quale, non a caso, si chiude il testo di Leopardi: «con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano». La mano *rimembrata* è quella della *beltà* vivente di Teresa; quella *assembrata* appartiene al simulacro di Silvia, scolpita nel ricordo come facevano gli artisti di quel tempo (penso al *Monumento funebre a Cristina d'Austria* di Canova o, più vicino a Leopardi, ai lavori di un neoclassico minore, Pietro Tenerani, che nei *Canti* sono oggetto di *ekphrasis* nel componimento *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire accomiatandosi dai suoi*).



Pietro Tenerani, *Bassorilievo funebre per Clelia Severini*, 1825 (Roma, San Lorenzo in Lucina).

Nella sua formidabile (quanto accademicamente svillaneggiata) produzione saggistica, spesso Gabriele Frasca ha ragionato sul rapporto di emulazione – ma anche spettrale sostituzione – fra la trasmissione della memoria genetica e quella, non genetica, operata mediante parole e immagini. Un'ambivalenza profonda appartiene in qualche misura a chiunque *rimembri* e *assembri*, in forma di simulacro, la *beltà vivente*: da un lato attraverso tali simulacri – non importa se materiati di parole, o di *cera o terra o pietra* – serbiamo la memoria di quei corpi, di chi magari è presente nel momento in cui lo ritraiamo ma la cui vita, sappiamo, avrà una durata mortale; ma questa sopravvivenza si produce a costo di una trasmutazione, una transcodificazione non genetica che in qualche misura è il doppio speculare, il *revênant* dello stesso processo col quale il corpo invecchia e muore. Nel sostituirsi alla materia vivente – anche con la migliore delle intenzioni, quella appunto di farla sopravvivere nella memoria – il simulacro inorganico corrisponde all'azione del tempo sulle fibre viventi che esso in qualche modo vorrebbe riparare, o contraddire. A questa dialettica ineludibile pare alludere già Michelangelo, quando parla del tormento di rendere il corpo umano in *cera, terra o pietra*: quelle *più vive membra* sono più vive, s'è detto, in quanto più resistenti

di quelle organiche; ma sono anche *più morte* perché non animate dalla vita che, *assembrandole*, *rimembrano*.

Questo senz'altro mostrano, in ogni caso, i versi di Frasca. Che, come detto, spesso in passato (per esempio nel magnifico saggio *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Costa & Nolan 1996) ha ipostatizzato questa dialettica in un film anni Cinquanta, *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (fatto oggetto, nei decenni, di ripetuti quanto significativi *remakes*). L'«ultracorpo» è appunto il simulacro che si sostituisce al corpo vivente. Nel caso del film di Siegel – perfetto esempio dell'immaginario paranoide d'epoca maccartista – chi allestisce il simulacro (gli invasori alieni) ha intenzioni esplicitamente ostili; ma l'esito, a ben vedere, non è così distante da quelle dei simulacri che tutti noi realizziamo.



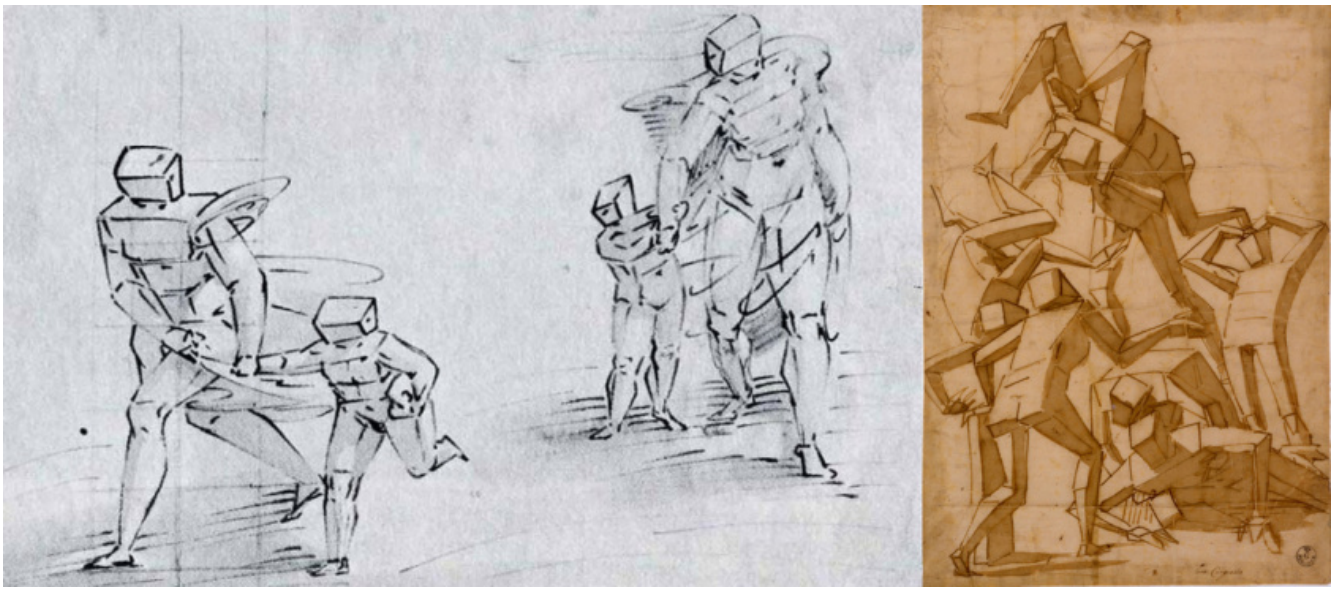
Penso per esempio al pupazzetto di carta che lascia – con intenzioni appunto minacciose – Gaff, il “poliziotto cattivo” alla fine di *Blade Runner* (il film che nel 1982 Ridley Scott trasse da Philip K. Dick: un’altra delle ossessioni saggistiche di Frasca) nell’appartamento della replicante Rachael, la donna-simulacro amata da Rick Deckard. Anche quell’origami apparentemente innocuo è un sostituto del corpo umano, e in quanto tale adombra il venir meno dei corpi: il loro essere sostituiti, fagocitati da una riproduzione inorganica. Con questo gesto Gaff brutalmente allude alla natura artificiale del corpo di Rachel: simulacro di natura particolare poiché angosciato – al pari degli altri “replicanti” che Deckard ha lo sgradevole incarico di “ritirare” dalla circolazione, nella Los Angeles del 2019 – dalla data di “scadenza”, che essi ignorano, impressa nel loro organismo da chi li ha fabbricati.





A questa dialettica si riferiscono, Biancardi e Frasca, nel corpo del loro lavoro comune: l’una costruendo una «drammaturgia» dell’*assembrare* e del *rimembrare* , prima che nelle immagini video, nella costruzione del suo libro; l’altro, nelle sue pagine, inseguendo da par suo le immagini della fotografa, sua complice annosa. Prendiamo per esempio l’immagine posta in copertina al libro. È un’immagine che, presa a sé, può trarre in inganno: facendo venire in mente le figure corrive di Fernando Botero, l’ambivalenza grottesca di attrazione erotica e orrore teratologico che esse incutono. Ma se solo si apre il libro, e si procede nella lettura dell’immagine che a quella del piatto superiore viene così affiancata da quello inferiore – il dettaglio di un elemento decorativo scultoreo, che presenta le stesse pieghe del corpo della donna ritratta di spalle in copertina –, si capisce come di tutt’altro genere sia la trappola percettiva allestita da Biancardi. Hegyi definisce «coerenza materiale» il modo in cui la fotografa *assembra* corpi viventi a elementi inorganici (per esempio, come in questo caso, architettonici): la parola

coerenza fa pensare all'ultima delle *Lezioni americane*, che Italo Calvino non fece in tempo a scrivere ma che, frugando fra le sue carte preparatorie, si è scoperto avrebbe dovuto intitolarsi appunto *Coerenza*, e alludere a quella che Edgar Allan Poe nei suoi scritti saggistici chiamava *consistency*: una continuità universale in cui sussunti nel medesimo ciclo sono enti organici e inorganici, sino a cancellare tale distinzione. Si pensa ai corpi cubici di Luca Cambiaso (descritti da Achille Bonito Oliva nell'*Ideologia del traditore*); ma è questa, in effetti, una costante del manierismo non solo cinquecentesco: la troviamo in un pittore cubista del Novecento come Fernand Léger ma anche alle origini stesse della nostra letteratura, in autori cui spesso ha guardato Frasca come Guido Cavalcanti (nel bellissimo sonetto *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, che ci mostra un uomo fatto «di rame, di pietra o di legno») o Guido Guinizzelli (in quello, ancora più impressionante, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, in cui il soggetto si trova tramutato in una «statüa d'ottono, / ove vita né spirto non ricorre, / se non che figura d'omo rende»).



Ma cosa significa l'azione dell'*assembrare*? Cosa vuol dire che un oggetto ce ne *rimembra* un altro? Che cosa implica trovare nella realtà – o addirittura, prendendo in questo caso *trovare* nel senso poetico del *trobar*, ossia produrre artificialmente – un equivalente di quello che ci ha tanto colpito? Nel suo testo Frasca parla di una «matrice dove scinde l'ombra che intanto che moltiplica rimembra»; e infatti le immagini di Biancardi sono sempre immagini moltiplicate – raddoppiate il più delle volte, in altri casi triplicate – come se riproducessero un eco, un riverbero, un effetto *rebound*: quello appunto dell'immagine che ne

rimembra un’altra (in una delle immagini appaiono gli anelli sulla superficie dell’acqua). L’interrogativo va allora riformulato così: qual è l’immagine-matrice (per usare l’immagine di Frasca), e quale l’immagine-eco? Dall’impaginazione del libro non è dato desumerlo. Prendiamo per esempio il primo dittico in esso contenuto: l’artista ci dice che la prima immagine che ha fotografato è quella riportata nella metà inferiore della pagina (riporto le sue parole dalla presentazione del libro al MADRE di Napoli, lo scorso 12 aprile: «ripresa un inverno a Procida, a Terra Murata. Lì dove vengono lasciate tutte le cose che non vengono più utilizzate della settimana santa, nella famosa processione del *Cristo morto*. Questo tronco blu, sul quale erano cresciuti dei funghi, è stato l’inizio di questo progetto»), e questo infatti ci mostra l’“impaginazione” del video.

Così sappiamo che l’immagine-matrice è la seconda, e l’immagine-eco la prima: invertendo quello che è il tradizionale ordinamento di lettura di noi occidentali, che anteponiamo la sinistra alla destra e l’alto al basso. Col mettere in discussione questo nostro “inconscio narrativo”, analitico, *RiMembra* enfatizza il procedimento sintetico (e diciamo pure “poetico”) col quale siamo invece abituati a “leggere” le immagini – il cui accostamento segue in questo lavoro, come abbiamo visto, principi di analogia formale e strutturale. Eppure in alcuni casi ci è impossibile evitare forme di lettura più “narrative”.





Prendiamo per esempio uno dei dittici che personalmente mi hanno più emozionato, quello in cui troviamo raffigurata a sinistra una bellissima donna

anziana, col volto reclinato dal quale si diparte un’onda di fluenti capelli bianchi. Alla sua destra, un uomo e una donna si baciano appassionatamente sullo sfondo di una parete monumentale. Col suo essere sfocata la foto appare “rubata”, scattata al volo: un bacio rubato che può ricordare (non formalmente ma in quanto «atto fotografico», per dirla con Philippe Dubois) il celebre *Bacio davanti all’Hotel de Ville* di Robert Doisneau, 1950 (che, ironicamente, *a posteriori* si scoprì essere stato realizzato, invece, impiegando due giovani attori in posa). C’è anche in questo caso – come mi fa notare Monica – un’“eco” strutturale (la filigrana dei capelli della donna anziana pare riprodurre quella sottile che percorre la pietra alle spalle degli amanti), ma è appunto impossibile non “leggere” la successione in modo “narrativo”, ossia come *flashback* nostalgico di un remoto *calco* di vita – un po’ alla maniera dell’*Ultimo nastro di Krapp* di Beckett, per convocare la massima ossessione di Frasca saggista e traduttore – *rimembrato* dalla donna. (In realtà confida Monica come la successione, com’è anche “logisticamente” verosimile, ha visto svolgersi prima il “bacio rubato” e poi, a distanza di tempo, la messa in posa della donna anziana.)



Robert Doisneau, Baiser de l'Hotel de Ville, 1950.

Nel descrivere queste immagini, come abbiamo ascoltato, Frasca parla di «un unico affiorare di relitti, da riportare in secco e giustapporre». *Relitti*, appunto, sono le impressioni che degli oggetti visti serbiamo nella nostra memoria genetica per poi riprodurli con strumenti inorganici, verbali o iconici che siano. Questa doppia articolazione della memoria, diciamo, è stata messa a tema da Frasca sin dalle origini della sua opera in versi: nella prima raccolta poetica, *Rame* , pubblicata in due diverse versioni nel 1984 e nel 1999 (e ora rifusa, insieme al successivo *Lime*, nel volume *Lame, con postfazioni di Giancarlo Alfano e Riccardo Donati, fuoriformato L'orma 2016*: già da questi titoli – che "ruotano" attorno all'innominato «Rime» – è facile capire quanto quello dei simulacri sia tema decisivo nel suo immaginario) si trova un dittico di testi brevissimi – sonetti ridotti ancora più crudelmente di quello michelangiolesco – rispettivamente intitolati *Calcare* e *Ricalcare*:

su questa pietra stampa questa pietra

quanto resta di pelle che fu tesa

fin quando steso tese la sua tetra

crosta l'asciutto stampo dell'attesa

con cui ciascuno fra i midolli scruta

quel che sarà dell'ultima venuta

cosi se seguitai seguirti dammi

il senso dell'impronta da seguire

per calcare la strada degl'inganni

senza aver sempre voglia di finire

finire col ringhiare contro il cielo

se la corolla crolla sullo stelo

Il tema, centrale nella poetica di Frasca, è quello del riprodurre e fare propri i *calchi* della tradizione letteraria. Ma più in profondità allude anche a quello che per me è sempre stato il DNA del suo immaginario, cioè appunto la somiglianza (ma segreta antinomia) fra riproduzione genetica e *ricalco* non genetico della memoria umana. Non è un caso che nei suoi versi torni spesso il tema della fotografia (e non tanto nella forma dell'*ekphrasis* quanto come «atto fotografico»): come dire che la scrittura si pone quale equivalente della riproduzione delle immagini, del suo *calcare* e *ricalcare* gli oggetti della realtà fenomenica. Il *ricalco* è l'immagine che produciamo per riprodurre quello che ci ha *calcato*, ci si è timbrato nella memoria: nello sforzo, a volte vano altre più fortunato, di riprodurre quel *calco*, di *ricalcare* l'impronta che la vita ha impresso sulla nostra mente.

Nel suo testo Hegyi spiega come tutto il lavoro di Biancardi si possa riassumere nel continuo ritornare di *immagini agenti* (come si diceva appunto, di quelle della memoria, nel pensiero del Cinquecento): immagini sempre attive che alludono al *calco*, all'impronta di qualcosa che è stato sottratto e che proprio per questo lascia memoria di sé. C'è tutta una tradizione filosofica che può essere evocata. Pensiamo ai paragrafi delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein sul tema dell'*air de famille*: perché le cose si somigliano? Cosa c'è nelle cose che ci fa percepire una somiglianza tra loro? Oppure a certi frammenti degli stessi anni, meno noti di altri suoi, di Walter Benjamin, per esempio la *Dottrina del somigliante* (destinata a essere rielaborata nella sua teoria letteraria, al momento di parlare di un testo evidentemente attinente a questo tema, *Le affinità elettive*). O infine all'opera tarda di Paul Ricoeur, il più grande pensatore contemporaneo della memoria.

Il lavoro di Biancardi si dispiega nel tempo perché – come nello sviluppo analogico delle vecchie immagini fotografiche – ogni *immagine-matrice* necessita di una certa decantazione. Sino a ispirarle, magari a distanza di anni, disegni (riprodotti da Sonnoli nel corpo del testo di Hegyi) che, di quell'immagine prima, riprendono magari pochi tratti – nervature strutturali o motivi decorativi che però, "baroccamente", si rivelano a loro volta portanti. Per esempio, esposta al Nitsch, dell'*immagine dialettica* composta dal sipario (che una didascalia c'informa essere relativo a un dramma di prigionia e liberazione, *Fidelio*) e dall'autoritratto col vestito rosso, che descrivevo all'inizio, è presente anche l'immagine-nesso, il

link disegnato a mano che, dell’immagine-eco, finisce così per essere una sorta di “cartone”. Un diagramma composto dalla memoria della prima immagine, e dalla sua rielaborazione fantastica.





Vienne – Ire Fidelio
de L.V. Beethoven

Perciò questo lavoro aveva bisogno dell'ulteriore immagine rappresentata dai versi: di Michelangelo e del suo emulo di cinque secoli dopo. È costitutivamente, *strutturalmente* poetico un lavoro sull'immagine che *calca* e *ricalca* la memoria del mondo: perché ogni volta compone, con quella matrice, un'immagine dialettica che è, a tutti gli effetti, una *rima mentale*. Colpisce che il nostro poeta che sulla rima più ha lavorato, in questi trent'anni e passa, proponga stavolta un testo che di rime è del tutto privo. Perché tutto il suo testo, in effetti, *rima*: con le immagini e, loro tramite, col mondo. Con la sua beltà, e il suo piacer vano, che il tempo provvederà presto a dismembrare ingiurioso.

Una versione più breve di questo articolo è uscita su «Alias» il 23 aprile. Libro e video di RiMembra *verranno presentati da Andrea Cortellessa e Franco Nucci – con la partecipazione degli autori – a Roma, al MACRO di Via Nizza, il 13 giugno alle 18.00*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



