



---

QUADERNO *THINK TANK*  
di *Research Trends in Humanities* – RTH 10 (2023)

ISSN 2284-0184

**PTH**  
**Performative Thinking in Humanities / 3 (2023)**

a cura di Rosario Diana



QUADERNO *THINK TANK*  
di *Research Trends in Humanities* – RTH 10 (2023)

ISSN 2284-0184

**PTH – Performative Thinking in Humanities / 3 (2023)\***

a cura di Rosario Diana

Sommario

<b>Dalla musica alla pellicola</b> <i>Il flauto magico</i> nell’adattamento di Gianini e Luzzati Alessandro Decadi	3
<b>Il connubio tra poetica ed estetica nei supporti audiovisivi per una comunicazione scientifica efficace</b> Riflessioni sul risultato di una ricerca di linguaggio innovativo per cortometraggi dedicati alla comunicazione tecnoscientifica Marina Iorio – Sergio Scoppetta	35
<b>La paradossalità della cura</b> Note sulla realizzazione del cortometraggio <i>Emma</i> Andrea Bocchetti	50
<b><i>Tempus fugit</i></b> Cinque esortazioni fugaci a chi ascolta PARTITURA MUSICALE Rosario Diana	54 <sup>I-VI</sup> / 1-21
<b><i>Metamorphoriázūsai</i></b> <i>Mimicry</i> delle piante e trasduzione SAGGIO INTRODUTTIVO <b>La pianta abitata e l’onagro celeste</b> FIABA ESTETICA Lorena Grigoletto	55

\* Filigrana in copertina: P.N. Prota – V. Nasti, “Lo spazio del reading. Riflessioni progettuali per un teatro ideale”, *Research Trends in Humanities* 3 (2016): pp. 19-27, fig. 7, p. 26.



## Dalla musica alla pellicola

### *Il flauto magico* nell'adattamento di Gianini e Luzzati

**Alessandro Decadi**

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Quando ci apprestiamo a parlare de *Il flauto magico*, subito pensiamo a Mozart, agli straordinari vocalizzi della Regina della notte e alla buffa maschera di Papageno. A molti viene in mente la divertente aria di Papageno e Papagena sui loro rispettivi nomi, forte risuona l'eco dei Pà-Pà, Pà-Pà, Pà-Pà. Ad altri viene in mente il messaggio universale della ricerca della conoscenza che racchiude in sé il viaggio iniziatico ed esoterico dei protagonisti.

In effetti molte immagini sono legate a questa bellissima opera fantastica: trattasi di un'opera che, come abbiamo detto altrove,<sup>1</sup> trae le sue origini da molto lontano ovvero da Apuleio, da Terrasson, da Liebeskind, dal genere *Zauber* e anche dai riti di iniziazione massonica. Possiamo trovarci d'accordo sicuramente con quanto Kierkegaard scrive nel suo *Don Giovanni* affermando che è vero che quando si fa riferimento al *pantheon* degli artisti possono ritenersi tutti egualmente sublimi: ma tra tutti Mozart rappresenta il genio assoluto. Il filosofo danese ritiene che il suo genio sovrasti in assoluto quello di tutti gli altri compositori e che, anche con lo scorrere del tempo, Mozart non verrà mai dimenticato.<sup>2</sup> Ed è questa connotazione, questa genialità che ha portato i musicisti alle più disparate interpretazioni delle opere mozartiane, agli adattamenti, alle riduzioni, ma anche alle trattazioni teoriche e agli adattamenti cinematografici. Come possiamo dimenticare l'adattamento cinematografico ad opera di Bergman, un film in cui traspare tutta la sua poetica, l'idea della maestosità e della universalità dell'*ouverture* con le decine di inquadrature di volti delle più disparate età e nazionalità; come a dire che il messaggio contenuto nell'opera è universale. In effetti universali sono i valori che essa contiene: l'amicizia, la bontà, la verità, l'amore universale, la saggezza e infine la propensione dell'uomo alla conoscenza.

Da tutto ciò si distacca, per il destinatario dell'opera, *Il flauto magico* nell'adattamento come film di animazione ad opera di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati.

Chi sono stati Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati?

Giulio Gianini è stato un regista, sceneggiatore e montatore italiano, con all'attivo trentatré anni di carriera.<sup>3</sup> Nato a Roma il 9 febbraio 1927, è morto nella medesima città il 16 maggio 2009. Nato in una famiglia borghese, ha frequentato scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Ha iniziato a lavorare come direttore della fotografia per i documentari a colori, poi negli anni Cinquanta ha incontrato Emanuele Luzzati con il quale è iniziato il sodalizio artistico che l'ha portato a diventare un eccellente regista di cartoni animati: prima attraverso dei corti cinematografici, poi dei veri e propri lungometraggi.

Tra i premi più importanti che gli sono stati riconosciuti ricordiamo il "Nastro d'Argento 1951-1952" per la fotografia a colori ed il "Nastro d'argento 1973" per il miglior cortometraggio su *Pulcinella*.<sup>4</sup> Emanuele Luzzati, invece, nasce a Genova il 3 giugno del 1921 e muore a Genova il 26 gennaio del 2007. È stato un noto animatore, scenografo e illustratore italiano. Un vero e proprio mago nelle Arti

<sup>1</sup> Cfr. A. Decadi, *Mozart e la musica massonica*, Bonanno, Reggio Calabria, 2022, pp. 131 e sgg.

<sup>2</sup> Cfr. S. Kierkegaard, *Don Giovanni*, Mondadori, Milano, 1976.

<sup>3</sup> Cfr. <<https://www.comingsoon.it/personaggi/giulio-gianini/37785/biografia/>> (accesso 24/05/2021).

<sup>4</sup> *Pulcinella* è un film d'animazione del 1973, diretto da Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati.



visive, un artista a tutto tondo. Ha vissuto tutta la vita nella casa in cui è nato, in via Caffaro 12A, nella sua amata cittadina sul mare, fatta eccezione per il periodo svizzero in cui ha dovuto emigrare durante la II guerra mondiale, essendo ebreo.

Costretto a lasciare gli studi per motivi etnici e prima di trasferirsi a Losanna nel 1941, decise di studiare disegno e di apprenderne le tecniche e la pratica presso gli *ateliers* dello scultore Edoardo Alfieri<sup>5</sup> e del pittore Onofrio Martinelli.<sup>6</sup>



**Figura 1.**

Edoardo Alfieri, *Manufatto senza titolo*

Una volta a Losanna si iscrive alla scuola d'arte dove si diploma quattro anni più tardi. Grazie a questa esperienza entra in contatto con registi e scenografi di spicco che lo indirizzano nella visione di diverse

---

<sup>5</sup> Nato a Foggia il 5 aprile 1913, studia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. È un noto scultore italiano, tra le sue opere più celebri i bassorilievi e le sculture in bronzo.

<sup>6</sup> Nato a Mola di Bari il 13 gennaio del 1900 e morto a Firenze il 13 maggio del 1966. Tra le sue opere maggiori ricordiamo i dipinti di giovani bagnanti dalle lunghe trecce.





produzioni: il giovane rimase particolarmente affascinato dall'allestimento de l'*Histoire du Soldat* di Stravinskij per opera del regista Louis Juovet e dello scenografo Christian Bérard.<sup>7</sup>



**Figura 2.**

Onofrio Martinelli, *Giochi* (1932)

Collezione del Quirinale

Tra le influenze artistiche riscontrabili nei suoi lavori rinveniamo Chagall, Kandinsky e l'Espressionismo tedesco. È stato per due volte candidato al Premio Oscar per i film di animazione *La gazza ladra* (1964) e *Pulcinella* (1973).<sup>8</sup>

Che l'animazione sia l'ottava arte è ormai assodato; ma per tutto il Novecento è stata messa in una posizione subalterna al cinema, riconosciuto come più vero in quanto mostrava persone in carne e ossa con trame definite.

Il semiologo e linguista russo Jurij Lotman dopo un'attenta riflessione ha acutamente fatto notare che niente è più vero e sentito di un filmato animato, in quanto la serie di immagini statiche che prenderanno vita solo al momento della loro proiezione sullo schermo nascono dall'intimo sentire di chi le ha disegnate e progettate con una sensibilità che viene dalla più intima parte di sé, dal viscerale sentire di una persona che mette tutto se stesso nella realizzazione di un'opera a colori: disegnata, dipinta,

<sup>7</sup> Nato e morto a Parigi il 20 agosto 1902 e l'11 febbraio del 1949. Noto anche con il nome di Bébé è stato un noto pittore e scenografo francese.

<sup>8</sup> *La Gazza ladra* è un film d'animazione del 1964, diretto da Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati. Prende il nome dall'opera omonima di Gioachino Rossini, di cui utilizza l'*ouverture* come commento sonoro, senza però che sia basata sullo stesso soggetto del melodramma.



tratteggiata con la matita. Non c'è niente di più vicino alla realtà dei sentimenti: è il fulcro della poetica, l'animazione è un mondo fatto a mano.<sup>9</sup>

Norman McLaren,<sup>10</sup> è stato un grande autore e un grande teorico dell'animazione, egli sosteneva che la natura del cinema non è costituita da quello che vediamo in ogni singolo *frame* bensì da quel che avviene tra un *frame* e l'altro: nella dissolvenza. Questo è da tenere in conto quando si parla del cinema di Gianini e Luzzati, perché se l'essenza del cinema è quindi il movimento tra un fotogramma e l'altro, nelle opere dei due vengono tenute in conto a livello grafico i passaggi tra un fondale e l'altro, che si intersecano perfettamente creando giochi di colore non indifferenti e rimandando a una serie di incursioni nelle avanguardie artistiche dei primi del Novecento e finanche nell'arte medioevale gotica e romanica.<sup>11</sup>

Fin dagli anni Cinquanta Gianini aveva mostrato interesse per l'animazione, diventando autore di *collage* ed esperimenti di *découpage* insieme ad altri amici pittori, ma l'incontro con Luzzati è stato illuminante.

Con le animazioni di Luzzati, Gianini, oltre a confermare le sue doti di direttore della fotografia, si è rivelato un regista di animazione fuori dal comune, scoprendosi, senza precedente alcuno, un artista nell'animare personaggi di carta ritagliata con grande abilità e delicatezza. Ma soprattutto diveniva padrone di quello che per lui era un nuovo modo di esprimersi, avvicinandovisi per la prima volta, con disinvoltura ed abilità davvero stupefacenti. Da parte sua Luzzati iniziò a regalare nell'animazione le sue naturali attitudini visive e narrative.

Gianini e Luzzati hanno lavorato in coesione per trentasette anni, dal 1957 al 1994, e insieme hanno prodotto trenta opere d'animazione di cui: otto film d'autore autoprodotti; sette film televisivi per la Rai e la televisione della Svizzera italiana; dieci lavori su commissione tra titoli di testa cinematografici, televisivi, inserti di film dal vero e altro; due film pubblicitari per Barilla e per le sigarette Winston, entrambi mai usati dal committente; tre opere in buon stato di avanzamento ma incompiute, tra cui la più famosa è *Opera buffa*, mentre *Il flauto magico*, infine, è uno dei montaggi di maggior spessore tra quelli realizzati a quattro mani dai due autori.

Negli anni Settanta la notorietà di Gianini e Luzzati come coppia d'autori dell'animazione internazionale si era ormai consolidata e la televisione italiana cominciava a interessarsi a loro. Dalla Rai Radio Televisione Italiana entrambi ricevettero la commissione per realizzare tre opere: *Le avventure di Marco Polo* (1971), *Turandot* (1974) e *L'augellin Belvedere* (1975). In seguito, la Rai acquistò anche i diritti per la programmazione televisiva de *Il flauto magico* (1978).

Per la RTSI, Radio Televisione della Svizzera Italiana analogamente gli vennero commissionate: *C'erano tre fratelli* e *La donna serpente* (1979), *L'uccello di fuoco* e *Pulcinella il pesce magico* (1981).

<sup>9</sup> Cfr. A. Bastiancich – C. Rezza Gianini, *Gianini e Luzzati. Cartoni animati*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, p. 10.

<sup>10</sup> Norman McLaren è stato un regista scozzese di film d'animazione. Nato l'11 aprile 1914 a Stirling nel Regno Unito, è morto il 27 gennaio 1987 a Montréal in Canada.

<sup>11</sup> Cfr. A. Bastiancich – C. Rezza Gianini, *op. cit.*, p. 10.



**Figura 3.**

Luzzati, copertine dei film di animazione

*Il flauto magico* di Mozart sarà l'opera più immaginifica dell'artista, quella che lo fascinerà di più, che lo attirerà, che lo conquisterà, che stuzzicherà al massimo la sua immaginazione. Lo stesso Luzzati ha scritto:

ho affrontato la prima volta *Il Flauto magico* creando le scene e i costumi per il Festival di Glyndebourne nel lontano 1963... A dire il vero, del *Flauto magico* sapevo proprio pochissimo. Conoscevo meglio *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*; il *Ratto dal Serraglio* l'avevo visto poco prima e mi era piaciuto veramente molto, ma questo non aveva cambiato la mia vita... Non avevo una competenza specifica in relazione al *Flauto magico*... devo dire che la folgorazione fu immediata... Sì, perché non c'è Mozart senza *Flauto magico*, un'opera che per me costituisce una specie di spartiacque, segna un prima e un dopo. Non c'è stata opera che mi abbia avvicinato al mondo del melodramma come questa... È stato il *Flauto magico* a introdurmi nel mondo veramente fantastico del melodramma... Dopo tante produzioni e tante riflessioni resto sempre dell'idea di guardare il *Flauto magico* dalla parte di Papageno. Quello che mi piace non è solo la musica, ma la libertà del personaggio. Questo aspetto mi prende ancora oggi moltissimo. Papageno lascia spazio all'invenzione, può ricordare la *Commedia dell'Arte*.<sup>12</sup>

Negli anni, attraverso diversi allestimenti, imparerà a conoscerlo e ad amarlo fino ad arrivare a dirigerne la regia a quattro mani con Gianini, adattandolo in una versione per bambini.

Inequivocabilmente guardando al lavoro di Luzzati, la prima emozione sensoriale che si prova di fronte alle immagini che ripropongono il testo mozartiano è l'incanto. A guardare quei disegni ci troviamo improvvisamente immersi nel magico mondo, soave e sospeso dell'infanzia. Rapiti in un mondo completo e appagante che non cerca spiegazioni o significati nascosti, ma si fa carico di uno splendore che va oltre la ricerca di un senso.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> M. Cataldi Gallo – R. Lucentini, *Luzzati e i mezzari genovesi*, Il Canneto Editore, Genova, 2015, p. 23.

<sup>13</sup> Cfr. A. Antonini – C. Tognolotti, *Mondi possibili. Un viaggio nella storia dell'animazione*, Le scintille Editore, Milano, 2008, p. 137.



Come Mozart nel libretto *Die Zauberflöte*, *Il flauto magico* di Luzzati comincia presentando tutti personaggi della narrazione. Così nella sua trasposizione letteraria per il pubblico dei più piccoli, i personaggi sono disegnati quasi come fossero marionette, burattini che vivono di colore e passano senza fatica dal teatro alla carta.

Il racconto è dato dai disegni dei personaggi e della scenografia. Le illustrazioni sembrano pupazzi: schematizzati, appiattiti, dissociati, la testa sembra staccata dal collo, le braccia dal corpo, ecc. Quindi il fine non è quello di avvicinarli alla realtà anatomica ma di ottenere un effetto magico.

Luzzati ci presenta i protagonisti dell'avventura con coloratissime illustrazioni. Quindi nel libretto troviamo: Sarastro che viene indicato come basso, Tamino come tenore, l'Oratore come basso, Primo Sacerdote come basso, Secondo Sacerdote come tenore, Terzo Sacerdote come voce recitante. La Regina della Notte, Pamina, la Prima, la Seconda e Terza dama sono tutte soprano. Primo fanciullo, Secondo fanciullo e Terzo fanciullo vengono indicati come soprano. Una vecchia (Papagena) è soprano, Papageno un basso, Monostatos un tenore, Primo Armigero, tenore; Secondo Armigero, basso, come i sacerdoti, gli schiavi e seguito. Nel racconto di Luzzati le presentazioni sono ridotte ai minimi termini. Luzzati preferisce dedicarsi ad una rappresentazione grafica impeccabile sacrificando molti personaggi e lasciando spazio a quelli fondamentali per la narrazione. Nelle prime pagine del libro di Emanuele Luzzati, *Il flauto magico*, *The Magic Flute* – dall'opera di Mozart – troviamo rappresentati i quattordici personaggi principali del libretto di Mozart e secondo questa rilettura i personaggi principali sono, in ordine di apparizione sull'albo illustrato:

1. Papagena, la sposa di Papageno;
2. Papageno l'uccellatore;
3. Sarastro, il benefico e saggio mago;
4. La Regina della Notte;
5. Le tre ancelle della regina;
6. I tre Fanciulli servitori di Sarastro;
7. Il principe Tamino;
8. Pamina. la figlia della Regina della Notte;
9. Monostatos, il Moro crudele;
10. Il drago.

In origine il libro è stato pubblicato esclusivamente in lingua inglese, poi la Gallucci Editore, che possiede quasi tutti i diritti sulle opere dedicate a Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati, l'ha pubblicato anche in doppia lingua italiano/inglese.

Una prerogativa nella costruzione di personaggi è la scelta cromatica: ogni personaggio ha un suo colore ad esempio Tamino è celeste, Pamina viola e rosa, Papageno arcobaleno, La Regina della Notte blu scuro con dei moduli arabeschi come le pennellate di colore su foglia d'oro, che ricordano un mosaico sui rinomati manti delle donne ritratte da Gustav Klimt. Luzzati, per le sue rappresentazioni, attinge ad un mondo popolare collettivo di immaginario figurativo:<sup>14</sup> «carte del gioco, illustrazioni di altri libri per l'infanzia figurine e decorazioni tradizionali che applica i suoi personaggi con l'effetto di renderli familiari e insieme fiabeschi incantati».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>15</sup> *Ibid.*



A livello concettuale il primo atto rispecchia la storia del libretto originale, portata in prosa e resa comprensibile ad un pubblico dai sei anni in su. La prima cosa importante che manca nel testo di Luzzati è un'esortazione che racchiude il senso etico della storia e che si svela già tra le prime righe del libretto: Papageno si lamenta per il lucchetto d'oro messogli sulla bocca per via delle bugie raccontate e tutti in coro si apprestano a dire: «Se chiudesse un simile lucchetto la bocca di tutti i bugiardi, invece di odio, calunnia e nera bile, vi sarebbe fraterna unione e amore». <sup>16</sup> È questo uno dei concetti cardine del racconto di Mozart: la ricerca dell'amore e della fratellanza. Monito che nell'opera viene rivolto a Papageno, ma è come si rivolgesse a tutta la platea di spettatori come monito esistenziale.

A livello grafico, invece, la prima scena della storia – il principe Tamino, inseguito da un perfido drago, viene salvato dai poteri magici delle tre dame della regina che lo uccidono con un incantesimo – è risolta su tre livelli. In primo piano i tre gruppi di personaggi: il principe Tamino, il Drago e le tre ancelle; in secondo piano, l'ambientazione; in terzo piano uno spazio nero per la parte testuale.

Certamente non possiamo dire che l'adattamento abbia conservato in sé il messaggio massonico universale, non vi è la stessa tensione che abbiamo nell'originale rispetto alla necessità del superamento delle prove iniziatiche per raggiungere la conoscenza. Tamino qui non è un iniziato, è solo un principe che vuole liberare la sua amata Pamina. Tutto ciò appare evidente soprattutto se facciamo riferimento ai destinatari dell'opera. L'originale era destinato agli adulti, ai fratelli, a coloro che potessero rintracciarne il valore; qui è destinato ai bambini i quali non sarebbero in grado di comprendere il valore filosofico dell'opera. Per questo motivo viene rappresentata come la storia di due coppie, Tamino/Pamina e Papageno/Papagena.

Non è messo in discussione il valore dell'opera, tanto che Papageno lo afferma esplicitamente: «so che molti professori e studiosi hanno scoperto significati profondi in ogni suo personaggio e in ogni sua azione. Filosofia, massoneria, mitologia, astrologia, animaleria, per conto mio è tutto più semplice!», <sup>17</sup> ma il punto non è questo, da un lato essa conserva il valore morale: sono perfettamente delineati i personaggi buoni ed i cattivi; è sbagliato mentire, cosa che fa Papageno; l'amore vince su ogni cosa, e le coppie si ritrovano alla fine della storia; ritroviamo il valore della famiglia, e infatti Papageno e Papagena hanno molti figli. Ma siamo sicuri che nulla passi del significato massonico?

A nostro avviso qualcosa resta. Resta perché coloro che hanno portato a termine la rilettura dell'opera mozartiana hanno approfondito il suo studio e qualcosa hanno, direttamente o indirettamente, volutamente o inconsiamente, espresso nelle sequenze e nelle immagini.

Non ci è dato sapere se Gianini e Luzzati fossero massoni, probabilmente no, ma è chiaro che come l'acqua che filtra dalla terra la renda diversa al suo passaggio, allo stesso modo lo studio dell'opera ha influenzato i due artisti.

Da una attenta analisi possiamo riscontrare che il numero tre è un numero che ricorre di continuo nella rilettura di Luzzati, che così facendo mantiene l'impostazione sulla filosofia massonica all'interno dell'opera di Mozart.

All'interno della complessa simbologia massonica, che come abbiamo detto si ritrova ne *Il flauto magico*, incontreremo più volte l'elemento ternario. Il numero tre, numero ritenuto "perfetto", sacro per la massoneria, il più ricorrente, sia da un punto di vista musicale (note del triplice accordo dell'ouverture, ripetute all'inizio del secondo atto e al momento dell'iniziazione di Tamino), sia dal punto di vista

<sup>16</sup> W.A. Mozart – E. Schikaneder, *Il flauto magico*, Rizzoli, Milano, 1975, p. 63.

<sup>17</sup> G. Gianini – E. Luzzati, *Il flauto magico*, DVD, Gallucci Editore, Roma, 2010, da frame 2':23" a 2':50".



simbolico (tre sono le Damigelle, tre i Geni, tre i Sacerdoti, tre gli Schiavi, tre le porte del Tempio, tre le prove del silenzio, dell'acqua e del fuoco).<sup>18</sup>



**Figura 4.**

I tre Genietti di Sarastro e le tre Dame della regina

Ricorre la simbologia del numero tre anche nella scelta dei colori: i gruppi di personaggi che sono affini, come per esempio i tre fanciulli servitori di Sarastro e le tre ancelle della Regina, sono entrambi colorati con la gamma dei colori freddi, i blu, gli azzurri, i viola, i verdi. I personaggi che propongono all'interno dell'opera sentimenti propositivi, sono colorati con tecniche differenti rispetto a quelli che hanno sentimenti negativi. Nel primo gruppo di disegni le linee ed i colori sono morbidi, le matite, i pastelli a olio, sono delicati, sinuosi, vivi e pastosi. Essi restituiscono al lettore un senso di raccoglimento e appartenenza, perché si tratta di figure buone all'interno dell'opera. Nel secondo gruppo le linee sono marcate e dure, insiste il nero che segna e marca l'immagine, la raffigurazione è perentoria, le tre ancelle si trasformano in tre soldati e non lasciano trapelare niente di emotivamente empatico con il lettore. Questo perché rappresenta la parte nera, scura, maligna dell'opera.

Ritorna un altro elemento nell'opera di Luzzati: è il riferimento all'opera di Marc Chagall.

Emanuele Luzzati sembra essere ossessionato dalla poetica dell'artista francese: infatti anche nella rappresentazione dei tre fanciulli servitori di Sarastro, le forme appaiono rotonde e morbide, i blu e le intensità con cui fa pressione con la matita sul foglio danno vita a tre figure che ricordano le opere del celebre pittore francese. Le tre ancelle della regina invece, con le campiture piatte, i colori dati con decisione e il tratteggio a grafite netto ricordano l'espressionismo tedesco.

La narrazione è molto semplificata rispetto al libretto e non è divisa in atti né sostituita da una divisione in episodi. Viene narrata come un unico intero atto senza tralasciare però i particolari, fulcro di tutta la vicenda.

Il linguaggio è semplice, leggero, il discorso si segue veloce, ma la vera magia sta nella sublime bellezza delle illustrazioni. Nella campitura dei colori, nella loro scelta, nella simbologia che egli gli attribuisce, nella profondità e nella prospettiva.

<sup>18</sup> Cfr. A. Decadi, *op. cit.*, pp. 169 e sgg.





Diciamo che la vera trasposizione letteraria de *Il flauto magico* da parte di Luzzati più che nel testo si presenta sotto la forma illustrativa. E anche la morale è rispettata ma non è fondamentale come nell'opera originale: è forte e viene trasmessa con energia ma non è al primo posto nelle priorità dell'autore.

Con le sue illustrazioni per gli albi illustrati Luzzati non si limita a raccontarci la storia, ma sviluppa con le sue figure un linguaggio intrinseco e innovatore, che si aggiudica un posto nell'Olimpo degli artisti dell'arte contemporanea, tra i più quotati della sua generazione e sicuramente tra i più riconosciuti tra gli artisti liguri.

Il segreto narrato ne *Il piccolo principe* di Antoine De Saint-Exupéry è lo stesso segreto nascosto tra le immagini de *Il flauto magico* di Emanuele Luzzati: «ecco il mio segreto, è molto semplice: non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi». <sup>19</sup> Non devi guardarlo con gli occhi ma col cuore, perché ti si riveli fino in fondo anche la ricerca profonda del testo mozartiano. Il racconto è un arricchimento, le immagini sono il fulcro dell'opera.

Una cosa su cui bisogna ancora indagare è il forte rapporto che rende inscindibile l'artista Luzzati scenografo dall'artista illustratore. Di fatto l'uso della tecnica scenografica è presente anche nelle illustrazioni degli albi. Si vedono spesso nelle rappresentazioni delle storie illustrate vere e proprie scene teatrali con forti prospettive, quinte e prosceni. Questo possiamo osservarlo ad esempio nell'immagine che si trova nel citato testo de *Il flauto magico – The magic flute - dall'opera di Wolfgang Amadeus Mozart* della Gallucci editore che raccoglie le illustrazioni di Luzzati e che rappresenta la prova dell'acqua. <sup>20</sup>



**Figura 5.**

Il Principe Tamino supera la prova iniziatica delle acque

Come accennato il testo è un'esplicitazione dell'immagine ed infatti riporta:

Tamino, sempre silenzioso, teme che Pamina non lo amerà mai più. Ma coraggiosamente prosegue il suo viaggio, finché giunge sulle rive di un grande oceano. Mentre guarda con timore le onde minacciose, si

<sup>19</sup> A. de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe*, Gallimard, Parigi, 1999, p. 76.

<sup>20</sup> Cfr. E. Luzzati, *Il flauto magico – The magic flute – dall'opera di Wolfgang Amadeus Mozart*, Gallucci Editore, Roma, 2011, p. 25.



ricorda del suo flauto magico e suonò una melodia. Immediatamente le acque si aprono! Tamino le attraversa sano e salvo.<sup>21</sup>

In primo piano, sul proscenio, c'è il principe Tamino che ha attraversato le acque e salta felice. Possiamo notare la scomposizione formale della struttura del personaggio. La testa è scollegata dal busto, il busto dalle gambe, le mani dalle braccia. In secondo piano la prospettiva presenta quelle che a teatro sarebbero le quinte e che sono rappresentate da due onde che vanno una a destra e una a sinistra inquadrando il protagonista. La scena è un fondale verde in cartapesta dove riconosciamo l'uso della colla vinilica insieme ai colori. Per tornare al discorso di partenza, teatralmente parlando ci sono tre livelli prospettici: il proscenio, le quinte, e il fondale.

Una peculiarità di Luzzati sono i famosissimi “paraventi”, che girando su perni, sono in grado, di trasformare un bosco in una camera da letto, che a sua volta si trasforma in una sala del trono per poi diventare la piazza pubblica, come accade in *Sganarello e la figlia del re*, un'opera poco conosciuta, ma già ricca di innumerevoli innovazioni.

Di sovente le scene di Emanuele Luzzati sono stratificate, cioè a più piani, con scalini apparenti o nascosti, ponti, salite, discese, tanto che spesso i registi hanno tratto, dalle situazioni scenografiche create dall'artista, le idee per indirizzare i movimenti degli attori.

Un'immagine, che ricorda per come sono disposti i personaggi, per le loro movenze e per la loro disposizione quello che sembra uno spazio scenico, è quella della figura seguente:<sup>22</sup>



**Figura 6.**

Tamino ritrova Pamina mentre Papageno ritrova Papagena

Possiamo osservare un'immagine che ricorda il finale di certe *pièce* inglesi che rimanda al termine di un'opera che si chiude con due coppie che si ricongiungono. I quattro personaggi presenti sulla scena, che si tengono per mano, rimandano immediatamente all'opera ripresa più volte anche al cinema:

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, particolare immagine p. 34.





*L'importanza di chiamarsi Ernest* di Oscar Wilde<sup>23</sup>. Alla fine della narrazione il protagonista Jack Worthing, con il suo più caro amico “Algy”, Algernon Moncrieff, si fidanzano con le rispettive innamorate: Lady Gwendolen Fairfax, cugina di Algernon e Cecily Cardew, pupilla di Jack. L'immagine finale dell'*Ernest*, una delle immagini più conosciute, ricorda molto l'immagine che Luzzati propone per l'*happy end* tra Tamino e Pamina.



**Figura 7.**

Dal film *L'importanza di chiamarsi Ernest* (2002) diretto da Oliver Parker

Abbiamo accennato come i corpi delle figure di Luzzati siano scomposti: guardando l'immagine di Pamina, appena ritrovata da Papageno, quando le mostra l'immagine di Tamino di cui all'improvviso si innamora perdutamente, possiamo osservare meglio tutte queste peculiarità:<sup>24</sup>



**Figura 8.**

Pamina vede per la prima volta Tamino in un ritratto

Partendo dal viso notiamo che gli occhi sono dissociati dal resto del volto così come lo è il naso, la bocca e le guance che sono disegnate con due cerchi colorati. La testa è attaccata al collo che a sua volta

<sup>23</sup> Due ricchi scapoli usano senza saperlo lo stesso pseudonimo: *Earnest*, che in inglese significa serio, sincero, onesto. Tutto procede per il meglio finché non si innamorano di due donne che hanno come unico ideale d'amore quello di sposare un uomo di nome *Earnest* perché garantisce tranquillità per la sua assonanza con l'aggettivo. Equivoci, scambi di identità sono da questo momento all'ordine del giorno.

<sup>24</sup> Cfr. E. Luzzati, *op. cit.*, particolare immagine p. 15.



è comprensivo dei seni e diventa un blocco unico attaccato al busto. Il busto arriva fino alla gonna che si apre e si chiude a pallone dove sono intrappolati i piedi anche questi separati dalla figura.

Le braccia sono come incollate sul corpo e l'effetto è quello posticcio di una bambolina, o meglio, di una marionetta.

L'aspetto ingenuo e imperfetto dei disegni animati, volutamente bidimensionali di Gianini e Luzzati, arricchisce le scene stratificandosi con citazione illustri. Il suo tratto all'apparenza poco raffinato, che ricorda quello di un bambino, è sempre vivido ed espressivo, questo perché fa un uso cosciente della cromatologia nella scelta dei colori ed un sapiente uso della luce e del chiaroscuro sulle tavole. È sull'elemento poetico, sulla poesia, che si fonda la forza drammaturgica nella loro opera più che sull'esattezza della linea.<sup>25</sup> Le vegetazioni de *Il flauto magico* di Gianini e Luzzati ricordano i *fauves* mentre le loro prospettive oniriche, Henri Rousseau. Ne *Il flauto magico* spiegavamo che alcuni fondali (la maggior parte), assomigliano alle pitture dell'arte *fauve*, questo per differenti affinità: la luce generata dall'accostamento di colori puri, l'interesse per forme primitive simili all'arte africana, l'uso del colore anche in funzione del valore emotivo (cromatologia), la semplificazione delle forme, l'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, uso del colore incisivo, vivace e innaturale.



**Figura 9.**

Henri Rousseau, *Die Löwenjagd*, *La caccia al leone* (1900-1907), olio su tela

<sup>25</sup> Cfr. M. Bellano, “«Per me, è una bellissima favola»: Il flauto magico di Gianini e Luzzati”, *Cabiria* 179 (2015): p. 48.



**Figura 10.**

Fondale originale da ripresa per *Il flauto magico* (1978)

C'è un incontro di personalità di rilievo dell'arte dei primi del Novecento nelle decorazioni dell'immagine sottostante della Regina della notte, che è stata realizzata con la tecnica del *découpage*.



**Figura 11.**

La Regina della notte

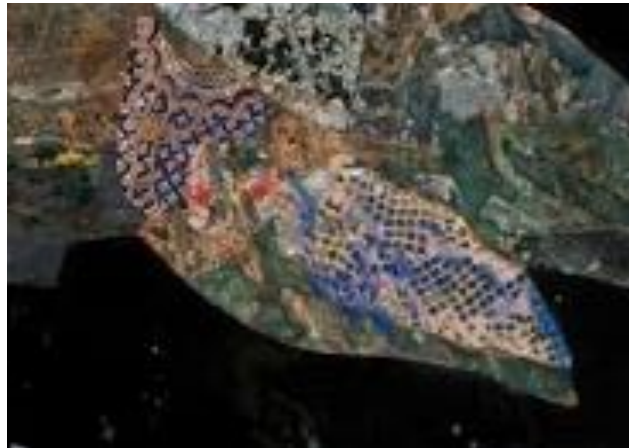
Possiamo notare, oltre all'abbondante uso della foglia d'oro (come era solito fare Gustav Klimt in tutte le sue opere), anche una rievocazione dell'amatissimo Chagall nell'utilizzo del blu del viso che la rende quasi una bambola di ceramica. Ricordiamo che Luzzati era anche un ceramista.





Sulla destra notiamo che la Regina della notte, sembra possedere quattro ali di farfalla. Esaminando accuratamente la prima in basso, possiamo ritrovarci un chiaro riferimento allo stile dell'artista ed architetto spagnolo Antoni Gaudí.

Non è una specifica somiglianza con un'opera in particolare, ma piuttosto – osservando il particolare – una rimembranza dei suoi infiniti mosaici simile a quello realizzato, ad esempio, ne il *Park Guell* dove ritroviamo praticamente un'intera sequenza di pareti, fondali e figure di animali mosaicate. La linea color oro crea una retina che lascia degli spazi che ricordano le tessere ravvicinate di un'opera musiva, così come la linea blu in alto a sinistra e i colori tutti, sono quelli usati da Gaudí nelle sue opere anche architettoniche.



**Figura 12.**

Particolare del manto della Regina della notte



**Figura 13.**

Antoni Gaudí, *Park Guell*

Proseguendo ad analizzare progressivamente l'immagine della Regina possiamo intravedere un altro particolare perpendicolare al suo volto: in basso sulla chiusura della figura e in trasparenza a un acetato



blu, osserviamo l'immagine di quello che sembra essere un crocifisso tridimensionale con base rettangolare e fulcro ottagonale in stile medioevale. Si tratta di una figura allegorica che richiama il significato dell'ottonario nella loggia massonica.

Il fulcro a otto lati del centro del crocifisso non è una scelta casuale.



**Figura 14.**

Particolare dove si nota il crocifisso ottagonale

La ricerca della figura è ricaduta proprio su quest'immagine per il significato dell'ottagono nella massoneria. In massoneria l'ottagono è il simbolo della resurrezione e della vita eterna, in contrapposizione all'esagono che è simbolo della morte e della putrefazione.

Interessante rilevare come le fonti battesimali, e spesso anche le strutture degli stessi battisteri, abbiano forma ottagonale; quando è invece rotonda, quasi sempre è retta da otto colonnine o pilastri. Analogo significato simbolico viene attribuito alla stella ad otto punte, ricavata per sovrapposizione di due quadrati.<sup>26</sup> Il numero otto ritorna in molti simboli, ad esempio tutte le stanze delle logge massoniche sono realizzate con il pavimento a scacchiera. La scacchiera è formata da otto righe di otto caselle, colorate alternativamente in bianco e nero.

Il bianco ed il nero sono i due principi fondamentali del Taoismo che si ritrovano combinati in tante forme classiche: dal Beauceant templare alla bicromia delle fasce decorative di certe cattedrali italiane

<sup>26</sup> Cfr. <<http://www.macropolis.org/esoterica/esonet/o04.htm>> (accesso 18/06/2021).



(con particolare riferimento all'architettura tipica del gotico fiorentino: i duomi di Firenze, Pistoia, Siena ecc.).

Questi elementi li incontreremo all'interno della versione animata de *Il flauto magico*, di Gianini e Luzzati.

Ora analizzeremo le sequenze del lavoro a cartoni animati e i principali fondali su cui i due maestri hanno fatto muovere immagini realizzate con la tecnica *découpage*,<sup>27</sup> della serigrafia e del cartonato, ma anche quella di Papageno in carne e ossa effettuata da un boccascena tridimensionale ripreso con la tradizionale tecnica cinematografica.

Il film inizia con i titoli di testa che ricordano tutto l'universo di Paul Klee, figura ricorrente nelle opere dei due artisti, ma soprattutto in questa.

Dal frame 0':0'' al frame 0':47'' il fondale grigio su cui vengono in sovraimpressione i titoli di testa è mosso dalla presenza di un gioco di acque colorate che prende tutta la gamma del blu e dell'azzurro. Possiamo intravedere alcuni motivi che ricordano Klee nell'opera pittorica *Città sogno* con evidenti rivisitazioni riferenti al già citato ottonario. Si veda la stella a otto punte in basso a destra e ancora i simboli ottagonali di colore dorato ricordanti l'arte sacra gotica che rimandano alla simbologia massonica contenuta nell'opera di Mozart.



**Figura 15.**

Frame 0':32'': immagine che ha similitudini con la *Città sogno* (1921) di Paul Klee

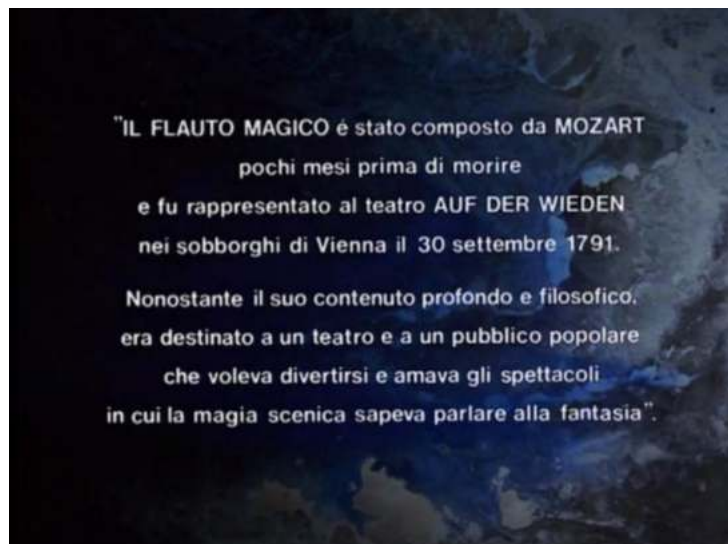
<sup>27</sup> Suddivisione delle scene di un film in inquadrature tecnicamente dettagliate.



**Figura 16.**

Paul Klee, *Città sogno* (1921)

A questo punto dell'animazione, scritto bianco su blu, è annunciato il significato che Mozart voleva dare al suo lavoro nonostante fosse fondamentalmente un'opera con alti valori filosofici.



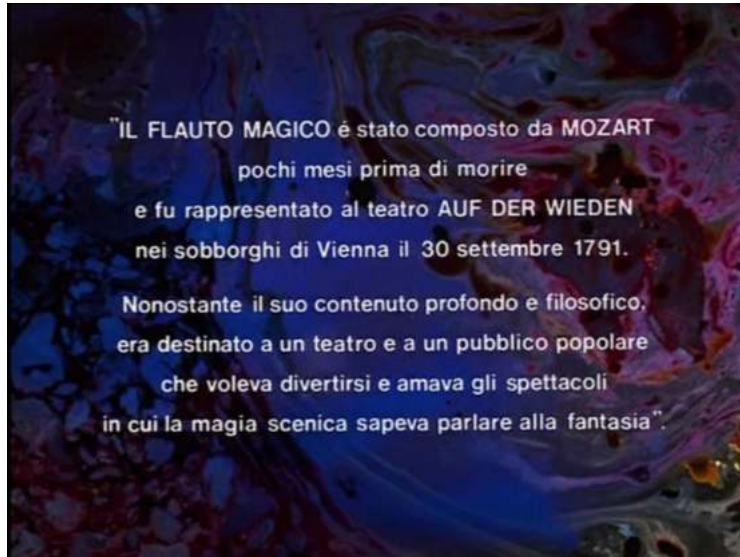
**Figura 17.**

Frame 0':49''

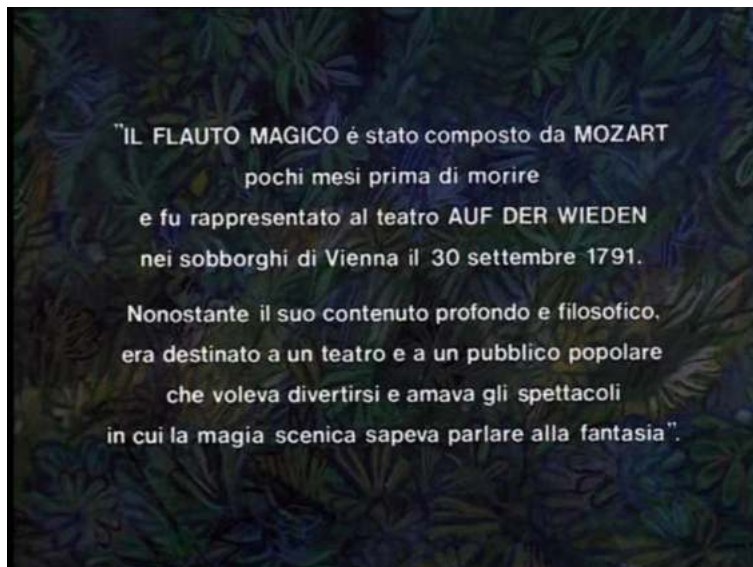




Il blu si fonde col rosso, questi acquarelli sporcano il fondale grigio e si lasciano liberare dando luce al secondo fondale: una foresta dipinta a mano, come dicevamo in stile *fauves*. Ma improvvisamente questa foresta si trasforma in un boccascena e, con la classica ripresa frontale a campo totale, facciamo la conoscenza di Papageno, un attore in carne e ossa che ci introduce all'opera a cartoni animati.



**Figura 18.**  
Frame 1:18"



**Figura 19.**  
Frame 1:19"





Questi nella sua allegra introduzione cita testualmente:

Veniamo alla storia. Per me è una bellissima favola con la sua buona morale. Ma so che molti professori e studiosi hanno scoperto significati profondi in ogni suo personaggio e in ogni sua azione. Filosofia, massoneria, mitologia, astrologia, animaleria, per conto mio è tutto più semplice!<sup>28</sup>



**Figura 20.**

Papageno che introduce la storia

In questo modo viene introdotta la storia, che poi viene suddivisa in sette capitoli:

1. *Tamino e la Regina della Notte;*
2. *Aria di Papageno;*
3. *Pamina e Monostatos;*
4. *Il tempio di Sarastro;*
5. *La Regina della Notte;*
6. *Le prove di Tamino;*
7. *Papageno e Papagena.*

Volendo analizzare nel dettaglio il contenuto dei sette capitoli dell'opera di Gianini e Luzzati, in questa sede si è preferito dare spazio a quelli che riteniamo essere i capitoli principali dell'opera: il primo, introduttivo, di Tamino e la Regina della Notte. Il sesto che ha un maggior carattere simbolico e massonico ed è costituito da *Le prove di Tamino* e infine l'ultimo capitolo, *Papageno e Papagena* che conclude l'opera stessa.

Cominciamo ad analizzare il primo capitolo relativo a Tamino ed alla Regina della Notte: dopo che l'attore che interpreta Papageno ha terminato di introdurre la storia, calano le luci.

<sup>28</sup> G. Gianini – E. Luzzati, *op. cit.*, da frame 2':23' a 2':50''.



Ci troviamo davanti ad un nuovo boccascena, questa volta illustrato, con solo tendaggi rossi in stoffa da sipario. Il sipario si apre e c'è il primo fondale, una giungla, che si ritira verso l'alto per lasciare luce al Principe Tamino seguito da un drago. L'animazione è molto semplice: ritroviamo il disegno del principe Tamino che è molto stilizzato e scomposto (come abbiamo descritto nel paragrafo precedente per le illustrazioni dell'albo illustrato) e quello del Drago che sembra una composizione di più parti di cartonato che si muovono tra loro fissate l'un l'altra da un perno.



**Figura 21.**

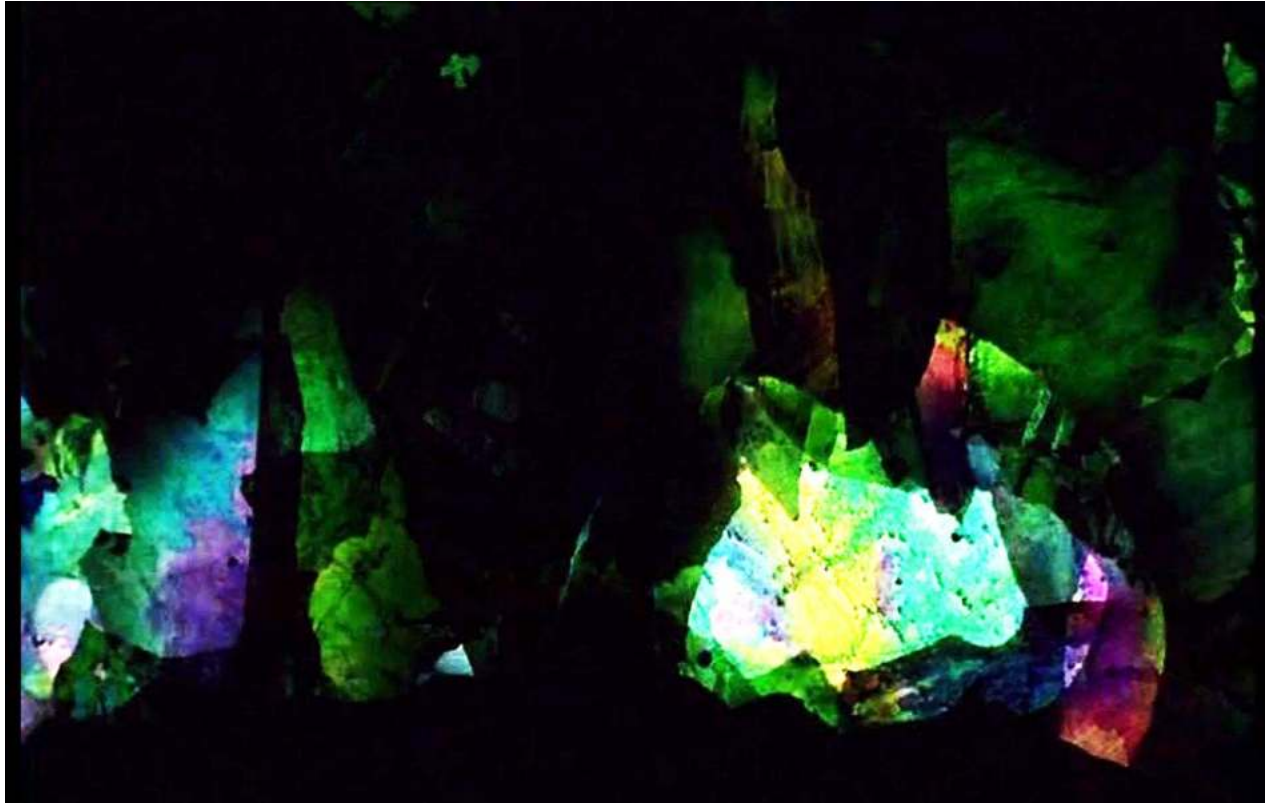
Frame 5':24'': Il Drago insegue il Principe Tamino

Successivamente vengono introdotte le tre dame della Regina che danzando salvano Tamino con loro poteri; il castigo di Papageno non è riportato nella vicenda ma si arriva subito all'incontro tra Tamino e la fotografia della bella Pamina, figlia della Regina e prigioniera del Mago Sarastro.

Non è necessario seguire ogni *frame* per analizzare l'animazione. Passiamo oltre e arriviamo al secondo fondale fondamentale, molto importante, e successivo al primo già citato, che ricorda come abbiamo detto l'opera *Città sogno* di Paul Klee e che ritornerà più volte durante la narrazione. Si tratta del fondale originale a tecnica mista su carta e acetato di 52,5x118 cm, attualmente conservato nella Collezione Gianini, che troveremo nel primo atto della Regina della notte.<sup>29</sup>

Entra per la prima volta al frame 5':20'' ed esce al frame 6':38''. Appare durante il volo delle damigelle quando c'è una serie di mirabili passaggi di acetati incrociati dove le tre dame si muovono con leggiadria.

<sup>29</sup> Cfr. G. Gianini – E. Luzzati, *Gianini e Luzzati - Cartoni Animati*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 75.



**Figura 22.**  
Particolare del fondale

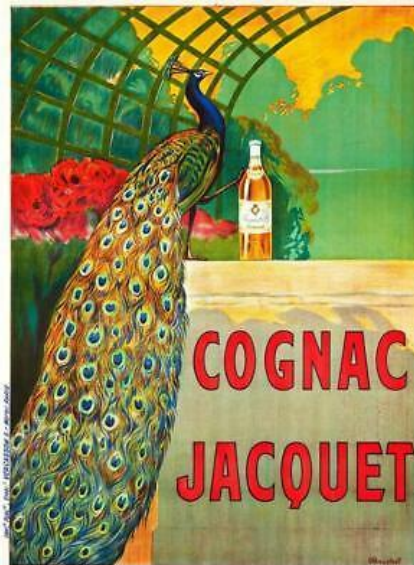
Possiamo vedere chiaramente come vengono sovrapposti più fondali dagli intagli differenti per creare la tridimensionalità e come in fondo allo spiraglio di luce si veda in lontananza il fondale principale in acetato. Possiamo notare nell'immagine che segue il motivo a coda di pavone nell'abito delle tre dame, in particolare questo motivo è ricorrente negli arazzi, nei dipinti, nelle incisioni e nelle vetrate dell'*Art Nouveau*. Lo stesso pavone è un animale ricorrente nell'iconografia dell'*Art Nouveau*. Prima di analizzare i particolari dei fondali su cui si muoverà la Regina della Notte, si nota che il suo piumaggio è un'immagine fondamentale.



**Figura 23.**

Frame 7':30'': Le ancelle dopo averlo salvato dal drago, lasciano Tamino addormentato

Possiamo osservare come l'uso del piumaggio torni più volte anche nelle immagini pubblicitarie della Belle Époque, riportiamo qui di seguito una immagine realizzata da Paul Berthon:<sup>30</sup>



**Figura 24.**

Poster pubblicitario della Belle Époque di Paul Berthon

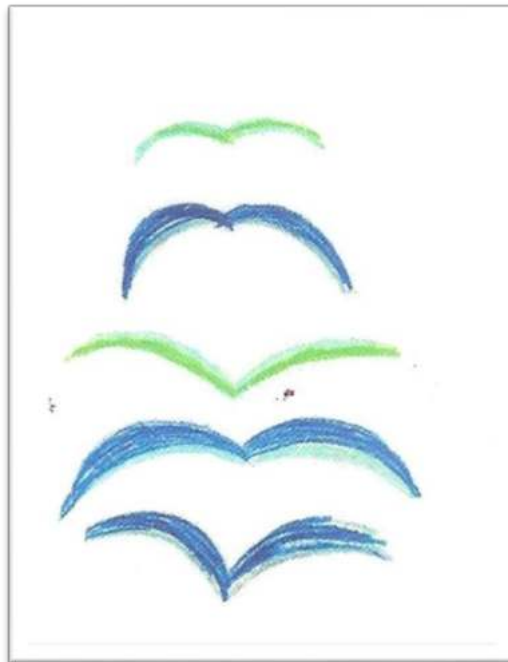
<sup>30</sup> Paul Berthon, il cui nome completo era Paul Louis Joseph Berthon è stato un pittore, decoratore e pubblicitario francese. Nato a, Villefranche-sur-Saône, Francia il 15 marzo 1872 e morto il 15 febbraio 1909, Parigi, Francia.





Torniamo ad analizzare *overlay*<sup>31</sup> la figura su cui si inseriranno tutti i fondali per l'arrivo della Regina. Prima del suo ingresso diversi uccelli fanno capolino a ridosso dello schermo ma anche gufi e pipistrelli ed il fondo è sempre lo stesso.

Il primo elemento di scena ad apparire è una serie di ritagli di uccelli: una tecnica mista su lucido di varie misure che troviamo presente in comodato d'uso al museo Luzzati di Genova dagli Eredi Gianini a cui appartengono gli acetati.<sup>32</sup>



**Figura 25.**

Frame 8':05'': ingresso di più acetati sovrapposti prima dell'ingresso delle civette come apertura dell'ingresso della Regina della Notte

La Serie di ritagli di acetato a forma di uccelli in volo è nelle tonalità dell'azzurro. C'è un cambio di fondale ed è il ritorno del fondale citato in figura 15 ispirato a Paul Klee con rimandi all'universo massonico. Il risultato finale è questo:

<sup>31</sup> *L'overlay* è un fondale in acetato trasparente o carta da lucido su cui si vanno ad inserire altri fondali per dare l'effetto di tridimensionalità o direttamente le immagini per pronunciare la prospettiva.

<sup>32</sup> Cfr. G. Gianini – E. Luzzati, *Gianini e Luzzati - Cartoni Animati*, cit., p. 75.



**Figura 26.**

Frame 9:01'': gli uccelli sul fondale alla Klee annunciano l'avvento delle civette

Proseguiamo con il sesto capitolo.

Dal frame 34:16'' si apre il capitolo dedicato alle prove iniziatiche che Tamino dovrà superare per volere del Mago Sarastro; ed è ancora una volta Papageno ad introdurre la scena:

Mamma mia e chi sono questi? Ah sì ora ricordo sono i guardiani del tempio di Sarastro. Tamino si trova adesso di fronte alla prova suprema così difficile che gli ha concesso di affrontarla insieme a Pamina. I due innamorati, uniti non temono demoni e mostri. Scendono senza tremare in antri misteriosi e con l'aiuto del flauto magico riescono ad attraversare il fuoco ed anche le gelide acque ultima prova sulla strada della felicità. E la regina, la signora della notte, sconfitta è costretta a ritirarsi con il suo seguito, nel suo mondo notturno.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Cfr. G. Gianini – E. Luzzati, *Il flauto magico*, DVD, cit., da frame 34':16'.



**Figura 27.**

Frame 35':03'': Papageno introduce l'ultimo atto

È l'inizio del periodo delle prove di iniziazione per Tamino e Pamina che nel cartone affronteranno tutti gli ostacoli insieme. Tra le immagini più belle del capitolo vediamo: Pamina e Tamino stretti l'un l'altro sopra uno scoglio che attraversano le acque all'interno della gola di una montagna. Ci sono sei diversi livelli di fondali in tecnica mista su acetato, carta e cartone. Il primo è quello rappresentato da quelle che sembrano rami di alberi grossi, scuri, avvinghiati e contorti che incutono una certa inquietudine. Il secondo è un livello orizzontale che distingue le acque. Quindi c'è un acetato grigio che



**Figura 28.**

Frame 36':13'': Tamino e Pamina affrontano le prove iniziatiche



enfatisza lo scoglio su cui si muovono in orizzontale, stretti tra loro, i due protagonisti. Poi il livello che identifica i protagonisti è un *overlay* grigio su cui vengono messi in trasparenza tutti gli altri acetati per dare il senso di profondità alla scena, che in questo caso è particolarmente giocata su questo uso della prospettiva a livelli.

Passata la gola, Tamino e Pamina si ritrovano nella montagna di fuoco ma con l'aiuto del flauto magico attraversano anche questa prova.



**Figura 29.**

Frame 37':03": Tamino e Pamina superano la prova del fuoco grazie al flauto magico

Questa immagine ha come fulcro due acetati a tecnica mista, entrambi nelle tonalità del grigio perla che rappresentano uno il protagonista, l'altro la sua innamorata. Questi sono poggiati su un fondale scuro, di un verde tendente al nero, che traspare con colori accennati a seconda della scena (*overlay*).

Qui sulle sfumature del verde palude e con delle dissolvenze incrociate di fuochi rossi prima a sinistra, poi a destra, poi in centro, tutto si fa rosso. Rimangono solo le sagome dei due amanti che hanno superato la prova e proseguono verso la terza prova: quella della foresta degli animali.





**Figura 30.**

Frame 37':12'': Tamina e Pamina hanno superato la prova e la dissolvenza su rosso e acquarelli pigmentati di blu li porta alla prova seguente

Anche questa prova viene egregiamente superata grazie all'aiuto del flauto magico. L'immagine è sempre su più livelli – il metodo della sovrapposizione di acetati lo stesso – e si differenzia dalle altre scene perché in primo e quarto piano troviamo la rappresentazione degli animali sotto forma di giganteschi pupazzi di cartone profilati.



**Figura 31.**

Frame 37':29'': i due amanti superano la prova della foresta degli animali

È giunta l'ultima prova, i due eroi di questa storia dovranno affrontare la più ostile: quella delle acque gelide.

Nuotano seguiti da un serpente d'acqua che scacciano con l'aiuto del fidato flauto e risalgono in superficie. L'aria mozartiana è gloriosa; possiamo intravedere su più piani il magico castello di Sarastro.

I nostri fanciulli hanno superato tutte le prove.

I valori di fratellanza, bontà, rispetto per l'umanità, amore e tutti gli altri nobili ideali narrati dalla storia e perseguiti dalla massoneria settecentesca hanno trionfato. In cima al castello, con la benedizione di Sarastro, Tamino e Pamina hanno dimostrato che il loro è vero amore e ora possono stare insieme.



**Figura 32.**

Frame 38':49'': Tamino e Pamina possono viverle il loro amore  
con la benedizione di Sarastro

E la storia sembra concludersi così, con le nozze dei due protagonisti. Ma non può finire così: c'è un doppio finale che determina la vera conclusione di questa meraviglia.



**Figura 33.**

Frame 40':54'': le nozze di Paminea e Tamino



Terminiamo quindi con l'ultimo capitolo, quello conclusivo, che trasmette la morale della bellissima favola colorata e raccontata con quei disegni tanto semplici quanto montati con vera maestria e realizzati con grande talento.

Introduce l'ultimo capitolo ancora una volta Papageno:

Ah! Ah! Ah! No, non può finire così io devo ancora trovare la mia Papagena. Se no la storia non finisce. Poi che storia sarebbe... quelli pensano solo a se stessi e mica si preoccupano di me, che sono disperato e sto per impicarmi. Addio a tutti! Un momento com'è possibile che mi sia dimenticato di voi, perché dovrete funzionare per tutto tranne che per farmi trovare la mia Papagena? E sapete cosa vi dico, se funzioneranno [*riferendosi ai campanelli magici*] mi prendo la mia Papagena e vi saluto!<sup>34</sup>



**Figura 34.**

Frame 42':14'': Papageno prova a usare i campanelli magici per far apparire la sua Papagena

Ed ecco apparire Papagena. Il disegno non ha sovrastrutture, ricorda un po' la semplicità di Ivan e Vassilissa nell'*Uccello di fuoco*. Si discosta molto da tutto il resto dell'animazione. Ma in fondo rispetto agli altri personaggi, Papageno e Papagena vogliono raccontare il lato semplice della storia: sono protagonisti ma spettatori allo stesso tempo, rappresentano quella parte di spettatori che tanto era cara a Mozart e cioè le persone semplici, il popolo tutto!

Facendo un'analisi più strutturata del capitolo conclusivo è così che potremmo leggere la semplicità delle immagini rispetto a tutto il repertorio ricercato della pellicola.

<sup>34</sup> *Ivi*, da frame 41':28'.





In dissolvenza troviamo una bellissima Papagena vestita da sposa, i due si uniscono in matrimonio e



**Figura 35.**

Papagena vestita da sposa

l'ultimo capitolo vuole narrare la felicità delle cose semplici. Infatti ritroveremo oltre la dolce Papagena anche l'albero della vita dal quale nasceranno molti piccoli Papageno e Papagena.



**Figura 36.**

Frame 44':06'': Papageno e Papagena con la loro numerosa famiglia

Concludiamo la trattazione con una lettera di Mozart alla moglie riguardante un episodio di scena avvenuto durante una rappresentazione del 1791 a Vienna, che ruota intorno al personaggio e all'attore che interpretava all'ora Papageno:



Mozart a sua moglie a Baden presso Vienna.

Alla signora Costanze de Mozart a Baden da consegnare presso il signor sindaco della città  
Vienna, l'8 e il 9 ottobre 1791

Sabato sera alle 10 e ½

Carissima, ottima mogliettina!

...nonostante il sabato sia sempre un brutto giorno perché è giorno di posta, l'opera è stata rappresentata in un teatro stracolmo, con il solito successo e le consuete repliche... sono sceso nell'orchestra soltanto al momento dell'aria di Papageno con il Glockenspiel, poiché oggi avevo voglia di suonarlo io stesso. – per fare uno scherzo, laddove Schikaneder ha una pausa, ho fatto un arpeggio – lui si è spaventato – ha guardato verso l'orchestra e mi ha visto; – quando il passaggio è tornato per la seconda volta – non ho fatto nulla, – allora lui si è fermato e non voleva più continuare – io ho indovinato i suoi pensieri e ho fatto di nuovo un accordo – allora lui ha colpito il Glockenspiel e ha detto: *chiudi il becco* – e tutti si sono messi a ridere – io credo che, grazie a questo scherzo, molte persone si siano accorte che per la prima volta non è lui a suonare lo strumento.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> M. Murara, *Tutte le lettere di Mozart*, Zecchini Editore, Varese, 2011, p. 1838.



## **Il connubio tra poetica ed estetica nei supporti audiovisivi per una comunicazione scientifica efficace Riflessioni sul risultato di una ricerca di linguaggio innovativo per cortometraggi dedicati alla comunicazione tecnoscientifica**

### **Marina Iorio**

Istituto di Scienze Marine  
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISMAR-CNR)

### **Sergio Scoppetta**

Dipartimento Scienze Formative,  
Psicologiche e della Comunicazione  
Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa

Il secolo in cui viviamo è stato definito come un'epoca caratterizzata dalla “civiltà delle immagini”. Immagini che da oltre un secolo non sono più fisse ma in movimento e che combinate con la registrazione portatile del suono sincronizzato hanno creato il linguaggio cinematografico attuale.

Come non vi possono essere dubbi sul contributo che la ricerca scientifica ha portato all'elaborazione delle basi della tecnica cinematografica, allo stesso modo bisogna sottolineare i grandi risultati che il cinema, in quanto nuovo strumento di indagine, ha permesso di ottenere nei più diversi campi della ricerca e della documentazione scientifica.

Vent'anni prima della famosa proiezione pubblica del cinematografo Lumière del 28 dicembre 1895, l'astronomo Jules Janssen, aveva già registrato in Giappone le fasi del passaggio di Venere davanti al sole, usando la rotazione di una lastra fotografica dagherrotipica circolare sulla quale venivano registrate parecchie immagini consecutive, ciascuna con l'esposizione di circa un secondo.

Di questa esperienza ne fecero tesoro Marey che decise di applicare la tecnica delle fotografie registrate in rapida successione allo studio della fisiologia del volo dei gabbiani ed il suo collaboratore, Lucien Bull, che, perseguendo gli stessi obiettivi di rallentamento del tempo reale per l'analisi del movimento, mise a punto nel 1904 un sistema per registrare automaticamente delle immagini alla velocità di 1500 immagini/secondo, permettendo l'analisi del volo della mosca e della libellula. La storia dello sviluppo del cinema scientifico oltre a Marey ed i suoi collaboratori vide altri pionieri quali per esempio: il tedesco Ottomar Anschutz che studiò, il movimento del cavallo e degli atleti, il botanico Pfeffer che nel 1898 iniziò a filmare presso l'Università di Lipsia il movimento geotropico delle piante durante un ciclo di 28 giorni e in Russia, l'ammiraglio Makarov che filmando l'avanzamento di un rompighiaccio usò l'analisi fotogramma per fotogramma per valutare le forze esercitate sulla prua. Lo spirito di queste ricerche era strettamente scientifico e spingevano o incorporavano gli sviluppi tecnologici cinematografici partendo dalle esigenze stesse della ricerca (Tosi, 1986).

Anche il documentario scientifico, inteso invece come filmato dal valore esplicativo e divulgativo per il grande pubblico, nasce in questo periodo, pensiamo per citare alcuni esempi al famoso *The Cheese mites* dell'inglese F. Martin Duncan che nel 1903 mostrò al grande pubblico la realtà microscopica degli acari presenti nel formaggio o ai film sulla metamorfosi della farfalla di Roberto Omegna con composizioni del poeta Guido Gozzano come didascalie, (vincitori del primo premio all'Esposizione internazionale di Torino del 1911) o ai documenti etnografici ottenuti in Nuova Guinea dell'austriaco prof. Poch che accoppiava alla cinepresa un grammofono Edison a cilindro di cera (Tosi, 1986).



Come abbiamo visto, il documentario è quindi, fin dagli esordi, una forma di cinema che ci parla di situazioni, persone e avvenimenti reali. Il regista plasma queste storie nell'esplicitazione di una tesi o di una prospettiva sulla realtà sociale, aderendo a fatti noti e non creando una allegoria fittizia,

Nel tempo il desiderio di scoprire nuovi modi di rappresentare il mondo, insieme allo sviluppo di nuove tecnologie, contribuì allo sviluppo di 6 principali modalità espressive del documentario quella: espositiva, poetica, partecipativa, osservativa, riflessiva e performativa (Nichols, 2015).

### Le 6 modalità espressive del documentario

<b>Espositiva</b>	Dà priorità alla parola detta per trasmettere il punto di vista del film da una singola e univoca fonte (Una voce autorevole fuori campo). Apprendimento attraverso una struttura retorica.
<b>Poetica</b>	Ricomponne in modo poetico la realtà attraverso un insieme di frammenti, impressioni soggettive, azioni incoerenti o libere associazioni. Apprendimento attraverso l'affezione e il sentimento.
<b>Osservativa</b>	Realizza film che osservano le cose al momento in cui accadono, sono privi di commento fuori campo. Apprendimento attraverso nostre deduzioni sulla base delle osservazioni presentate.
<b>Partecipativa</b>	Interazione del regista con i suoi soggetti e le domande diventano interviste e conversazioni. Apprendimento attraverso la rappresentazione che il regista fa del reale.
<b>Riflessiva</b>	Rappresenta i problemi del mondo affrontando anche i problemi che nascono nel rappresentarlo. Apprendimento attraverso la nostra consapevolezza dei problemi di rappresentare gli altri e la realtà.
<b>Performativa</b>	Enfatizza la dimensione dell'esperienza e della conoscenza personale per far comprendere i processi generali che si vogliono presentare. Apprendimento attraverso l'espressione e l'emozione più che la comprensione a livello concettuale dei fatti o della realtà.

Oggi le forme del documentario contemporaneo sperimentano la mescolanza tra formati e linguaggi diversi rimettendo in gioco la distinzione tra finzione e realtà, avvalendosi spesso dell'intensità emotiva e dell'espressività soggettiva del documentario performativo, il quale ha preso una forma sempre più compiuta, assumendo la tipologia del Film-documentario (detto anche "docufilm"). Nel docufilm l'aspetto artistico e drammaturgico viene esaltato, spesso con particolare virtuosismo sia nella fotografia





che soprattutto nella sceneggiatura, nel montaggio e nell'analisi critica e autoriale dei contenuti (Dottorini, 2015).

In Europa dall'inizio del secolo fino al dopoguerra (quando la popolazione non aveva il grado di istruzione attuale) la divulgazione scientifica è passata dalla presentazione, in forma il più possibile spettacolare, di eventi e fenomeni scientifici al fine di suscitare la meraviglia del pubblico, alla più moderna tendenza di affrontare problemi e questioni scientifiche in modo da coinvolgere lo spettatore col suo stesso ragionamento. Strumento importante di questo percorso è stato senz'altro il documentario scientifico, che, pur privilegiando la modalità espositiva e partecipativa, ha mostrato, mescolando formati e linguaggi, un approccio fluido di ibridazione delle diverse modalità espressive (Merzagora, 2006; Boon, 2008).

Oggi l'esigenza di incrementare le modalità di esecuzione di prodotti di divulgazione scientifica è più che mai sentita, in quanto la società in cui viviamo è condizionata per il suo sviluppo e addirittura per la sua sopravvivenza dalla scienza e dalla tecnologia. Vi è quindi un urgente bisogno di fornire all'opinione pubblica elementi informativi e culturali corretti per orientarsi di fronte ai problemi legati allo sviluppo tecnico-scientifico del mondo attuale ed alle decisioni che influenzeranno la vita futura sulla Terra (Iorio, 2018/2019).

Da queste premesse nasce il tentativo presentato in questo lavoro, di ibridare, per la prima volta, le modalità espositive/partecipative di un documentario, realizzato per far conoscere i risultati tecnologici innovativi ottenuti nell'utilizzo di risorse energetiche rinnovabili (progetto Geogrid), con modalità osservative, performative e poetiche.

### **Resoconto ragionato del docufilm: *Il grand tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia***

Visibile on line: <<https://www.cnrweb.tv/Napoli-un-docufilm-tra-arte-e-tecnologia>>

Durata 11.54 min, Italiano, sottotitoli inglese.

#### Sinossi:

Siamo a Villa Doria d'Angri. Wagner ha appena terminato di comporre il *Parsifal*. Mentre scrive una lettera ad una cara amica menzionando le opere d'arte che in quegli anni tornano alla luce attraverso gli scavi di Pompei ed Ercolano, viene proiettato nel futuro. Si ritroverà presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli dove le bellezze di Ercolano sono custodite, e verrà catturato dallo sguardo magnetico del famoso bronzo di Villa dei Papiri: il corridore. Wagner, entrerà ed uscirà più volte, da questa dimensione a-temporale, diventando la nostra guida nella visita di importanti luoghi d'arte della città: la nuova metropolitana, tra le più belle del mondo e museo di arte contemporanea, i Campi Flegrei e le famose acque termali, Villa Doria d'Angri, monumentale villa neoclassica, tutti luoghi connessi con lo sviluppo e la sperimentazione delle nuove tecnologie presentate. Infine, accennando ai grandi viaggiatori del passato, ci farà immaginare la Napoli di oggi, meta irrinunciabile per un viaggio culturale del XXI secolo.

#### Nero:

FADE IN (V.O.): Le energie alternative costituiscono un potente motore di sviluppo socio-economico di un territorio. In questo contesto la Regione Campania ha promosso Geogrid un progetto di ricerca e sviluppo finanziato con fondi europei, per utilizzare il naturale calore della terra di cui la regione è particolarmente ricca.



La voce fuori campo, in struttura retorica, introduce la tematica, utilizzando un linguaggio semplice, ma che tocca tre questioni di interesse generale:

- 1) Le possibilità di sviluppo economico derivante dall'utilizzo delle energie "Green";
- 2) L'impegno delle Istituzioni e della Comunità Europea;
- 3) Le potenzialità energetiche del territorio;

Tuttavia il punto di vista del regista è espresso non da una voce fuori campo maschile ed autorevole affermatasi nei documentari scientifici espositivi, ma da una voce femminile dai toni caldi (voce di Mariangela Robustelli, attrice) con l'intento di creare un contrasto con l'autorevolezza delle dichiarazioni fatte e quindi accendere la curiosità nel pubblico. Il video prosegue nella modalità espositiva/partecipativa, con l'introduzione all'argomento trattato a cura di una figura maschile autorevole (Il prof. Nicola Massarotti, docente presso l'Università degli Studi di Napoli "Parthenope").



**Figura 1.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (00.59 sec):  
Nicola Massarotti durante l'intervista

Il progetto Geogrid, raccoglie lo sforzo congiunto di 4 aziende e 7 tra università ed Enti di ricerca Campani per sviluppare sistemi innovativi per l'utilizzo sostenibile dell'energia geotermica con tecnologie ad elevata efficienza energetica e ridotto impatto ambientale. Inoltre nel progetto Geogrid si sono coniugate, arte contemporanea con tecnologie per l'energia pulita, in una città che da sempre è ricca di idee d'avanguardia, non dimentichiamo che oggi siamo a villa Doria d'Angri dove nel 1880 Wagner finì di comporre il Parsifal...

Come si può notare nell'ultima frase l'argomento trattato si sposta al di fuori del contesto introdotto, in un apparente conflitto con l'obiettivo dell'informazione che si vuole fornire, al fine di disorientare ed incuriosire lo spettatore. Subito dopo inizia la parte di "fiction" del documentario con il personaggio principale, Richard Wagner, interpretato da Fabio Trentola e la voce di Massimo Cinque, attore, autore e regista di teatro e televisione.

**Figura 2.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (01:32 min):*  
Richard Wagner intento a scrivere:

Cara Mathilde, perdonami di aver risposto solo ora al tuo soave richiamo. Sono ancora una volta a Napoli e soggiorno da otto mesi nella “casina delle delizie” a Posillipo. Sai che il mio corpo ha bisogno di cure precipue, e posso affermare che da questa città brulicante di vita, ho tratto un sorprendente e insolito giovamento. Proverò a descriverti Napoli, ma l’impresa sarà ardua: immaginala come una sinfonia, una stupenda frenesia di ritmo con pause di sole infinito. È stupendo godersela in lunghe passeggiate e ti confesso che pur non disprezzando i giri in carrozza, preferisco muovermi col tram. In preda a simili suggestioni, quando torno nella mia dimora resto a scrivere ispirato per ore e ore, così che ho quasi ultimato il mio Parsifal, si tratterà solo di perfezionarlo. Ho l’impressione di vivere sospeso in un tempo dell’anima, che ricuce il passato al presente: qui il culto dei luoghi dell’antico impero e del suo popolo è fuoco che brucia: tornano alla luce le ceneri di Pompei, Ercolano... città tanto floride che persino il Vesuvio si impadronì della loro bellezza!

In queste sequenze il testo (sceneggiatura di Rosa Angela D’Auria), le immagini e la musica, espresse in maniera poetica-performativa, sono pensate per creare, attraverso un ritmo incalzante, una anticipazione nello spettatore di un evento che è sul punto di accadere. La svolta avviene utilizzando un espediente cinematografico: la trasposizione, attraverso il riflesso in uno specchio, di Wagner nel nostro presente, ed in particolare al cospetto delle opere d’arte di Ercolano oggi custodite presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. (Fig. 3).

La scelta, dell’elemento magico anziché fantascientifico (per esempio una macchina del tempo), come espediente cinematografico, nasce dalla riflessione che ogni possibile riferimento scientifico non corrispondente al vero possa confondere gli spettatori circa l’autorevolezza dei risultati tecnico scientifici raggiunti.

Dopo la svolta del salto nel futuro, i successivi passaggi del documentario procedono in modalità performativa e lo spettatore può identificarsi prima con un personaggio, in cui scorge reazioni condivisibili di incredulità, spavento e curiosità (Figg. 4, 5 e 6), e poi, attraverso l’artificio cinematografico del controcampo nello specchio, con Wagner, accettato come guida autorevole nella visita dei luoghi d’arte, siti di studio e applicazione delle tecnologie sviluppate (Fig. 7).

L’apprendimento avviene attraverso il coinvolgimento emotivo.



Ma dove sono... Non credo ai miei occhi! si tratta di lottatori o discoboli romani? Hanno lo sguardo così concentrato e l'espressione vigile di chi riconosce la perfezione solo nella vittoria... si sono proprio i corridori!



**Figura 3.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (02:59 min):*  
i bronzi dei corridori provenienti dalla Villa dei Papiri di Ercolano,  
oggi custoditi presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Cosa succede... quale incanto mi accade, spero non sia un piano ordito dal tenebroso Klingsor! Sono diventato simile a Parsifal e vengo tormentato da magie oscure... Sono in una magnifica galleria, dove corrono veloci... i tram! Oh no!... Treni! Ma che vedo? Sembrano mosaici, e in che stile?



**Figura 4.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (03:26 min):*  
Wagner guarda nello specchio che lo trasporterà nel futuro mostrando curiosità e stupore



**Figura 5.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (03:37 min):  
metropolitana di Napoli, Stazioni dell'Arte, fermata Toledo,  
particolare di *Naples Procession*, Mosaico di William Kentridge



**Figura 6.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (04:35 min):  
Wagner scosso e spaventato dopo aver attraversato il tempo



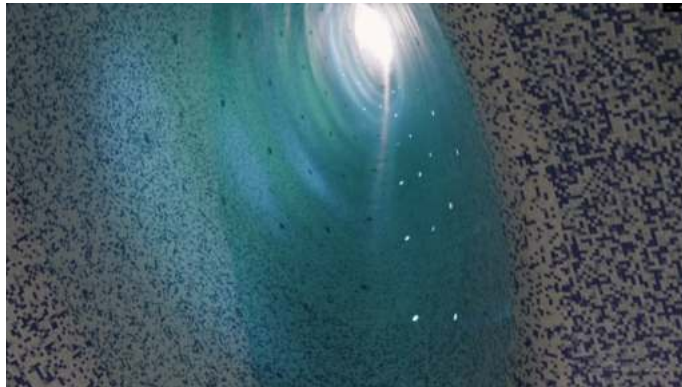


**Figura 7.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (04:55 min):  
ripresa in controcampo di Wagner tornato a scrivere  
attraverso la finestra a-temporale dello specchio

Arte in galleria che prodigiosa sinergia! Chissà Goethe cosa penserebbe di Partenope! Azzurra sirena dove la bellezza si immerge con voluttà nella *téchne*!

Il docufilm nelle sequenze successive (Figg. 8 e 9) procede in modalità osservativa. Lo sguardo dello spettatore, identificatosi con lo sguardo di Wagner, passa dalla contemplazione delle opere d'arte della fermata Toledo, senza spiegazioni a un cantiere e a elementi tecnologici. Solo all'ottavo minuto verrà chiarito che siamo di fronte al cantiere della prossima Stazione dell'arte: Piazza Municipio dove è in corso un test su di una tecnologia che si vuole divulgare. L'apprendimento, qui potenziato dal fattore sorpresa, è su basi deduttive ottenute da osservazioni delle immagini senza commento.



**Figura 8.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (04:01 min):  
metropolitana di Napoli, Stazioni dell'Arte, fermata Toledo,  
Oscar Tusquets Blanca, mosaico Bisazza



a

b

**Figura 9.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia:*

- a) 04:04 min passaggio tra la fermata Toledo (Fig. 8) e la stazione in costruzione di piazza Municipio
- b) 04:25 e 08:43 min, ripresa dall'alto del cantiere della stazione di piazza Municipio durante i test con l'Energy box (progetto Geogrid).

Successivamente il docufilm procederà in modalità poetica/espositiva. Wagner introduce il concetto di valore dell'area termale di Agnano, concetto ripreso poi dalla voce fuori campo di Maria-Angela Robustelli, partendo dall'importanza che i suoi contemporanei e predecessori davano a questi luoghi, mete del Grand Tour. Per deduzione fa pensare alla Napoli di oggi, meta ambita per i turisti in una sorta di Grand Tour del XXI secolo

L'apprendimento è in struttura retorica.

Mi sembra di sognare! Il trascorrere del tempo è la cagione dei mutamenti di ogni cosa esistente in natura. Eppure, il cambiamento mi travolge i sensi: laddove c'era un lucente lago, qui nella Conca di Agnano, ora scorgo un fastoso ippodromo: i cavalli corrono intrepidi sul cratere di un vulcano sopito!



**Figura 10.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (05:06 min):*  
riprese a volo di uccello della conca di Agnano. Voce fuori campo di Wagner



Ah! Rivedo le stufe termali, mi sembra di inalare i suoi vapori unici in Europa, e che tanto affascinarono i miei compatrioti nel “Grand Tour”!



**Figura 11.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (05:30min):*  
riprese a volo di uccello del complesso archeologico parco delle terme romane di Agnano

FADE IN (V.O.): Siamo nel sito archeologico delle terme romane nel cratere di Agnano, nella sua conca una incredibile ricchezza: 72 sorgenti naturali di acque e gas termali che hanno attratto e curato l'uomo sin dall'antichità. Il calore delle acque sotterranee, causato dalla risalita di gas e fluidi caldi dal profondo della terra, è un processo particolarmente forte e concentrato nel distretto vulcanico dei Campi Flegrei a cui la conca di Agnano appartiene.



**Figura 12.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (06:49 min):*  
ripresa dall'alto della fuoriuscita di gas geotermici nel cratere di Agnano





Il docufilm nelle successive sequenze si ripropone nella modalità espositiva/partecipativa classica dei documentari scientifici, con la partecipazione di una figura maschile autorevole (intervista all'ing. Claudio Miranda, Graded S.p.a.), che spiegherà la funzione delle tecnologie studiate (Figg. 13 e 14).

L'Apprendimento avviene attraverso la rappresentazione del reale, presentata dal punto di vista del regista.



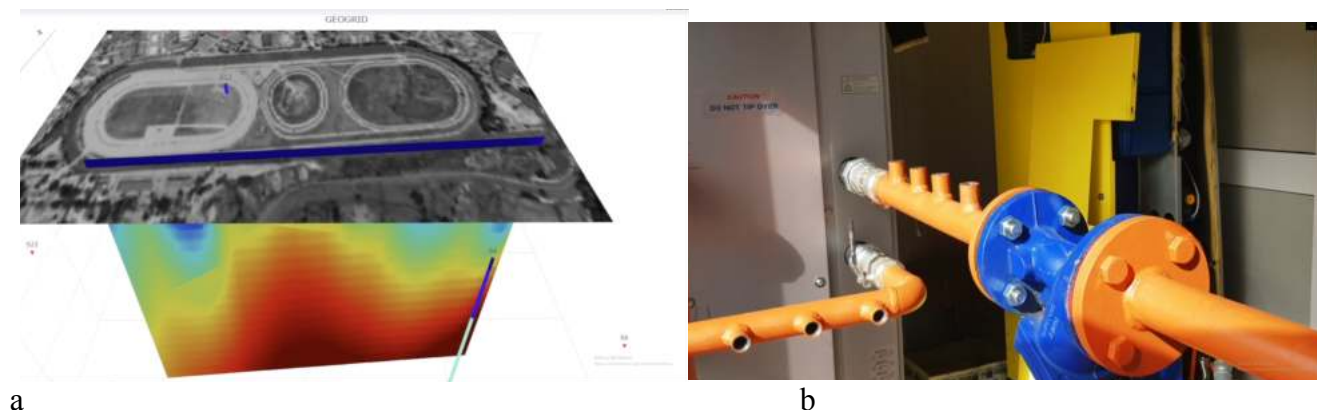
**Figura 13.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (07:07 min):  
intervista all'ing. Claudio Miranda*

Il vantaggio di utilizzare il calore della terra come fonte di energia è enorme infatti rispetto alle fonti fossili la geotermia non si esaurisce. Tuttavia, per poterlo utilizzare è indispensabile effettuare delle indagini geofisiche per conoscere la quantità di calore che è possibile estrarre dal sottosuolo senza raffreddarlo.

Tra gli obiettivi raggiunti nel progetto Geogrid ci sono l'utilizzo di sensori innovativi a fibre ottiche per il rilievo dei dati dal sottosuolo, lo sviluppo di un sofisticato software per convertire i dati rilevati in immagini virtuali tridimensionali.

La redazione di un progetto di efficientamento energetico di un intero quartiere, utilizzando sistemi poligenerativi alimentati da fonte geotermica per produrre energia elettrica termica e frigorifera, un impianto di piccola taglia racchiuso in un container per produrre energia elettrica e termica che contiene innovativi scambiatori in plastica.



**Figura 14.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (07:23 min):

- a) immagine del software sviluppato e 07:44 min
- b) particolare di impianto di piccola taglia racchiuso in un container per produrre energia elettrica e termica

Nelle successive sequenze un altro elemento cinematografico. L'ellissi temporale riconduce lo spettatore alla "fiction". Vedremo Wagner addormentato al mattino (Fig. 15a), dopo averlo lasciato intento a scrivere nella notte; il che suggerisce agli spettatori un'altra possibile chiave di lettura: le visioni di Wagner potrebbero essere parte di un sogno. Le sequenze successive ci riportano invece inaspettatamente nel presente di Villa Doria d'Angri, dove vedremo sia delle persone che camminano guidate da un custode (Walter Lippa, attore), sia l'inquadratura di una targa che testimonia il reale soggiorno di Wagner presso la Villa nel 1880 (Fig. 15b). Usando la modalità osservativa si è qui, quindi, cercato di stimolare lo spettatore a collegare in maniera deduttiva vari elementi, tra cui il salto temporale, apparentemente slegati del contesto narrativo.



**Figura 15.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (07:52min):

- a) Wagner al mattino addormentato. 08:05min
- b) Targa commemorativa del soggiorno di Wagner e della scrittura del *Parsifal* presso Villa Doria d'Angri





Subito dopo, con l'intervento partecipativo del Prof. Alessandro Mauro (Fig. 16), che fornirà alle persone introdotte, le informazioni necessarie per capire il funzionamento dell'Energy Box (una tecnologia sviluppata nel progetto) e le sue applicazioni nel complesso monumentale di Villa Doria d'Angri, verranno forniti agli spettatori i collegamenti logici dei vari elementi visti, oltre alle informazioni tecnologiche che si volevano divulgare. In particolare verrà fornita la chiave di lettura per comprendere la visione delle fermate d'arte della metropolitana di Napoli, in quanto la tecnologia racchiusa nell'Energy Box è stata sperimentata proprio in una di queste (Figg. 5, 8 e 9).

Salve a tutti! Oggi vedrete un sistema di climatizzazione, utilizzato per riscaldare e raffrescare gli ambienti della palazzina che una volta era la casa del custode di Villa Doria d'Angri. Il sistema è reso innovativo dall'Energy Box, sviluppato nell'ambito del progetto di ricerca Geogrid, che è in grado sia di incrementare l'efficienza dell'impianto sia di monitorare in continuo il suo corretto funzionamento. Il prototipo è stato testato con successo presso il cantiere della metropolitana di Napoli di piazza Municipio.

Il sistema innovativo funziona attraverso l'acqua, che circolando in sonde all'interno del terreno, il così detto campo sonde, preleva calore dal sottosuolo trasferendolo all'Energy box che a sua volta lo cede agli ambienti della palazzina. Il sistema può funzionare anche d'estate prelevando il calore dall'aria all'interno della casa raffrescandola e cedendolo al campo sonde nel sottosuolo.



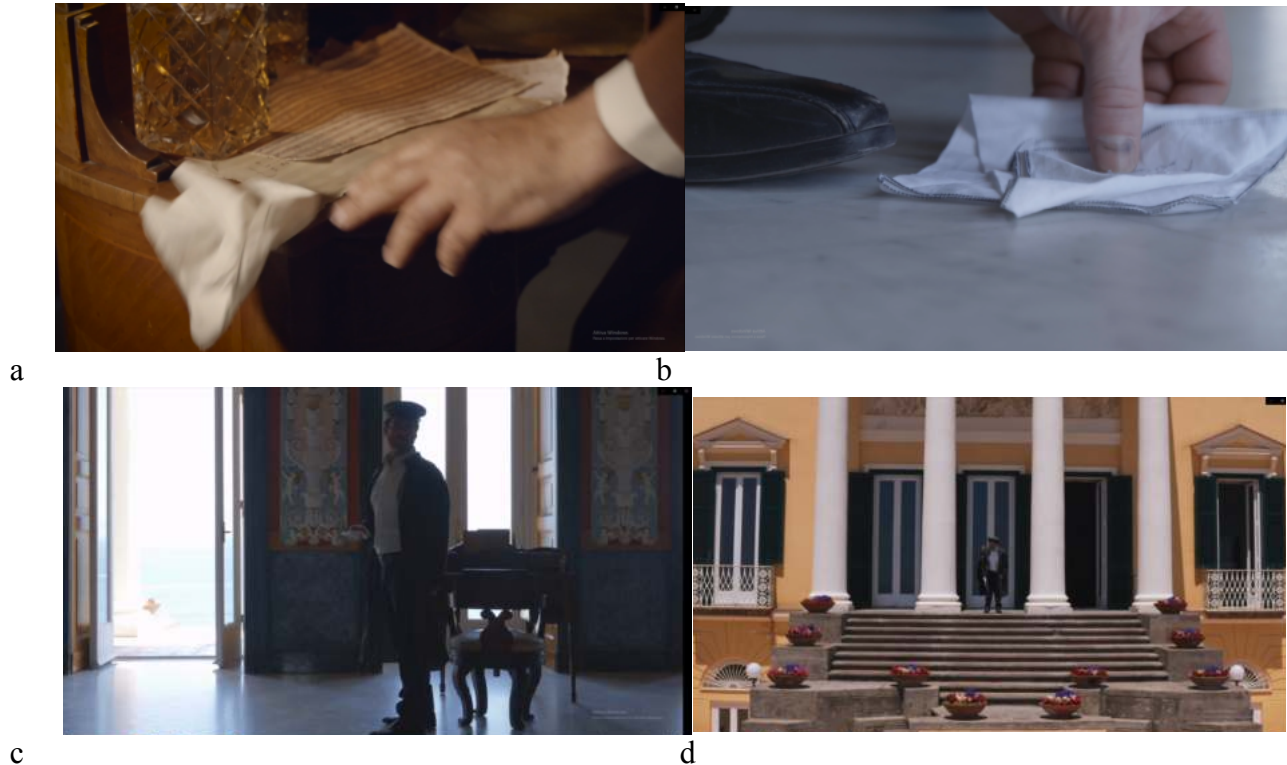
**Figura 16.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (08:37 min):*  
intervista al Prof. Alessandro Mauro, docente presso l'Università degli Studi di Napoli "Parthenope",  
sul funzionamento della tecnologia sviluppata nell' Energy Box.

Nelle sequenze finali si ritorna a girare in modalità performativa/poetica. Attraverso un espediente cinematografico (in prossimità dello scrittoio, ora vuoto, cade a Wagner un fazzoletto, che viene raccolto



dal custode – Figg. 17 a e b), si crea il raccordo tra passato e presente. Il custode nel cercare il suo proprietario, per noi ormai svanito, andrà verso l'esterno (Figg. 17c e d), dove con riprese a volo d'uccello del golfo di Napoli (Figg. 18 a e b) si svilupperà una struttura poetica che permetterà l'apprendimento emozionale di quanto verrà poi espresso dalla voce di Maria Angela Robustelli fuori campo.



**Figura 17.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (04:47 min):

a) caduta inavvertita del fazzoletto a Wagner (09:23 min)

b) ritrovamento del fazzoletto da parte del custode – Walter Lippa, attore (09:25 min)

c) ricerca del proprietario del fazzoletto da parte del custode (09:47 min)

d) ricerca da parte del custode verso l'esterno del proprietario del fazzoletto svanito nel nulla

FADE IN (V.O.): Il calore della terra... un'energia inesauribile del nostro pianeta, se a elevata temperatura, può trasformarsi in energia elettrica, ma, anche a poche decine di gradi, può essere usato, come abbiamo visto, per climatizzare gli ambienti.

Questa forma di energia, oggi poco conosciuta è ampiamente disponibile in tutto il territorio nazionale ed è di inestimabile valore; consentirà, in futuro, di risparmiare una notevole quantità di energia dalle fonti fossili, attualmente utilizzate per gli impianti tradizionali.



a

b

**Figura 18.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia* (00:54 min):

a) riprese a Volo d’uccello su Villa Doria d’Angri (10:36 min)

b) Golfo di Napoli con vista del Vesuvio

In conclusione, si è cercato di rendere accattivante per il grande pubblico l’argomento trattato e le immagini delle tecnologie sviluppate (normalmente noiose per i non addetti ai lavori), affiancando, là dove possibile, immagini d’arte di sicuro impatto mediatico, organizzate in una poetica e in una drammaturgia mutuata dalla finzione, capace di sintetizzare in tempi brevi (short docufilm) i concetti da disseminare.

#### Bibliografia e sitografia

Timothy Boon (2008), *Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television*, Wallflower Press, New York.

Daniele Dottorini (2015), <[http://www.treccani.it/enciclopedia/documentario\\_res-d93b9e3b-dd6f-11e6-add6-00271042e8d9\\_%28Enciclopedia-Italiana%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_res-d93b9e3b-dd6f-11e6-add6-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29)>.

Marina Iorio (2018/2019), *La poiesis nell’arte delle immagini, verso una comunicazione scientifica efficace* tesi di Master su “La scienza nella pratica giornalistica”, Roma, Università la Sapienza.

Matteo Merzagora (2006), *Scienza da vedere. L’immaginario scientifico sul grande e sul piccolo schermo*, Sironi, Milano.

Bill Nichols (2015), *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano.

Virgilio Tosi (1986), *Il linguaggio delle immagini in movimento. Teoria e tecnica del cinema e della televisione nella ricerca scientifica nella didattica e nella divulgazione*, Armando, Roma.



## **A Combination of Poetics and Aesthetics in Audiovisual Media for Effective Scientific Communication**

### **Reflections on a Search for an Innovative Mode of Expression for Documentary Short Films of Technical-Scientific Dissemination**

#### **Marina Iorio**

Marine Science Institute (ISMAR-CNR)  
National Council of Research-Italy

#### **Sergio Scoppetta**

Department of Educational Psychological and  
Communication Sciences,  
University of Naples, Suor Orsola Benincasa

The century we live in has been defined as an era characterized by the "civilization of images". Images which for over a century have not been fixed but in movement and which, combined with the portable recording of synchronized sound, have created the current cinematic language.

Just as there can be no doubts about the contribution that scientific research has brought to the elaboration of the foundations of cinematographic technique, in the same way we must underline the great results that cinema, as a new investigative tool, has allowed us to obtain in the most diverse fields of scientific research and documentation.

Twenty years before the famous public screening of the Lumière cinema on December 28, 1895, the astronomer Jules Janssen had already recorded in Japan the phases of the passage of Venus in front of the sun, using the rotation of a circular daguerreotype photographic plate on which several consecutive images, each with about one second exposure were recorded.

Both Marey, who decided to apply the technique of photographs recorded in rapid succession to the study of the physiology of the flight of seagulls, and his collaborator, Lucien Bull, capitalized on this experience, pursuing the same objectives of slowing down real time for the movement analysis. In particular Bull developed in 1904 a system for the automatic registration of images at a speed of 1500 images/second with which he analyzed the flight of the fly and the dragonfly. In addition to Marey and his collaborators, the history of the development of scientific cinema saw other pioneers such as, for example: the German Ottomar Anschutz who studied the movement of horses and athletes, the botanist Pfeffer who in 1898 began filming at the University of Leipzig the geotropic movement of plants during a 28-day cycle and in Russia, Admiral Makarov filming the progress of an icebreaker and using frame-by-frame analysis to evaluate the forces exerted on the bow. The spirit of these researches was strictly scientific and they pushed or incorporated the cinematographic technological developments starting from the very needs of the research (Tosi, 1986).

Even the scientific documentary, understood instead as a film with an explanatory and popular value for the general public, was born in this period, we think to cite some examples of the famous "The Cheese mites" by the Englishman F. Martin Duncan who, in 1903, showed the general public the microscopic reality of the mites present in cheese or the films on the metamorphosis of the butterfly by Roberto Omegna with compositions by the poet Guido Gozzano as captions, (winners of the first prize at the 1911 Turin International Exhibition) or the ethnographic documents obtained in New Guinea from Austrian Prof. Poch who coupled a wax cylinder Edison gramophone to the camera (Tosi, 1986).



As we have seen, the documentary has been therefore, since its inception, a form of cinema that speaks to us about real situations, people and events. The director shapes these stories in making explicit a thesis or a perspective on social reality, adhering to known facts and not creating a fictitious allegory.

Over time, the desire to discover new ways of representing the world, together with the development of new technologies, contributed to the development of 6 main expressive modes of documentary: expository, poetic, participatory, observational, reflexive and performative. (Nichols, 2015)

### The six documentary films modes:

<b>Expository</b>	It prioritizes the spoken word to convey the film's point of view from a single, unambiguous source (An authoritative voiceover). Learning through a rhetorical structure.
<b>Poetic</b>	He poetically recomposes reality through a set of fragments, subjective impressions, incoherent actions or free associations. Learning through affection and feeling.
<b>Observational</b>	Make films that look at things as they happen, without voice-over commentary. Learning through our inferences based on the observations presented.
<b>Participatory</b>	The director interacts with his subjects and questions become interviews and conversations. Learning through the representation that the director makes of reality.
<b>Reflexive</b>	He represents the problems of the world while also addressing the problems that arise in representing it. Learning through our awareness of the problems of representing others and reality.
<b>Performative</b>	Emphasizes the dimension of a personal experience and knowledge to understand the general processes that you want to present. Learning through expression and emotion rather than conceptual understanding of fact or reality.

Today the forms of contemporary documentary experience the mixing of different modes and languages, bringing into play the distinction between fiction and reality, often making use of the emotional intensity and subjective expressiveness of the performative documentary, which has taken on an increasingly complete form, assuming the typology of documentary film (also known as "docufilm"). In the docufilm, the artistic and dramaturgical aspect is enhanced, often with particular virtuosity both in photography





than above all in the screenplay, editing and critical and authorial analysis of the contents (Dottorini, 2015).

In Europe from the beginning of the century until the post-war period (when the population did not have the current level of education) scientific dissemination passed from the presentation, in the most spectacular form possible, of scientific events and phenomena in order to arouse the wonder of the public, to the more modern tendency to address scientific problems and questions in order to involve the viewer with his own reasoning. An important tool of this path was undoubtedly the scientific documentary, which, while favoring the expository and participatory modality, showed, by mixing formats and languages, a fluid approach of hybridization of the different expressive modalities (Merzagora, 2006; Boon, 2008).

Today the need to increase the methods of execution of dissemination science products is felt more than ever, as the society in which we live is conditioned for its development and even for its survival by science and technology. There is therefore an urgent need to provide public opinion with correct information and cultural elements to orient themselves in the face of problems related to the technical-scientific development of the current world and to the decisions that will influence future life on Earth (Iorio, 2018/2019).

From these premises comes the attempt presented in this work, to hybridise, for the first time, the expository/participatory modes of a documentary, created to raise awareness of the innovative technological results obtained in the use of renewable energy resources (Geogrid project), with observational, performative and poetic modalities.

**Reasoned report of the documentary film: *The grand tour in the 21st century. Naples between art and technology.*** Visible on line: <<https://www.cnrweb.tv/Napoli-un-docufilm-tra-arte-e-tecnologia>>  
Duration 11.54 min, Italian, English subtitles

Synopsis:

We are in Villa Doria d'Angri. Wagner has just finished composing Parsifal. While writing a letter to a dear friend mentioning the works of art that in those years came to light through the excavations of Pompeii and Herculaneum, he was projected into the future. He will find himself at the National Archaeological Museum of Naples where the beauties of Herculaneum are kept, and will be captured by the magnetic gaze of the famous bronzes of Villa dei Papiri: the runners. Wagner will enter and leave this timeless dimension several times, becoming our guide in visiting important art places in the city: the new subway, one of the most beautiful in the world and museum of contemporary art, the Campi Flegrei and the famous thermal waters, Villa Doria d'Angri, a monumental neoclassical villa, all places connected with the development and experimentation of the new technologies presented. Finally, mentioning the great travelers of the past, he will make us imagine today's Naples, an essential destination for a cultural journey of the 21st century.

Black:

FADE IN (V.O.): The green energies are a powerful tool of socio-economic development of a territory. In this context, the Campania Region has promoted Geogrid a research and development project financed with European funds, to use the natural heat of the earth of which the region is particularly rich.



The off-screen voice, in a rhetorical structure, introduces the topic, using a simple language, but which touches on three issues of general interest:

- 1) The possibilities of economic development deriving from the use of "Green" energies;
- 2) The commitment of the institutions and of the European Community to reach this objective;
- 3) The energy potential of the territory;

However, the point of view of the director is not expressed by a male authoritative voice-over, established itself in scientific expository documentaries, but by a female voice with warm tones (voice of Mariangela Robustelli, actress). The choice was done with the intention of creating a contrast with the authority of the statements made and therefore igniting curiosity in the public. The video continues in the expository/participatory mode, with the introduction to the topic dealt by an authoritative male figure (Prof. Nicola Massarotti, professor at the University of Naples "Parthenope").



**Figura 1.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (00.59 sec):*  
Nicola Massarotti during the interview

The Geogrid project brings together the joint effort of 4 companies and 7 between universities and research institutes in Campania to develop innovative systems for the sustainable use of geothermal energy with technologies with high energy efficiency and reduced environmental impact. Moreover in the Geogrid project, contemporary art has been combined with technologies for clean energy, in a city that has always been rich in avant-garde ideas, let's not forget that today we are at Villa Doria d'Angri where in 1880 Wagner finished composing the Parsifal ...

As can be seen in the last sentence, the subject matter moves outside the context introduced, in an apparent conflict with the objective of the information to be provided, in order to disorient and intrigue the viewer. Immediately afterwards the "fiction" part of the documentary begins with the main character, Richard Wagner, played by Fabio Trentola and the voice of Massimo Cinque, actor, author and director of theater and television.



**Figura 2.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (01:32 min):*  
Richard Wagner concentrated on writing

Dear Mathilde, forgive me for having answered your sweet call only now. I am once again in Naples and have been staying for eight months in the "casina delle delizie" in Posillipo. You know that my body needs primary (precipue) care, and I can say that from this city teeming with life, I have drawn a surprising and unusual benefit. I will try to describe Naples to you, but the task will be difficult: imagine it as a symphony, a wonderful frenzy of rhythm with pauses of infinite sunshine. It is wonderful to enjoy it in long walks and I confess that while I do not despise carriage rides, I prefer to move by tram. In the throes of similar suggestions, when I return to my home I stay to write inspired for hours and hours, so that I have almost completed my Parsifal, it will only be a question of perfecting it. I have the impression of living suspended in a time of the soul, which reconnects the past to the present: here the cult of the places of the ancient empire and its people is a burning fire: the ashes of Pompeii and Herculaneum come back to light...

cities so flourishing that even Vesuvius took possession of their beauty!!

In these sequences the text (screenplay by Rosa Angela D'Auria), the images and the music, expressed in a poetic-performative way, are designed to create, through a pressing rhythm, an anticipation in the spectator of an event that is about to happen. The turning point takes place using a cinematic expedient: the transposition, through the reflection in a mirror, of Wagner into our present, and in particular in the presence of the works of art of Herculaneum now kept in the National Archaeological Museum of Naples. (Fig.3).

The choice of the magical element instead of science fiction (for example a time machine), as a cinematic expedient, arises from the reflection that any possible scientific reference that does not correspond to the truth can confuse the spectators as to the authoritativeness of the technical-scientific results achieved.

After the turning point of the leap into the future, the subsequent passages of the documentary proceed in a performative mode and the spectator can first identify with a character, in whom he sees shareable reactions of disbelief, fear and curiosity (Figs. 4, 5 and 6), and then, through the cinematographic trick of the reverse shot in the mirror, with a character, Wagner, who has become an authoritative guide in visiting places of art, study sites and application of the technologies developed (Fig. 7). Learning, here, occurs through emotional involvement.



But where am I? ... I don't believe my eyes! Are they Roman wrestlers or discus throwers? They have such a concentrated gaze and the watchful expression of someone who recognizes perfection only in victory ... yes, they are the riders!



**Figura 3.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (02:59 min):*  
the runners bronzes from the Villa dei Papiri in Herculaneum, now at National  
Archaeological Museum of Naples

What happens .. what enchantment happens to me, I hope it is not a plan hatched by the dark Klingsor! I have become similar to Parsifal and I am tormented by dark magic ..... I am in an excellent tunnel, where the Trams? run fast... No .. Trains! But what do I see? Do they look like mosaics, and in what style?



**Figura 4.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (03:26 min):*  
Wagner looks in the mirror which will transport him into the future showing curiosity and  
amazement.



**Figura 5.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (03:37 min):  
Naples subway, Art Stations, Toledo stop, detail of Naples Procession, Mosaic by  
William Kentridge



**Figura 6.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (04:35 min):  
Wagner shocked and frightened after crossing time



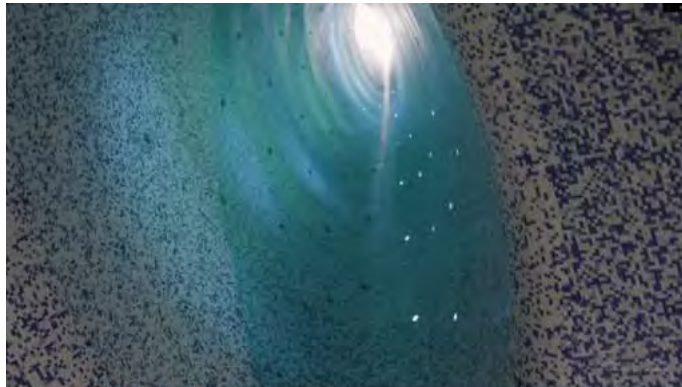


**Figura 7.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (04:55 min): reverse shot of Wagner returned to writing through the timeless window of the mirror

Art in the Tunnel, what a prodigious synergy! Who knows what Goethe would think of Partenope! blue siren where beauty plunges with voluptuousness into the *téchne*!

The documentary film in the following sequences (Figs. 8 and 9) proceeds in observational mode. The viewer's gaze, identified with Wagner's gaze, passes from the contemplation of the works of art of the Toledo stop, without explanations, to a construction site and technological elements. Only in the eighth minute will it be clarified that we are facing the construction site of the next art station: Piazza Municipio where a test of the technology that we want to disclose is underway. The learning, here enhanced by the surprise factor, is on deductive bases obtained from observations of the images without comment.



**Figura 8.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (04:01 min): Naples Metro, Art Stations, Toledo stop, Oscar Tusquets Blanca, Bisazza mosaic



a

b

**Figura 9.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (04:04 min):*

a) Passage between the Toledo stop (Fig. 8) and the station under construction in piazza Municipio, (04:25 and 08:43 min)

b) bird's eye view of the construction site of the Piazza Municipio station during the tests with the Energy box (Geogrid project).

Subsequently the documentary film will proceed in poetic/expository mode. Wagner introduces the concept of value of the thermal area of Agnano, a concept taken up later by the voice-over of Maria-Angela Robustelli, starting from the importance that her contemporaries and predecessors gave to these places, destinations of the Grand Tour. By deduction it suggests today's Naples a popular destination for tourists in a sort of 21st century Grand Tour.

Learning is in rhetorical structure.

I seem to dream! the passing of time is the cause of the changes in everything existing in nature. Yet, the change overwhelms my senses: where there was a shining lake, here in the Conca di Agnano, now I see a magnificent racecourse: the horses run intrepid on the crater of a dormant volcano!



**Figura 10.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (05:06 min):*  
bird's eye view of the Agnano basin. Voice-over by Wagner



Ah! I see the thermal stoves again, I seem to inhale its vapors, unique in Europe, and which so fascinated my compatriots on the “Grand Tour”!



**Figura 11.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology (05:30min):*  
bird's eye view of the archaeological park of the Roman baths of Agnano

FADE IN (V.O.): We are in the archaeological site of the Roman baths in the crater of Agnano, in its basin an incredible wealth: 72 natural springs of thermal waters and gases that have attracted and cured man since ancient times. The heat of the groundwater, caused by the rising of hot gases and fluids from the depths of the earth, is a particularly strong and concentrated process in the volcanic district of Campi Flegrei to which the Agnano basin belongs.



**Figura 12.**

*Il Grand Tour del XXI secolo Napoli tra arte e tecnologia (06:49 min):*  
geothermal gas leak in the Agnano crater





In the subsequent sequences, the docufilm re-proposes itself in the classic expository/participatory mode of scientific documentaries, with the participation of an authoritative male figure (interview with engineer Claudio Miranda, Graded S.p.a.), who will explain the function of the technologies studied (Figs. 13 and 14).

Learning takes place through the representation of reality, presented from the director's point of view.

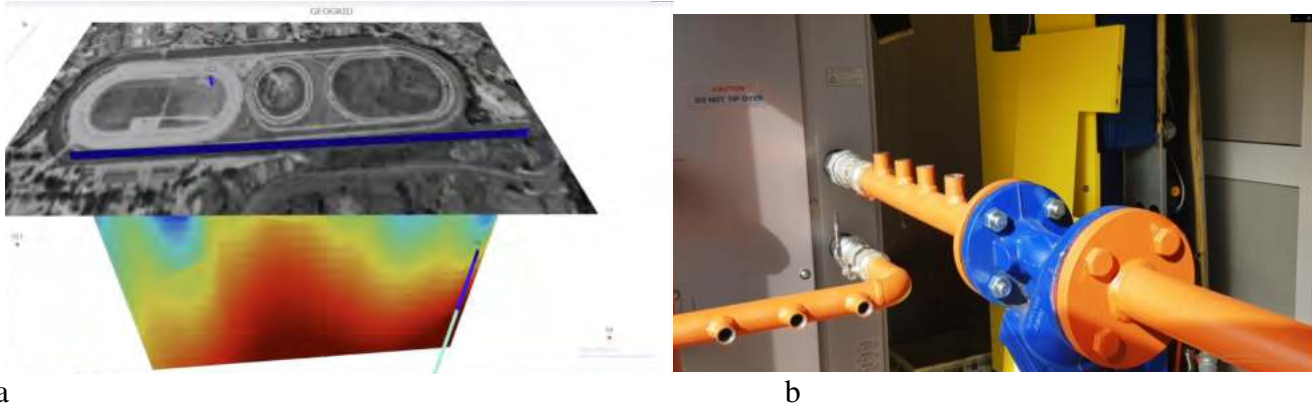


**Figura 13.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (07:07 min):  
interview with Eng. Claudio Miranda

The advantage of using the earth's heat as a source of energy is enormous, in fact, compared to fossil sources, geothermal energy does not run out. However, in order to use it, it is essential to carry out geophysical investigations to know the amount of heat that can be extracted from the underground without cooling it.

Among the objectives achieved in the geogrid project there are the development of optical fibers innovative sensors for underground data survey, and the development of a sophisticated software to convert the detected data into three-dimensional virtual images. The drafting of an energy efficiency project for an entire district using polygenerative systems powered by geothermal sources to produce thermal and cooling electricity, and a small-sized plant enclosed in a container to produce electrical and thermal energy that contains innovative plastic exchangers.



**Figura 14.**

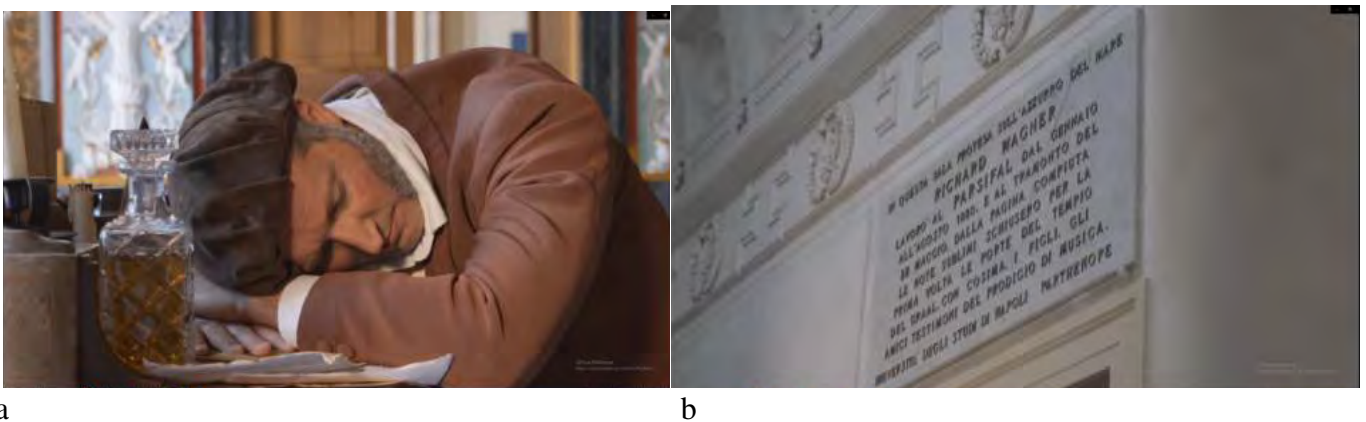
*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (07:23 min):

- a) image of the developed software and (07:44 min)
- b) details of the small plant enclosed in a container to produce electrical and thermal energy

In the following sequences another cinematic element. The temporal ellipsis leads the viewer back to "fiction". We will see Wagner asleep in the morning (Fig. 15a), after having left him intent on writing in the night; which suggests another possible interpretation to viewers: Wagner's visions could be part of a dream.

The following sequences, instead, unexpectedly take us back to the present of Villa Doria d'Angri, where we will see both people walking guided by a caretaker (Walter Lippa, actor), and the shot of a plaque which bears witness to Wagner's actual stay at the Villa in 1880 (Fig. 15b).

Using the observational mode, we have therefore tried to stimulate the viewer to connect in a deductive way various elements, including the time jump, apparently unrelated to the narrative context.



**Figura 15.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (07:52min):

- a) Wagner in the morning asleep. (08:05 min)
- b) Commemorative plaque of Wagner's stay and the writing of *Parsifal* at Villa Doria d'Angri





Immediately afterwards, with the participatory intervention of Prof. Alessandro Mauro (Fig. 16), who will provide the public introduced with the information necessary to understand the functioning of the Energy Box (a technology developed in the project) and its applications in the monumental complex of Villa Doria d'Angri, viewers will be provided with the logical connections of the various elements seen, in addition to the technological information that they wanted to disclose. In particular, the key to understanding the vision of the art stops of the Naples subway will be provided, as the technology contained in the Energy Box was tested in one of these (Figs. 5, 8 and 9).

Hello ! Today you will see an air conditioning system, used to heat and cool the rooms of the building that was once the house of the caretaker of Villa Doria d'Angri. The system is made innovative by the Energy Box, developed as part of the geogrid research project, which is able to both increase the efficiency of the system and continuously monitor its correct functioning. The prototype was successfully tested at the Naples metro worksite in Piazza Municipio.

The innovative system works through the water, which circulates in probes within the ground, the so-called probe field. The water withdraws the heat from the underground, transferring it to the Energy box which in turn gives off it to the rooms of the building. The system can also work in summer by taking the heat from the air inside the house, cooling it and transferring heat to the probe field in the ground.



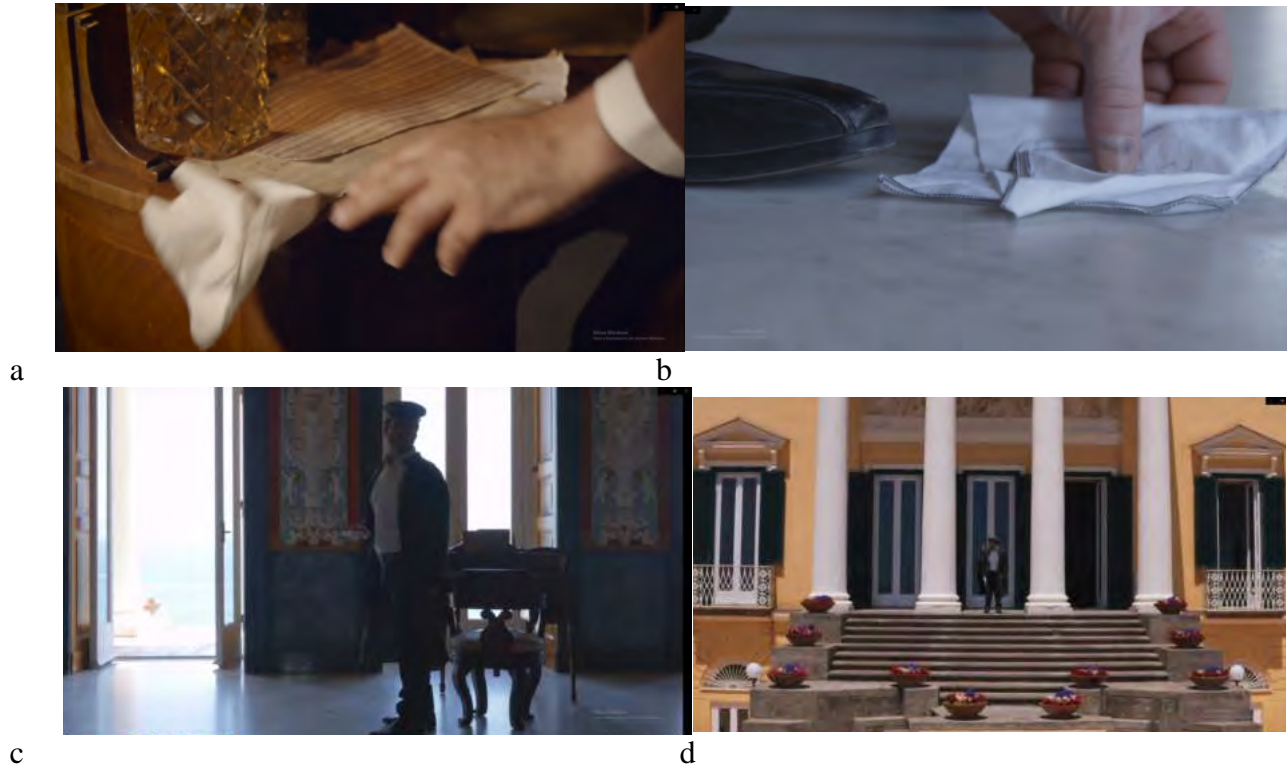
**Figura 16.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (08:37 min):  
interview with Prof. Alessandro Mauro, professor at the University of Naples "Parthenope",  
on the functioning of the technology developed in the Energy Box.

In the final sequences we return to filming in performative/poetic mode. Through a cinematic expedient (near the desk, now empty, Wagner drops a handkerchief, which is picked up



by the caretaker – Figs. 17 a and b), the link between past and present is created. In looking for its owner, now vanished for us, the caretaker will go outside (Figs. 17c and d), where with bird's-eye shots of the Gulf of Naples (Figs. 18 a and b) a poetic structure will develop, such structure will allow the emotional learning of what will then be expressed by Maria Angela Robustelli's voice off the screen.



**Figura 17.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* ( 4:47 min):

- a) inadvertent drop of Wagner's handkerchief (09:23 min)
- b) The caretaker finds the handkerchief – Walter Lippa, actor (09:25 min)
- c) caretaker searches for the owner of the handkerchief (09:47 min)
- d) caretaker search towards the outside the owner of the handkerchief which has vanished into thin air

FADE IN (V.O.): The heat of the earth ... an inexhaustible energy of our planet, if at a high temperature, can turn into electricity, but even at a few tens of degrees, it can be used, as we have seen, to air-condition environments.

This form of energy, little known today is widely available throughout the national territory and is of inestimable value. It will allow, in the future, to save a considerable amount of energy from fossil sources, currently used for traditional plants.



a

b

**Figura 18.**

*The Grand Tour in the XXI century. Naples between art and technology* (00:54 min):

a) bird's eye view of Villa Doria d'Angri (10:36 min)

b) Gulf of Naples with a view of Vesuvius

In conclusion, an attempt has been made to make the subject matter and the images of the developed technologies (usually boring for non-experts) captivating for the general public, placing side by side, where possible, art images of sure media impact, organized in a poetics and dramaturgy borrowed from the fiction, capable of synthesizing the concepts to be disseminated in a short time (short docufilm).

References and websites

Timothy Boon (2008), *Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television*, Wallflower Press, New York.

Daniele Dottorini (2015), <[http://www.treccani.it/enciclopedia/documentario\\_res-d93b9e3b-dd6f-11e6-add6-00271042e8d9\\_%28Enciclopedia-Italiana%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_res-d93b9e3b-dd6f-11e6-add6-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29)>.

Marina Iorio (2018/2019), *La poiesis nell'arte delle immagini, verso una comunicazione scientifica efficace* tesi di Master su “La scienza nella pratica giornalistica”, Roma, Università la Sapienza.

Matteo Merzagora (2006), *Scienza da vedere. L'immaginario scientifico sul grande e sul piccolo schermo*, Sironi, Milano.

Bill Nichols (2015), *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano.

Virgilio Tosi (1986), *Il linguaggio delle immagini in movimento. Teoria e tecnica del cinema e della televisione nella ricerca scientifica nella didattica e nella divulgazione*, Armando, Roma.



## La paradossalità della cura

### Note sulla realizzazione del cortometraggio *Emma*

**Andreea Bocchetti**

Università degli Studi di Napoli Federico II

La cura designa un rapporto privilegiato. Qualcosa che si sottrae al mero uso o consumo, qualcosa che pone l'altro in una posizione eccentrica allo scambio equivalente. Ci si prende cura di un oggetto, poiché questo contiene un significato che fa da *surplus* al suo valore di mercato, poiché contiene una storia, un evento, poiché allude a un'appartenenza, a una donazione, poiché rinvia ad un'alterità immisurabile. Ma soprattutto ci si prende cura di qualcuno cui è diretto un sentire, un sentire che si anima di sacralità, che fa capo ad una donazione che non pretende ritorno: nel prendersi cura, insomma, non ci prende cura di un oggetto o di una persona, ci si prende cura del rapporto che vi intercorre. Ciò che si preserva, ciò che si protegge, non è soltanto l'incolumità dell'altro, ma soprattutto il rapporto medesimo. E ciò che si protegge è la possibilità indefinita di seguitare a investire l'altro di quella donazione che costituisce il rapporto. Non per rinchiudere l'altro nelle maglie vincolanti di quella donazione, ma, al contrario, perché l'altro sia sempre libero di poterla accogliere, esserne indifferente o persino rifiutarla.

Il prendersi cura, per questo motivo, è designazione di un rapporto e non dell'oggetto o del soggetto cui si tende, che può interrompersi laddove l'altro smette di volerlo. E difatti, ci si può prendere cura unicamente di chi lo chiede e ci si può prendere cura soltanto al di là della cognizione dell'impulso che la genera. La cura è, in questo senso, un protendersi, un'apertura verso ciò o chi si ama, è l'insensato e smisurato sentire che genera donazione e che smarrisce il suo senso quando i termini del rapporto si scindono (non ci si può prendere cura di un oggetto smarrito, di una persona che si è smesso di amare, o che ha smesso di amare). Una volta posti i termini del rapporto, tutto sembra definirsi in modo piano nella cura, nell'aver-cura, soprattutto quando si tratta del fenomeno per eccellenza della cura, il rapporto filiale. Qui, il rapporto di donazione è quanto mai patente: un bambino assorbe in tutta pienezza, fin dove può, la donazione genitoriale, e in particolare quella materna (assai più ricca e complessa di quella paterna). Un bambino non ha neppure bisogno di chiedere: è investito di un amore che, quando si esprime sinceramente, non ha nulla a che vedere col "dovere"; ogni dono astratto dall'insensata donazione che lo produce, è puro epifenomeno naturalistico, che equivoca il senso di ciò che si dà. Al proprio bambino, la madre non dà semplicemente da mangiare, non dà semplicemente un'istruzione, non dà semplicemente qualcosa con cui coprirsi, non dà semplicemente protezione. Tutto quello che una "madre sufficientemente buona" (per usare un'espressione winnicottiana) dà al proprio bambino è espressione di una donazione amorosa, insensata e priva di una perfetta cognizione.

Tutto ciò, beninteso, idealmente, ma la vita è assai più complessa per mettersi sempre sui binari della pura donazione.

È da questa faglia che nasce il progetto *Emma*, scritto a quattro mani con Francesca Laino, e interpretato da quest'ultima.<sup>1</sup> Nasce cioè dall'interrogativo: cosa vuol dire "prendersi cura" di qualcuno?

<sup>1</sup> *Emma* (2020): interprete Francesca Laino; soggetto e sceneggiatura Andrea Bocchetti e Francesca Laino; direttore della fotografia Pierfrancesco Borruto; musiche originali Massimiliano Gallo; sound Claudio Lombardi; post-production Bbros; executive Angelo Borruto; distribuzione Premiere film; regia Andrea Bocchetti.



E in particolare all'interno di un rapporto filiale? Fin dove può arrivare l'impulso di preservare un rapporto? Quando la cura è capace di rinunciare alla donazione per liberare l'altro?

Ci si è resi conto, provando a immergersi in tale questionamento, che la cura va spesso incontro a dei paradossi, come quello narrato ne *La scelta di Sophie* (film del 1982, diretto da Alan Pakula, con l'interpretazione magistrale di Meryl Streep), quando la protagonista, un'ebrea deportata, è costretta a scegliere quale dei due figli salvare e quale spedire al forno crematorio.

Ne è nata una sorta di ricerca rapsodica dei paradossi della cura, una ricerca di esempi il cui grado di paradossalità toccasse un culmine che rendesse impossibile sciogliere intellettualmente il nodo. Finché non ci siamo imbattuti in una storia, realmente accaduta in Francia e venuta a galla nei primi anni 2000, la storia di Dominique Cottrez, un'infanticida.

Dominique Cottrez è una donna sulla quarantina, ha due figlie adulte e un marito. Quando la sua famiglia cambia casa, i nuovi proprietari scoprono nel giardino due corpi di bambini, avvolti in un sacco di plastica. Quando viene chiesto conto a Dominique di quei corpi, la donna ammette che si tratta dei suoi bambini, soffocati appena nati e sotterrati. La donna ammette, inoltre, di aver condotto allo stesso destino altri sei bambini, in un arco temporale che va dal 1989 al 2006, e di aver nascosto le gravidanze a suo marito (inizialmente imputato ma poi scagionato) e alle sue due figlie adulte. Dominique soffre di obesità, cosa che le ha consentito di dissimulare le gravidanze, e in un primo momento attribuisce il proprio gesto al trauma ricevuto durante l'ultimo parto (maltrattamenti degli operatori sanitari a causa del suo peso) e di aver maturato un disprezzo rispetto alla possibilità di nuove gravidanze. Dominique viene accusata di omicidio volontario e posta in custodia cautelare.

Ma dagli interrogatori successivi, le cose sembrano non quadrare del tutto: Dominique sembra eludere un motivo inconfessabile, finché le consulenze psicologiche non arrivano a portare in superficie il movente reale. Dominique era stata, fin dall'adolescenza, vittima di molestie incestuose, da parte di suo padre (morto nel 2007), molestie che si erano protratte anche in età adulta, mentre era sposata; nel timore che i bambini fossero di suo padre, Dominique, terrorizzata dall'idea, ne provocava la morte subito dopo la nascita.

È a quel punto che Francesca Laino e io ci siamo ritrovati davanti a quello che da subito ci è apparso come un paradosso irrisolvibile. Si può considerare un gesto così atroce come un prendersi cura? Si può chiamare amore il gesto di una madre che, nel voler sottrarre il proprio bambino a una verità insopportabile, preferisce ucciderlo piuttosto che donargli la vita?

Francesca e io non avevamo, ovviamente, alcuna intenzione di rispondere alla domanda, ma di sostare nell'insensatezza del paradosso. Volevamo provare a confrontarci, avendo sceneggiato un adattamento della storia a quattro mani (ma due punti di vista diversi, lei della prova attoriale, io quello della regia), con qualcosa di non restituibile, di inenarrabile. E lo abbiamo fatto raccontando la solitudine e l'isolamento della protagonista, rinchiusa in un ospedale giudiziario e obbligata a misurarsi con la propria colpa, e con gli eventi che l'hanno prodotta. Non volevamo dare giudizi; volevamo provare a provocare nello spettatore una sorta di immersione forzosa nello spazio narrativo e scenico in cui la protagonista era obbligata a vivere. "Cosa avresti fatto tu?" sarebbe una questione troppo semplicistica se la si ponesse, come si suol dire, a freddo, a distanza, in contemplazione; ma la stessa questione può essere riproposta tentando di creare un campo di emozioni, una sorta di correlativo oggettivo per immagini, che possa avvolgere lo spettatore affinché quella domanda circoli in lui risuonando in modo più potente. Non si





trattava perciò né di immedesimazione, né tantomeno di catarsi: si trattava, per noi, di decentrare lo spettatore rispetto al proprio orizzonte; procurargli un tremore tellurico perché potesse sostare in quel campo emozionale e smobilitare il proprio giudizio, riformulandolo a partire dalla sensazione. Forse, nel tremore, quella domanda non ha un'unica risposta.

Il problema era come realizzare quel campo, materialmente. Il budget produttivo non consentiva la possibilità di una scenografia d'autore, né di poter far riferimento a una strumentazione in grado di restituire un'efficace ritmica dei piani e delle sequenze. Si è puntato, dunque, su due cose: la *location* e l'interpretazione attoriale.

La prima era perfetta: l'ex ospedale psichiatrico giudiziario di via Imbriani a Napoli, oggi divenuto uno spazio occupato e restituito alla comunità attraverso attività di critica politica e di integrazione. I ragazzi che gestiscono quello spazio hanno deciso molto opportunamente di preservare quel luogo così com'era, nella parte che era destinata ai detenuti (poiché di quello, in fin dei conti si trattava), al fine di preservare anche la memoria di quelle esperienze attraverso il luogo, lasciandolo "intatto". Sicché, con la loro generosa accoglienza, eravamo esattamente nel posto che meglio poteva evocare quell'isolamento emotivo in cui versava Dominique.

La seconda era più complicata da realizzare, ma per questo, Francesca Laino, poteva contare sul metodo attoriale con cui si era formata, il metodo Strasberg. Era la prima volta che mi trovavo a lavorare con un attore che faceva uso di tale metodo: ed è stato sorprendente scoprire come Francesca riuscisse a dare corpo alla sensazione e come il testo diventasse solo un accessorio, quasi inconsistente, della parola del corpo.

Pur nelle ristrettezze delle condizioni, siamo quindi riusciti a mettere in scena, o almeno ci abbiamo provato, quel campo emotivo, provando a *se-durre* lo spettatore, dislocandolo dalla propria posizione, e provando a ricollocarlo nella memoria del personaggio, nell'isolamento della sua colpa, nell'insopportabilità delle sensazioni che questo provava. Francesca non ha, infatti, come di norma è nel suo metodo, mimato il suo personaggio; non lo ha raccontato nelle esteriorità del suo comportamento; lo ha vissuto, senza giudizio, nella vertigine dell'incarnazione.

Certo, vivere il personaggio nelle sue profondità non è esente da pericoli: ma l'arte ha un costo alto – la forma costa cara, diceva Valéry – e non può prescindere dai rischi connessi alla creazione. Francesca ed io condividiamo la convinzione che provare a fare arte è in qualche modo mettere a rischio la propria vita, la propria stabilità, i propri vettori valoriali, persino la propria salute: è letteralmente un *gioco* tra la vita e la morte.

Il risultato ottenuto, posso dirlo serenamente, non ha raggiunto i livelli registici che mi ero prefissato; ma certamente, dal punto di vista attoriale, non è privo di incisività. Nel metodo Stanislavskij-Strasberg c'è qualcosa che richiama la greicità: l'elemento tragico è messo in scena tramite una potente esperienza di alienazione dell'attore, una immersione estatica (sia consentito l'ossimoro), in cui la soggettività del personaggio si offre in carne e ossa, e non solo nella parodia mimetica della maschera; o meglio, la maschera si con-fonde alla memoria e al corpo, diffondendosi nell'intero prisma della sensazione. L'obiettivo non è solo quel di ottenere un realismo interpretativo (da cui dipende ogni narrazione surrealista o espressionista), ma è quello di creare una sorta di comunità con lo spettatore, in cui la contemplazione si traduce in un divenire dell'opera – nella misura in cui anche chi vi assiste ne *prende parte* – che oltrepassa la dicotomia autore-fruitori; in primo luogo, perché l'autore fa esperienza dell'assoluta autonomia dell'opera rispetto alle sue pretese di padroneggiamento, e, in secondo luogo,



perché il fruitore ritrascrive letteralmente su di sé il senso dell'opera. La traduzione che il fruitore compie è un inevitabile e necessario tradimento; necessario soprattutto per il cosiddetto autore.

Il cortometraggio *Emma* è stato quindi per me occasione di un inatteso confronto con due orizzonti. Il primo è quello che fa capo ad una sorta di critica dell'immagine. Se l'immagine è il mezzo più misero di cui dispone un artista – laddove quello più sublime è il suono, proprio perché la sensazione diviene musica incarnandosi, quasi immediatamente, nella morfologia della partitura – è forse lecito provare a riscattarla dalla sua miseria proprio riportandola alla sensazione. Il cinema può farlo? Non saprei dirlo, ma è la sua unica salvezza, se non intende ridursi al gingillo dell'intrattenimento, o al trastullo autoreferenziale dell'intellettuale. Si tratta, invece, a mio modo di vedere, di provare a restituire un informe, a fare della grammatica dell'opera solo uno strumento per pervenire a quello che l'opera non può sintetizzare; si tratta di veicolare una sensazione, al fine di creare un legame tanto effimero quanto perturbante tra autore, opera e fruitore (per usare una distinzione semplicistica). Non è cosa da poco, ovviamente, ed è riuscito finora solo ai grandi. Pasolini diceva che nel suo cinema c'era qualcosa di inconsumabile, di incommestibile: forse si riferiva a questo, a un'inesauribile ricezione di cui è capace persino l'opera filmica, quando spinge l'immagine in direzione del *pathos*. Questo accade quando si prova ad esprimere l'inesprimibile; se ci si riesce o meno, conta poco, vale comunque la pena di provare.

Il secondo è di ordine strumentale. Il primato dell'occhio ha fatto spazio a quello della prova attoriale: non c'è fotografia, non c'è scenografia, non c'è movimento macchina che possa elevare la narrazione senza qualcuno che sia disposto a rischiare la propria sanità per farsi vettore di una sensazione. E questo posto lo occupa senza dubbio l'attore. Spesso i sedicenti attori si sentono rinvigoriti da questo privilegio; in realtà, un attore che ne prendesse piena coscienza, dovrebbe provarne piuttosto terrore. Poiché capirebbe che la sua prova lo mette ogni volta faccia a faccia con un rischio mortale, e non solo in senso figurato. Così come non c'era nulla di pacifico nell'esperienza del colore che ne fece Van Gogh, parimenti non ce ne può essere nell'alienazione immersiva cui rimanda il rapporto col personaggio che si intende rappresentare. Chi prova a imitare, non lo farà mai troppo efficacemente, proprio perché parte dalla falsa pretesa di padroneggiare il proprio corpo, anziché riconoscerlo "l'oscuro sovrano", come lo chiamava Nietzsche, e abbandonarsi. Il regista che intende perciò seguire questo crinale, dall'immagine alla sensazione, deve – almeno così mi sembra – lasciare che l'attore racconti la propria storia attraverso quella del personaggio. Non gli resta cioè che provare a modulare i livelli di *pathos* che l'attore simboleggia. Dovrebbe forse applicare la regola, per usare un gioco di parole, *let him be*. Ovviamente se trova qualcuno all'altezza, e disposto a farlo.

Per quanto mi riguarda, tutto ciò andrebbe messo alla prova in un sistema narrativo più complesso di quello del cortometraggio, come per esempio in un lungometraggio. Ma non è una questione estensiva. Il cortometraggio sta al lungometraggio, come il sonetto al racconto: o meglio così dovrebbe essere, laddove invece il cortometraggio è sovente nulla di più che un *piccolo* film, anziché ambire a una poetica autonoma.

Non si tratta semplicemente, ad ogni modo, di distendere o sciogliere la sintesi della lirica attraverso il narrativo. Si tratta di cambiare dimensione, di parlare un altro linguaggio: non so se mi sarà data mai opportunità di provarci. Ma ci proverò.



## ***Tempus fugit***

### **Cinque esortazioni fugaci a chi ascolta**

melologo per due voci recitanti e percussioni

PARTITURA MUSICALE

(2019)

### **Rosario Diana**

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno

Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

### **Nota introduttiva**

Pubblico qui un lavoro scritto nel 2019 per i sessant'anni di Manuela Sanna, direttrice dell'Ispef-Cnr.

Si tratta di una breve, aforistica *riflessione in veste performativa* sullo scorrere del tempo: quello che tutti noi avvertiamo sulla nostra pelle quando ci accorgiamo di crescere e invecchiare. Un tema sul quale spero di poter tornare con un più ampio respiro fra qualche anno.

La meditazione scorre anch'essa rapidamente – carsica, con una pulsazione che alterna descrizione della natura a espressione di stati d'animo – nelle parole di alcuni antichi *haiku* della tradizione filosofico-letteraria giapponese, che ho selezionato e assemblato, per poi soffermarsi nella classica chiusa di questi componimenti. Una chiusa che in realtà non è mai un arrestarsi nel riposo di una cadenza conclusiva o il rimanere interdetti e disorientati di fronte a un testo del passato che ci è stato tramandato come un frammento monco superstite. Al contrario, nel verso conclusivo degli *haiku* – spesso logicamente disgiunto da quelli che lo precedono – e nella risonanza che resta dopo averlo letto o recitato si aprono mondi possibili per chi voglia accogliere la sollecitazione a percorrerne uno suo personale, con un pensiero provvidenzialmente intessuto di sentimento ed emozione.

Dunque cinque *haiku* e altrettante *esortazioni* per gli ascoltatori a continuare *in proprio* il cammino intrapreso e mostrato da poeti che parlano di cose semplici e condivise – ma non per questo meno profonde – da una lontananza remota nel tempo e nello spazio.

Dal canto suo, la musica vuole promuovere e assecondare questo processo espressivo-comunicativo, coniugando all'aura della parola quella del suono, in modo che fra le due componenti si generi una complicità reciproca.\*

---

\* A differenza di quanto ho fatto l'anno scorso con le partiture leopardiane (cfr. *PTH 2* (2022)), di questo melologo non pubblico il “progetto” compositivo (conservato in un mio quaderno di lavoro). Questa volta le scelte compiute sono state molto personali e poco si sarebbero prestate a essere presentate come una possibile modalità di trasposizione – fra tante altre e in ogni caso assolutamente soggettiva, è ovvio – dalla parola alla musica e viceversa.

Rosario Diana

***Tempus fugit***

**cinque esortazioni fugaci a chi ascolta**

(2019)

per due voci recitanti e percussioni

testi poetici di Eihei Dōgen (XIII sec.) e Matsuo Bashō (XVII sec.)

*...il fatto che la parola ricada subito nel silenzio giova alla parola...*

Andrea Zanzotto<sup>1</sup>

*a Manuela Sanna  
per il suo compleanno  
15 novembre 2019*

---

<sup>1</sup> *Haiku for a Season / per una stagione* (2012), Milano, Mondadori, 2019, p. 102.



1.  
TESTI\*

1.  
In primavera i fiori  
in estate il cuculo  
e in autunno la luna.  
Nel freddo inverno  
la neve chiara e pura.

2.  
Questo giorno di primavera  
è già finito del tutto,  
ma vorrei tenerlo ancora,  
come un che di prezioso.

3.  
Da lontano e da vicino  
si sente lo scroscio delle cascate –  
le foglie cadono.

4.  
In quest'autunno  
com'è che sono così vecchio?  
Tra le nuvole un uccello.

5.  
La primavera parte:  
pianto tra gli uccelli e lacrime  
negli occhi dei pesci.

---

\* I primi due componimenti sono *waka* di Eihei Dōgen (*Poesie*, a cura di A. Tollini, Milano, Bompiani, 2019, pp. 115 [n. 1] e 201 [n. 2]), gli altri sono *haiku* di Motsuo Bashō (*Centoundici haiku*, a cura di P.O. Norton, Milano, La Vita Felice, 2012<sup>2</sup>, p. 83 [n. 3]; E. DAL PRA [a cura di], *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 75 [n. 4] e 44 [n. 5]). In vari punti le traduzioni sono state modificate per ragioni connesse alla composizione musicale.

**2.**  
**NOTA**

Il passaggio da un episodio all'altro, da una "esortazione" all'altra richiederà una breve pausa, come avviene fra i vari brani di una suite. È importante che le Voci rispettino i punti di attacco; quelli di arrivo saranno determinati dal ritmo interno alla recitazione, risultante dal compromesso fra le indicazioni in partitura e le scelte interpretative dei performer.

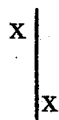
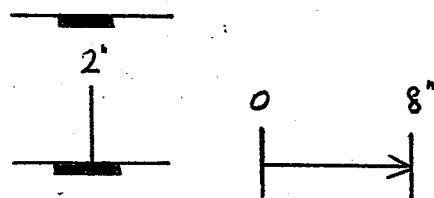
**3.**  
**VOCI RECITANTI**

I.V.	I. Voce, maschile
II.V.	II. Voce, femminile

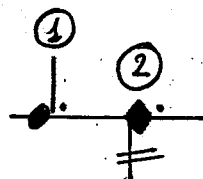
**4.**  
**PERCUSSIONI**  
(1 percussionista)

Tam tam	uno, piuttosto grande
Campané tibetane	due
Glockenspiel	
Vibrafono	

5.  
LEGENDA



didascalica



tempo sospeso

*per le Voci: pausa di valore generico.*

*per le Voci: pause temporizzate in secondi.*

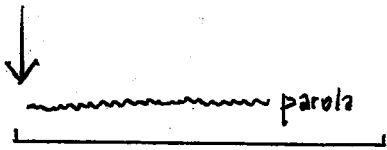
*per le Voci: Voci in sequenza, una dopo l'altra.*

*incontro (il più preciso possibile) fra Voci e Voci e fra Voci e Strumenti.*

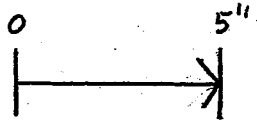
*le indicazioni didascaliche sono sempre sottolineate.*

*per il Percussionista e riferito alle due campane tibetane: 1) colpo con la mazzuola; 2) armonico ottenuto facendo ruotare la mazzuola di legno sul bordo della campana stessa. Quando le due figure sono ravvicinate, si intende, in rapida successione, colpo su di una campana e – sulla vibrazione di questa – produzione dell'armonico sull'altra.*

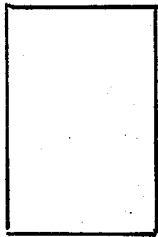
*per il Percussionista: nello spazio delimitato dalle linee verticali tratteggiate i gesti non vengono più mensurati dal tempo indicato all'inizio, ma distesi sulla durata della declamazione.*



*per il Percussionista:* a partire dal punto segnalato dalla freccia, il gesto indicato in partitura deve essere eseguito per tutta la durata della declamazione sovrapposta e fino alla parola richiamata sul pentagramma.



*per il Percussionista:* prolungare quanto si sta eseguendo ancora per 5 secondi.



*per il Percussionista:* la cellula contenuta nel rettangolo va ripetuta secondo le indicazioni circostanziali fornite in partitura.

# I. Tranquilla $\text{♩} = 110$

1

I. Voce

*molto legato e brillante*  
In primavera i Fiori e in autunno la Luna. la neve chiara e pura.

II. Voce

in estate il cuculo. Nel freddo inverno la neve chiara e pura.

Tam tam

mf

f

mf

Campane tibetane

Glockenspiel

Vibrafono

The musical score is written on six staves. The top two staves are for the voices, with lyrics written below them. The bottom four staves are for percussion instruments: Tam tam, Campane tibetane, Glockenspiel, and Vibrafono. The Tam tam staff shows a single note with a fermata and a dynamic marking of 'mf'. The other percussion staves show rhythmic patterns with stems and beams. The lyrics are: 'In primavera i Fiori e in autunno la Luna. la neve chiara e pura.' for the first voice, and 'in estate il cuculo. Nel freddo inverno la neve chiara e pura.' for the second voice. The tempo is marked as 'molto legato e brillante' and the time signature is 4/4.



I.V.

II.V

III.V

e.b

Cals.

VI

con serenità

In primavera

mf

5

3

*p* *mf*

*mf*

I.V.

i Fiori

II.V

III.V

eb

Cl. s.

VI

10

15

vn. eccitate il oculo  
mf

molto squillante

mf

mp



II. Mosso ♩ = 110

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of five staves:

- IV:** Violin I staff, mostly empty.
- II.V:** Violin II staff, mostly empty.
- Viol. III:** Violin III staff, mostly empty.
- cl. b:** Clarinet in B-flat staff. It contains a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes several notes with stems, some beamed together, and a box containing the letter 'F' under the first measure.
- Glc.:** Cello staff, mostly empty.
- Viola:** Viola staff. It contains a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes a melodic line with various rhythmic values, including a triplet in the final measure.

Additional markings include *mazz. Vbf* (marcato, very fast) written above the Clarinet staff and a circled number 5 at the end of the Violin III staff.

con rannamario

idem

I.V.

II.V

III.V

e.b.

Cle. 

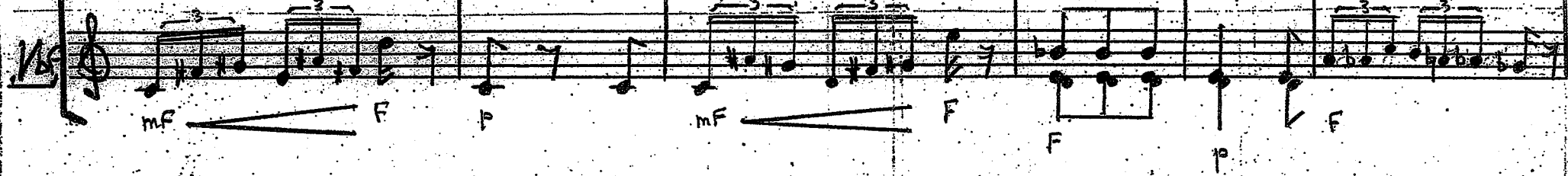
Questo giorno di primavera è già finito del tutto,  
mf

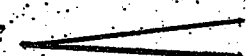
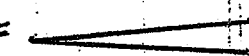
ma vorrei tenerlo ancora,  
mp

mazz. VLF

(10)

idem



mf  F p mf  F F p F



con inquietudine,

IV

IV

come un cho di prezioso.

mp

mf

III  
III

35

e.b

G.6.

meditativo,

16

mf

mp

III, Moderato, ♩ = 90

I.V.

II.V

III.V

e.b

Glc.

MS



f

p

f

p

PIANO

I.V.

Da lontano

F

si sente lo scroscio delle cascate

II.V

e da vicino

F

lo scroscio

5

III.V

e.b

Cel.

Vcl.

pp

Handwritten musical score for strings and celeste. The score is divided into four measures. The top two staves are for Violin I (I.V.) and Violin II (II.V.), with some notes indicated by horizontal lines. The bottom two staves are for Cello (Cel.) and Viola (Vcl.). The Cello part has a treble clef and contains a melodic line with various notes and accidentals. The Viola part has a bass clef and contains a melodic line with various notes and accidentals. There are also some markings like 'F' and 'pp'.

I.V.

II.V

10

III  
IV

e.b

Glc.

Vcl.

A handwritten musical score on aged paper, featuring five staves. The top staff is a blank five-line staff. The second staff is also blank. The third staff contains a circled number '10'. The fourth staff is labeled 'Glc.' and contains a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings. The fifth staff is labeled 'Vcl.' and contains a bass line with rests and a dynamic marking 'p'. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The notation is in black ink on a white background with some speckling.

# Più calmo ♩ = 80

con rassegnata tristezza

I.V.

II.V

le Foglie cadono:

P

2<sup>a</sup>

(15)

III  
Bari.

mazz. Als

e.b.

P

incantatorio

smorzare con la mazzuola

Gls.

P

Vcl.

mf

P

The musical score is written on five staves. The top two staves are for Violins I and II, both marked with a fermata. The third staff is for Baritone, also with a fermata. The fourth staff is for E-flat Clarinet, starting with a piano (P) dynamic and a slur over the first two notes. The fifth staff is for Bassoon, starting with a piano (P) dynamic and a slur over the first two notes. The bottom two staves are for Violoncello and Double Bass, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The woodwind parts feature a melodic line with various ornaments and dynamics, including a section marked 'smorzare con la mazzuola' (diminuendo with the mazzuola). The score is marked with a tempo of ♩ = 80 and the instruction 'Più calmo' (slower).



Come prima ♩ = 90

The musical score consists of five staves, labeled I through VI on the left. Staves I, II, III, and IV are mostly blank, with some horizontal lines drawn across them. Staff V is also blank. Staff VI contains musical notation in a treble clef. It features three measures of music, each with a dynamic marking below it: *f*, *mf*, and *p*. The notation includes notes, stems, and beams. A circled number '20' is written above the third measure of staff VI. The piece concludes with a double bar line at the end of staff VI.

*non rallentare*

IV. Largo, ♩ = 80

I.V.

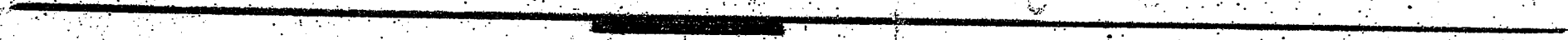
II.V.

III.V.

cl.

Cl.

Vcl.



$\frac{3}{8}$

mf

5

$\frac{3}{8}$

onirico

mf

p

*con lucido stupore*

*Più mosso* ♩ = 100

I.V.

II.V.

III.V.

e.b.

Cl. C.

Viola

*in questi avvenno com'è che sono così vecchio?*  
mp

10

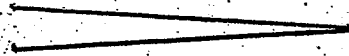
*sullante*

Three triplet figures for Clarinet C. Each triplet consists of three eighth notes. The first triplet is on a higher pitch, the second is lower, and the third is on a similar pitch to the first. Arrows above each triplet indicate the direction of the notes.

mf

mf

p



brillante

Tra le nuvole un uccello.  
f

I.V.

II.V.

(15)

III.V.

eb

Glc.

Ms.

EV

IV

III

e.b

Glc.

VI



Handwritten musical score for guitar and bass. The guitar part (Glc.) features a melodic line with triplets and a crescendo leading to a 'rallentando' section. The bass part (VI) provides a harmonic accompaniment with dynamic markings like *mf* and *p*. A circled number '20' is written above the guitar staff in the third measure.



V. Moderato, ♩ = 110

IV

IV

Ten. 3/8

eb 3/8

Glc. 3/8

Vcl. *tranquillo*

MP

F

Armalinnonius

La primavera parte:  
P

I.V.

II.V.

Tam  
T.M.

e.b.

G.c.

V.S.

*idem*

*idem*

I.V.

II.V

I.H  
II.H

e.b

Glc.

165

e lacri me negli occhi dei pesci

e lacri me

pianto tra gli uccelli

10

15

*mp sine alla fine*

*mp sine alla fine*

*p*

I.V.

II.V

III  
IV

e.b

Gls.

168

20

mf

A handwritten musical score on a page numbered 20. The score consists of several staves. At the top, there are two empty staves. Below them are two staves with horizontal lines, possibly representing a keyboard or guitar. The bottom two staves are musical staves. The upper of these two is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes and various other notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and a long note. Annotations include 'I.V.', 'II.V', 'III IV', 'e.b', 'Gls.', and '168' on the left margin. A circled '20' is written above the fifth measure of the lower staff, and 'mf' is written below the eighth measure. Vertical lines separate the measures across all staves.

*mesto*

2<sup>a</sup> *ritorn.*

2<sup>a</sup> *molto legato tra le due voci*

4<sup>a</sup> *con slancio entusiastico*

I.V.

*pianto*

*lacrime*

tra le note un uccello.

II.V.

Il giorno è già finito

le foglie cadono

tra le note un uccello.

*mf*

*F*

*Tim*  
*Perc.*

e.b.

G.c.

*tempo sospeso*

V.c.

*F*

*con l'archetto*



## ***Metamorphoriázūsai***

### ***Mimicry delle piante e trasduzione***

SAGGIO INTRODUTTIVO

### **La pianta abitata e l'onagro celeste**

FIABA ESTETICA

### **Lorena Grigoletto**

Accademia di Belle Arti di Napoli

Collège International de Philosophie

## ***Metamorphoriázūsai*** ***Mimicry delle piante e trasduzione***

I fenomeni della formazione e metamorfosi degli esseri organici mi avevano affascinato: immaginazione e natura sembravano qui gareggiare a chi sapesse procedere con più audacia e conseguenza  
Goethe, *La metamorfosi delle piante*

### **1. Introduzione**

Il lavoro che qui presento, certamente non convenzionale e difficilmente categorizzabile, necessita anzitutto di una breve introduzione prima di sondare la specificità dei temi trattati e delle metodologie adottate. Se in un quadro generale esso si presenta come un lavoro di transcodificazione, ovvero di traduzione da un codice a un altro, da quello dei concetti e dei temi della filosofia a figure e articolazione narrativa tipica del fiabesco, nello specifico questo tentativo si propone di realizzare due macro-obiettivi differenti.

In primo luogo, intende avviare un progetto di *Märchenphilosophie* volto alla creazione di «fiabe estetiche», ovvero di fiabe che esplorino il dominio dell'estetica intesa come *aisthesis* e di alcuni dei suoi concetti più rilevanti, in questo caso inerenti alla nozione di trasduzione e di mimesi, sondando, al tempo stesso, attraverso il processo creativo nelle questioni specifiche che di volta in volta in esso emergono, quelle che sono le peculiarità della fiaba come genere. In tal senso, questa prima parte dell'articolo è dedicata: a riflessioni di carattere metodologico; a una possibile interpretazione della fiaba in termini "ontologico-pronominali" (relativa alla soggettività in essa implicata e alla realtà cui, attraverso di essa e in particolare attraverso il suo *incipit*, si accede) e semiotici; e ad analizzare, sulla base di questi stessi aspetti, la fiaba qui presentata, dal titolo *La pianta abitata e l'onagro celeste*, prestando attenzione alla questione della costruzione dell'"animale fantastico" attraverso procedimenti "per addizione" o "per potenziamento" di elementi noti, così come al legame tra le immagini-ricordo e la narrazione che da esse si sviluppa, ovvero al nesso tra "radici vegetali" e "radici narrative".





In secondo luogo, questo lavoro si propone di sondare la figura della pianta a partire da un caso di mimetismo vegetale. In questa prospettiva, sulla base dei più recenti studi in materia di biologia e di fisiologia vegetale che mostrano la complessità del sistema percettivo-sensoriale delle piante, nonché le loro strategie di comunicazione e di cooperazione con il mondo animale, l'articolo e la fiaba ad esso connessa vogliono prima di tutto esplorare la "radicale" alterità percettivo-sensoriale del mondo vegetale e, pertanto, il loro ambiente (*Umwelt*) e la loro diversa "configurazione" del reale. È in questo frangente che entra in gioco la nozione di "trasduzione", termine inteso dalla semiotica delle arti come traduzione da un codice a un altro, come avviene tra musica e pittura, ma qui assunto anche nel suo significato fisiologico come possibilità di traduzione di stimoli fisici in segnali nervosi che variano, evidentemente, da un ambiente percettivo a un altro. La letteratura, in tal senso – e ancor più la fiaba per via del ruolo che in essa giocano immaginazione e fantasia –, si pone come strumento privilegiato al fine di accedere a queste configurazioni "altre", e può realizzare questo *embodiement* di un ambiente percettivo-sensoriale differente ("vista", "olfatto", "tatto", "udito" delle piante, ad esempio) trasducendolo e rivendicandone la specificità. La nozione di trasduzione, compresa tra il suo significato fisiologico e quello semiotico, svolge quindi una funzione di collegamento tra la prima e la seconda parte di questo scritto.

In effetti, l'articolo si propone in secondo luogo di esplorare la figura della pianta in termini metaforici. Lontana dal rinviare a identità, immobilità e dall'essere interpretata come metafora dell'Essere, la pianta è sondata qui nella sua specificità temporale e nella sua straordinaria capacità mimetica, osservata in particolare nella specie *Boquila trifoliolata*. Questo caso limite di *mimicry* delle piante diviene allora occasione per riflettere, stabilendo un'analogia tra mondo vegetale e mondo umano, sulla complessità dell'articolazione tra "identità" e "alterità" e sulle dinamiche empatiche e mimetiche. In questa prospettiva, la fiaba racconta del rapporto tra due giovani piante, un ulivo e un piccolo e bizzarro arbusto – che incarna le caratteristiche della specie *Boquila* – il quale, affascinato dalla bellezza dell'albero, comincia a farglisi vicino e a compiere il suo processo mimetico, complice l'appagamento dell'ulivo lusingato dalle attenzioni dell'altra pianta. Empatia, "in-vidia" e mimesi sono qui al centro di una fiaba che, oltre a sondare il mondo percettivo-sensoriale delle piante, intende quindi mostrare la costitutiva alterità del soggetto.

## 2. *Märchenphilosophie Transcode Project – MP TP*

Poiché le Divinità delle acque consideravano anche i miei dipinti con piacere, hanno voluto farne delle copie; e vi sono riuscite così bene che ora potete vedere con quale facilità riescano a fare un quadro in un istante... Ho voluto... invitarle a farmi il ritratto: alcune Ninfe delle fonti e dei laghi più tranquilli se ne sono dette felici. Ma una volta finito il mio quadro, non potevo toglierlo loro di mano; e appena mi allontanavo, cancellavano tutto quello che avevano fatto per sostituirlo con qualcosa d'altro.<sup>1</sup>

Queste le parole di Pittura dopo aver dipinto il mondo creato da suo Padre secondo la narrazione offerta da Félibien in *Le Songe de Philomate*, e queste le parole con cui Louis Marin introduce una sua riflessione a proposito del rapporto tra mimesi e descrizione durante una conferenza del 1987. Aggiungendovi, però,

<sup>1</sup> A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages de plus excellents peintres*, Trevoux, Parigi, 1725, vol. IV, pp. 454-455, cit. da L. Marin, *Mimesi e descrizione* (1988), in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Mimesis, Milano-Udine, 2014, p. 109.



una formula curiosa con la quale presenta il breve racconto di Félibien sulle origini della pittura in termini di «fiaba estetica».<sup>2</sup>

Cos'è una «fiaba estetica»? Marin non ne offre una definizione, semplicemente ci inizia ad essa mostrandone le intenzioni e la specificità formale. Pertanto, in assenza di altri riferimenti o di una tradizione su cui contare, è possibile affermare che certamente si tratta di una narrazione che adotta un linguaggio figurato e che, attraverso di esso, realizza un discorso relativo al mondo delle arti. Ma se si riferisse all'estetica intesa nel suo significato originario, come *aisthesis* (αἴσθησις), ovvero “sensazione”, “percezione”, “capacità di sentire”, “sensibilità”? In questo caso, anziché limitata al dominio delle arti e del bello, essa riguarderebbe un ambito notevolmente più ampio e meno definito. Esattamente in questa direzione, la «fiaba estetica» potrebbe diventare, prima ancora che uno strumento narrativo, un terreno di ricerca in cui, tramite i codici della fiaba, attraverso i suoi archetipi e il suo ritmo, sia possibile riflettere filosoficamente su temi e concetti dell'estetica, tanto in ambito teorico quanto pratico-artistico. La formula adottata da Marin per indicare il breve racconto di Félibien subirebbe, allora, uno spostamento tale per cui da narrazione fiabesca volta a riflettere sull'estetica come riflessione sulle arti (sulla nascita della pittura, ad esempio) descriverebbe una narrazione fiabesca intesa a sondare nozioni connesse all'estetica come riflessione sul sensibile. Mimesi, trasduzione, percezione ed empatie sono, difatti, i concetti esplorati in questa occasione attraverso quella che, pertanto, propongo di definire una «fiaba estetica», dal titolo: *La pianta abitata e l'onagro celeste*.

L'obiettivo del progetto di transcodificazione dall'ambito della filosofia a figure, immagini e intrecci del fiabesco (*Märchenphilosophie Transcode Project*), che si inserisce, proseguendone i risultati, nella ricerca avviata un anno fa su invito di Rosario Diana,<sup>3</sup> consiste pertanto nella creazione di una serie di «fiabe estetiche» tramite le quali sondare e transcodificare, di volta in volta, concetti e temi che riguardino l'estetica come scienza del sensibile.

Un ulteriore doveroso chiarimento concerne il titolo del progetto, in quanto è esso stesso il frutto di un'analisi di carattere filosofico e di precise scelte. Infatti, in primo luogo il titolo esprime le intenzioni di questa operazione in due lingue diverse, tedesco e inglese, ma non in italiano. Lontana dall'essere una presa di posizione connessa a esigenze di “spendibilità”, per così dire, di questa ricerca, essa vuole unire alla capacità sintetica della lingua inglese la specificità della formula *Märchenphilosophie* che solo la lingua tedesca poteva offrire. Oltre alla correttezza sintattica che inglese e tedesco forniscono al titolo nonostante l'assenza di preposizioni, vi è quindi una precisa ragione etimologica e concettuale. *Märchenphilosophie*, infatti, lascia volutamente aperta la questione della relazione tra fiaba e filosofia. Tanto “filosofia della fiaba” quanto “fiaba-filosofia”, formula più ampia e pertanto congeniale allo scopo di realizzare una tale operazione, possono essere ugualmente suggerite attraverso la formula tedesca. Tuttavia, prima ancora del rapporto di indeterminazione tra i due domini che essa implica, la formula tedesca consente di riferirsi alla fiaba in modo specifico e più adeguato ai fini di questo progetto.

Il termine “fiaba” è tradotto in inglese con *Fairy tale*, ovvero “racconto di fate”, da *Fairy* o *Fee*. Similmente il francese, che utilizza la formula *conte de fées* o *conte féerique*, cioè, ancora una volta, “racconto di fate”. *Märchen*, al contrario, che corrisponde più esattamente al sostantivo italiano “fiabe” (dal latino *fābula*, che rinvia a narrazione non vera o “novella” e a tutta una costellazione semantica di grande interesse), deriva dall'antica parola tedesca *mære* (*mære*), traducibile con “notizie”, “storie”,

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cfr. L. Grigoletto, “Trasposizione di linguaggi: filosofia e fiaba. Ékphrasis, ovvero un esperimento di transcodifica – La ruota panoramica”, *Performative Thinking in Humanities* (a cura di R. Diana) 2 (2022): pp. 18-34.



“dicerie”. A sua volta *die Märe* viene dall’aggettivo antico alto tedesco *mâri*, che significa “ciò di cui si parla molto” e, per estensione, “ciò di cui spesso si parla”, quindi “famoso, noto, prezioso, caro” e, risalendo al proto-germanico, *mērijaz*, ovvero “splendente”. Negli studi medievalistici, con *Märe* vengono indicate specifiche narrazioni di fantasia in versi del medio alto tedesco comprese tra il tredicesimo e il quindicesimo secolo, principalmente scritti in versi di coppia di rime di quattro lettere, come fossero una sorta di “poesia fiabesca”. In questa prospettiva, la formula adottata vuole includere narrazioni “non vere”, entro certi limiti eterogenee tra loro, che attingano al mondo del meraviglioso ma che non facciano necessariamente uso delle figure archetipiche che si sono andate cristallizzando nella fiaba a partire dai diversi tentativi di sistematizzazione e di letture strutturali di essa in quanto “genere”.

Questa esplorazione di carattere etimologico volta a giustificare le ragioni di una scelta terminologica va intesa, quindi, anche come possibilità di affermare nella *capacità o elasticità semantica* di un termine un vero e proprio *spazio di creazione*. È solo attraverso questa “schiusura” di un’intera costellazione di significati che diviene possibile operare (*opus*), trasformare. L’etimologia, pertanto, non va qui intesa come una pratica che si sviluppa lungo una direttrice temporale retrograda, da B ad A, bensì come una pratica di apertura da un centro verso ipotetici cerchi concentrici che da quello si generano.

Anche la scelta del termine “progetto” va giustificata, in quanto, lontana dal voler indicare una semplice idea o un proponimento, esso intende designare uno specifico piano d’azione nel suo stesso essere *in fieri*, nella sua stessa processualità, nel suo *pro-ictum* visuale e immaginifico capace di operare, attraverso “innesti mnestici” nella memoria collettiva, autentiche “modificazioni dell’immaginario”, sempre più intaccato da de-simbolizzazione e impoverimento. Laddove per “immaginario” si intende, come osserva Wunemberger,

un linguaggio simbolico universale attraverso il quale diamo forma a emozioni, immagini, idee e azioni, usando le sue stesse caratteristiche affascinanti e fuorvianti: doppi sensi di immagini, ambivalenza di valori, inscindibilità di senso e sensibilità, corrispondenze analogiche, unità dei contrari, continuità tra contenuto logico e forma estetica, comprensione esistenziale, interpretazione infinita.<sup>4</sup>

È la produzione di metafore, simboli, analogie, immagini, miti, narrazioni che s’insinuano nel vissuto dell’uomo a realizzare un determinato “immaginario” e a penetrare nei suoi pensieri per orientarli o inibirli, ispirando le sue azioni e offrendo loro motivazioni, modelli, finalità che vengono spesso condivisi, trasmessi e amplificati dalla cultura, dai suoi eventi e dalle sue istituzioni.

In questa prospettiva, se “innestare” è un termine di origine botanica, il presente progetto non poteva che partire da una fiaba di piante.

### 3. Figure vs concetti

Da un punto di vista metodologico, questa operazione pone sin dal principio alcuni problemi che è necessario sondare. In primo luogo, occorre chiarire cosa precisamente divenga oggetto di transcodificazione. Si tratta di un concetto, una peculiare “visione del mondo”, oppure di un sistema filosofico? Oppure, ancora, di una “figura” della filosofia? Naturalmente si potrebbe optare per scelte differenti, ciascuna delle quali valida e fruttuosa. Le perplessità circa il metodo da adottare, tuttavia, riguardano forse più nello specifico la scelta tra concetti e figure.

<sup>4</sup> J.J. Wunemberger, *L’immaginario*, a cura di V. Chiore, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2008, p. 8.



Termini relativi a due universi distinti, “chiaramente” distinti, essi sembrano nondimeno nascondere ambiguità e contraddizioni. In effetti, più vi si addentra per sondarne le peculiarità più la frontiera stessa tra dominio delle figure e creazione dei concetti, per tradizione propri rispettivamente della Saggezza e della Filosofia, sembra sfumare, specie nel panorama della filosofia contemporanea. Hegel, come osservano Deleuze e Guattari, ha definito il concetto tramite le Figure della sua creazione e i Momenti del suo autoposizionamento: «les figures sont devenues des appartenances du concept, parce qu’elles constituent le côté sous lequel le concept est créé par et dans la conscience, à travers la succession des esprits dans l’absolu du Soi».<sup>5</sup> In questo modo, proseguono, Hegel dimostrava che il concetto non ha a che vedere con un’idea generale o astratta, non più che una Saggezza non-creata e indipendente dalla filosofia.

Un concetto, del resto, non può essere assunto come un *unicum* ma va trattato nella sua storicità, nel suo divenire, attraverso l’analisi delle sue componenti e dei rapporti che tra queste esistono. In tal senso, l’operazione di transcodificazione dovrebbe, piuttosto, procedere a partire dal suo «campo». I vantaggi di realizzare questa operazione sulla base, invece, di figure filosofiche, consistono nel lavorare sin dal principio con una molteplicità dichiarata, con un’immagine-ricettacolo di discorsi sedimentati nella cultura filosofica e non solo, che può essere tematizzata e trasformata più facilmente rispettandone la natura immaginifica e l’eterogeneità concettuale di fondo. *Figura*, quindi, come ciò che è “plasmato”, “modellato” (dal latino *figĕre*) da “vicende concettuali” e come strumento meno problematico da un punto di vista metodologico, in quanto già di per sé in movimento, caratterizzata da confini più ambigui e animata da tensioni figuranti che lasciano maggiori possibilità di traduzione e riflessione.

In questa prospettiva, il presente articolo e la fiaba cui è connesso intendono sondare la figura della pianta come campo di articolazione di temi quali la temporalità, la percezione, l’alterità, la soggettività, i processi mimetici e le empatie. La fiaba, infatti, mette in scena un caso particolare e per certi versi “limite”, quello della *Boquila trifoliolata*, pianta tropicale il cui straordinario mimetismo consente forse di ribaltare definitivamente la maniera di intendere il mondo vegetale e, più in generale, i processi mimetici. La concezione del mondo vegetale come immobile, che ha provocato la sua oggettivazione giustificandone il dominio, è dipesa anzitutto da una profonda differenza in termini temporali: più veloce il nostro, più lento e spesso per noi impercettibile il loro. Una visione che ha alimentato, nonostante gli studi in merito alle loro metamorfosi, l’idea della pianta come figura di immobilità e identità, e persino come metafora dell’Essere.<sup>6</sup>

Protagonista della fiaba, che si muove metaforicamente tra mondo vegetale e mondo umano, è pertanto un grande albero d’ulivo che osserva e subisce gli spostamenti (sei movimenti) e il processo mimetico di un’altra pianta, la *Boquila trifoliolata*. Se è possibile individuare una correlazione tra identità e pianta – paradigma certamente non corretto e superato, sebbene non definitivamente – essa diviene in questa occasione possibilità da un lato di sondare metaforicamente alcune dinamiche umane, dall’altro di invalidare o trasformare una troppo consolidata visione del mondo vegetale.

<sup>5</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 2005, p. 16.

<sup>6</sup> A proposito della pianta come metafora dell’Essere, mi permetto di rinviare a un mio articolo dedicato al tema del giardino nel pensiero di María Zambrano: “I giardini di pietra. ‘Figura totale’ e cartografie dell’umano nella riflessione zambranianiana”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía* 25 (2020): pp. 165-186; pp. 171 e sgg.



#### 4. Radici vegetali, radici narrative

La fiaba qui presentata nasce in occasione di un viaggio in Bolivia e della scoperta, nelle foreste tropicali della Pampa, di una pianta straordinaria che, cresciuta vertiginosamente tanto verso l'alto quanto in larghezza, costruiva, tra radici aeree e non, un ampio reticolo radicale ben ancorato al terreno, come una sorta di tempio nodoso e impenetrabile. La vista di quella pianta destò subito il mio interesse, ma lo stupore fu ancora più grande quando la guida che mi accompagnava mi disse che non si trattava di un albero ma di un "parassita" che aveva letteralmente inglobato un albero alto e robusto, che re-esisteva al suo interno, imitandone le forme e lo sviluppo. Non ebbi modo, in quell'occasione, di approfondire cosa intendesse precisamente per "parassita", ma quella visione mi ha accompagnata con insistenza per molto tempo. Finché un giorno, mentre camminavo nell'assolata campagna andalusa, non vidi un bell'ulivo un poco più lontano dagli altri e mi sedetti lì vicino. Lo osservai a lungo, ne studiai la forma peculiare, le curvature scoliotiche del tronco, e le belle e brulicanti radici. Poi la mia mente, in uno di quei passaggi repentini, folgoranti, imprevedibili che spesso le menti compiono, mi riportò a quella pianta straordinaria incontrata diversi anni prima nella Pampa boliviana. La sovrapposizione tra queste due immagini e, più precisamente, il mistero di quella pianta cresciuta abusivamente sull'altra, si impose con urgenza come un qualcosa da spiegare, da raccontare. E per raccontare un processo, che allora conoscevo appena, si è fin da subito prodotta una metafora, letteralmente una tras-posizione. Così, la pianta è divenuta metafora dell'uomo e delle sue dinamiche mimetico-relazionali, della sua vicenda sospesa tra identità e alterità.

Dalle maestose radici aeree di quella pianta "parassitaria",<sup>7</sup> pertanto, si è a mano a mano "radicata" la mia narrazione. È attraverso di esse, infatti, che la pianta si è rivelata come un essere sorprendentemente in movimento e in una tensione mimetica straordinaria nei confronti dell'albero su cui era cresciuta e da cui era oramai impossibile distinguerla.

Radici vegetali e radici narrative si sono realmente intrecciate, tuttavia, solo di fronte alla vista di quell'ulivo, quindi in tutt'altra circostanza spazio-temporale che ha richiamato alla memoria quella prima esperienza. La sovrapposizione di immagini, che per il solo fatto di sovrapporsi creava una certa profondità – e la profondità è già, per certi versi, narrazione –, si è imposta dunque in modo sempre più urgente per via del fascino che suscitava, fino a scatenare la necessità del racconto. D'altronde, accade spesso che vi sia "semplicemente" un'immagine alla base di un racconto. La narrazione da costruirsi, in questo caso, non serve che a "giustificare l'immagine", la sua presenza ossessiva, che in se stessa è poco più che abbaglio o icona interrogante. A partire da quell'immagine, allora, si comincia a girarvi attorno, a studiarla da diversi punti di vista per vedere cosa accada al suo interno, cosa fanno o potrebbero fare le figure in essa implicate, di quali elementi hanno bisogno per compiere un percorso. La narrazione, in tal senso, non è che un pretesto per chi resta affascinato, abbagliato da un'immagine. È la narrazione come giustificazione, perché l'immagine, talvolta, paralizza, "pietrifica", è in se stessa mortifera, forse immortale, in ogni caso non appartenente al regno dei viventi; così narra il mito. Raccontare, allora, significa salvarsi dall'immagine, vivere nelle immagini moltiplicandole, per non morire, per non regredire all'inorganico, a causa di esse.

La fiaba qui presentata, dunque, nasce sì da un'immagine, ma da un'immagine presto tradita nella sua fissità. Al suo posto, prende spazio la narrazione, la vicenda fiabesca di una figura filosofica dell'immobilità e dell'identità da riscattare, o meglio da invertire.

<sup>7</sup> Il parassitismo è una forma di simbiosi (associazione di due individui di specie diversa) in cui il vantaggio della associazione è a senso unico. In questo caso, il termine è inserito tra virgolette perché la pianta in questione non appartiene propriamente a questa categoria.



## 5. Traduzioni, percezioni

L'operazione compiuta è stata presentata inizialmente come un processo di transcodificazione da filosofia a fiaba. Tuttavia, in questa occasione, potrebbe essere più propriamente definita in termini di "trasduzione".<sup>8</sup>

Questa nozione, che genericamente indica un trasferimento o un processo di conversione, assume un significato specifico a seconda degli ambiti in cui viene considerato. Vorrei, pertanto, concentrarmi su due accezioni del termine: la prima inerente al campo della semiotica delle arti, la seconda utilizzata in fisiologia.

In ambito semiotico, essa sta a indicare la traduzione di una materia espressiva da un codice a un altro, come avviene nel passaggio da musica a pittura. Per chiarire cosa debba intendersi per "trasduzione", offrendo in un certo senso un'esplorazione del termine che va oltre il senso indicato, Paolo Fabbri si sofferma su un caso di sinestesia di cui Proust (1905) si serve per rendere verbalmente un certo tipo di musica: «Mi giungeva la musica da lontano come un profumo dell'etere. Com'è lontana Gerusalemme». Se trasduciamo, osserva Fabbri, dobbiamo porci il problema di una «sintassi figurativa» caratteristica del profumo. In tal senso, la frase afferma che, così come il profumo può arrivare a "effluvi", la musica può arrivare a "folate". In tal modo, si ha la sintassi della folata olfattiva e la sintassi della folata sonora, provenienti da due diversi canali sensoriali. Pertanto, la trasduzione, prosegue il semiologo italiano, è l'unione della teoria della sintassi figurativa con la teoria dell'*enactment*, ovvero dell'azione incarnata:

Se le nostre esperienze sono polisensoriali e specificabili solo nel cervello, allora è del tutto banale che le trasduzioni si possano fare. La semiotica, pensando al segno come a una struttura di contenuti che può essere formata da sostanze dell'espressione differenti con delle loro sintassi, aveva già elaborato una teoria della percezione per la quale ogni attività umana è un *enactment* polisensoriale. La teoria dell'*enactment*... parte dal punto di vista della polisensorialità e solo successivamente distingue tra i sensi. Dà quindi come normale un'idea polisensoriale della traduzione, che per noi è anche polifonica, polisemica, e ci dà delle indicazioni chiarissime sul fatto che una traduzione è sempre una traduzione inter-sensibile, un'azione incarnata di tutti i sensi complessivi.<sup>9</sup>

La trasduzione, difatti, è un atto trasformativo-creativo volto non solo a restituire i significanti, bensì a rendere dei significati con la funzione, al tempo stesso, di rendere «anche la forma dei significanti, e addirittura di scoprire significati che non ci sono».<sup>10</sup>

Nell'ambito della fisiologia, invece, con questo termine ci si riferisce a una parte del processo di elaborazione sensoriale, ovvero alla conversione di uno stimolo sensoriale da una forma all'altra, al modo in cui uno stimolo fisico viene convertito in un potenziale d'azione. Si parla, quindi, di trasduzione di vibrazioni sonore così come di trasduzione olfattiva.

Se la trasduzione rinvia al sistema attraverso il quale determinati stimoli sono codificati, è chiaro che, più in generale, essa implichi le modalità di costituzione di un ambiente percettivo, del modo in cui la realtà appare. In tal senso, le trasduzioni variano, evidentemente, da una specie all'altra. La maniera in cui un insetto trasduce uno stimolo luminoso, e pertanto si comporta in base ad esso, ad esempio, è

<sup>8</sup> O. Calabrese, "Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiotica)", *Versus* (numero monografico: *Sulla traduzione intersemiotica*) 85/86/87 (2000): pp. 101-120.

<sup>9</sup> P. Fabbri, "Due parole sul trasporre", intervista a cura di N. Dusi, *ivi*, pp. 271-284.

<sup>10</sup> *Ibid.*





assolutamente differente da quello in cui lo stesso segnale è trasdotto da un altro animale. Gli ambienti all'interno dei quali e tra i quali ci si muove si formano sulla base delle trasduzioni che vengono incessantemente operate. Ciò che può essere trasdotto è quello che a un qualcuno, animale o altro, appare della realtà. In tal senso, esistono anche soglie percettive al di sotto o al di sopra delle quali queste trasduzioni possono verificarsi o meno.

Com'è noto, gli esseri umani percepiscono il mondo, e quindi lo configurano, entro soglie determinate. Per esempio, avvertono solo i suoni compresi entro determinate frequenze, così come percepiscono il movimento in relazione alla velocità e agli intervalli temporali tra segnali luminosi. Si tratta di una questione, per così dire, di sopravvivenza. Diversamente, saremmo sommersi da una quantità di informazioni impossibili da elaborare e da sostenere.

Il mondo vegetale, dunque, non ci è estraneo solo perché altro come “altro” potrebbe risultare il mondo percettivo di un nostro simile, ma perché quello è compreso entro soglie percettive differenti ed estremamente sofisticate che costituiscono evidentemente una *Umwelt* percettiva a noi “estranea”. In tal senso, la fiaba esplora, sia pur “ingenuamente”, odori, suoni e sensazioni tattili delle piante, incluse determinate reazioni come la produzione di secrezioni utili ad attirare eventuali “collaboratori”, di cui solo mediante l'indagine scientifica siamo consapevoli. La resina che l'ulivo protagonista della fiaba comincia a produrre nel momento in cui si trova definitivamente costretto tra i rami dell'altra pianta, difatti, serve ad attirare – come spesso nella realtà accade, giacché l'odore di queste secrezioni attira insetti o uccelli che servono all'impollinazione – l'animale adiuvante: in questo caso, l'onagro celeste, che da potenziale nemico finisce per liberare l'ulivo dalla sua condizione di prigionia.

In effetti, noi non percepiamo, quindi non trasduciamo, una serie di informazioni e stimoli che la pianta invece riceve. Il modo con cui il nostro sistema percettivo incontra il sistema percettivo delle piante è costituito più che altro da silenzi. Di una pianta percepiamo i profumi o gli odori, i colori cangianti, la testura ruvida della corteccia o il suono prodotto dall'azione del vento sulle fronde. Al contrario, non ne percepiamo il movimento, sebbene possiamo constatarlo successivamente, così come non siamo in grado di percepire il suono causato, ad esempio, dalla crescita delle sue radici nel terreno, ovvero dalla rottura delle loro pareti cellulari, il cosiddetto *clicking*; un suono che molto probabilmente viene invece percepito dalle radici di altre piante che, appunto, trasducono questi segnali in potenziale d'azione. È questo, infatti, uno dei modi con cui le piante si suppone comunichino allo scopo di orientare reciprocamente la loro crescita.<sup>11</sup> Del resto, è tutto il sistema percettivo delle piante a sfuggirci, giacché non riconosciamo gli organi di senso specifici adibiti a tali processi. Eppure, esse sono dotate di una capacità percettivo-sensoriale estremamente sofisticata in cui è possibile, sia pur in senso lato, parlare di “vista”, “udito”, “olfatto”, “tatto”, così come di altri sensi, senza che, evidentemente, essi siano legati a organi localizzabili.<sup>12</sup>

Perciò, nella fiaba che segue, l'ulivo “vede” la *Boquila trifoliolata*, la percepisce a livello tattile quando quella gli si stringe attorno, “sente” gli insetti che gli volano attorno e i profumi dei fiori che il vento trascina con sé e che sembra portare in dono alla prodigiosa “immobilità” delle piante. L'ulivo riceve stimoli olfattivi («effluvio d'olive acerbe e corteccia»), uditivi («crepitio di radici»), visivi e tattili attraverso i quali si sviluppa la dinamica relazionale tra le due piante protagoniste.

<sup>11</sup> Cfr. M. Gagliano – S. Mancuso – D. Robert, “Toward Understanding Plant Bioacoustic”, *Trends in Plants Science* 17 (6), 2012: pp. 323-325.

<sup>12</sup> A proposito dei sensi nelle piante si veda: S. Mancuso – A. Viola, *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza nelle piante*, Giunti, Milano, pp. 42-72.



Sebbene la prima accezione del termine “trasduzione” sia quello più significativa e orientativa al fine di descrivere e inquadrare teoricamente questa operazione, la seconda accezione del termine è pertanto ugualmente compresa per via del tema in oggetto. Se è vero che non si ha, contrariamente a quanto implica la definizione di “trasduzione”, una vera e propria traduzione da un sistema di segni a un altro, come potrebbe avvenire per esempio tra musica e pittura, è altrettanto vero che sul piano dell’espressione, delle sue materie e delle sue sostanze, nel passaggio da filosofia a fiaba, sebbene entrambe appartenenti al dominio del segno linguistico, avviene una trasformazione profonda, anzitutto perché in questo caso specifico è in gioco la traducibilità sensoriale da mondo vegetale a umano. In questa prospettiva, la trasduzione può divenire uno strumento est-etico di trasferimento da un “ambiente” (*Umwelt*) a un altro e di “de-automatizzazione” o “straniamento” del nostro *habitus* percettivo, ovvero di trasformazione della nostra stessa attitudine percettivo-esperienziale nei confronti del mondo vegetale attraverso i processi immaginativi.

Tale nozione, pertanto, risulta doppiamente adeguata in questo contesto, giacché la fiaba si addentra nel mondo percettivo delle piante per convertirne gli stimoli (trasdurli) e includerli nel nostro orizzonte percettivo,<sup>13</sup> anche adottando formule retoriche che mostrino la traducibilità da un orizzonte sensoriale all’altro. In tal senso, *La pianta abitata e l’onagro celeste* trasduce l’universo percettivo del mondo vegetale, sebbene in questo spazio sperimentale e finzionale informazioni derivate da studi scientifici si intreccino ad elementi fantastici.

## 6. *Mirabilia* come spazio di sperimentazione e costruzione dell’animale fantastico

Il mondo dei *mirabilia* (delle cose straordinarie, stupefacenti, meravigliose) può essere assunto come spazio di sperimentazione immaginativa e percettiva, nonché come occasione di “trasformazione” attraverso un esercizio che riguarda tanto la costruzione dell’immagine di fantasia, ad esempio la creazione di un *animale fantastico*, quanto la modificazione e l’ampliamento della coscienza percettiva attraverso di essa. In tal senso, i *mirabilia* non sono da intendere esclusivamente come stranezze, il frutto di viaggi immaginari o come concrezioni di eccessi poetici, bensì come un vero e proprio laboratorio mentale, uno spazio in cui è possibile fare esperienza di mondi altri.

L’animale fantastico – animale mostruoso, ibrido uomo-animale o specie immaginaria che sia,<sup>14</sup> e che nella teratologia medievale prolifera anche per via di “errori” di traduzione o di interpretazione nel tentativo di rendere in immagine una descrizione contenuta in una fonte che non bada a distinzioni di specie –<sup>15</sup> è spesso il risultato di un procedimento “per addizione” e unione di elementi noti atti a costruire l’ignoto. Per descrivere un animale sconosciuto, come evidenzia Lascault, occorre scomporlo pezzo per pezzo e riportare ciascuna parte a un essere conosciuto. Si tratta di una tecnica descrittiva

<sup>13</sup> Per una lettura più ampia della nozione di “trasduzione” in relazione all’interazione tra “oggetti”, si veda: V. Cuomo, “Delle necessarie trasduzioni. Sull’ontologia delle interfacce”, *Kaiak. A Philosophical Journey* 8 (2021): pp. 1-15. Cuomo, in riferimento alla teoria ontologica di Morton e alla centralità in essa della trasduzione, scrive: «Ogni oggetto, quindi, trasduce gli oggetti con cui entra in relazione, portandone le tracce, in un doppio senso: perché da un lato registra, *campionando* a suo modo (oserei dire in base alla sua strutturazione trascendentale) le *marche* fenotipiche degli altri oggetti, dall’altro le traduce – per Harman le *imita* – modificandosi, trasformandosi. Per Morton l’apparenza sensuale degli oggetti è il complesso delle tracce delle loro passate relazioni inter-oggettuali» (*ivi*, p. 6).

<sup>14</sup> S. Sebenico, *I mostri dell’Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Eut – Università degli Studi di Trieste, Trieste, 2005, p. 172.

<sup>15</sup> È il caso del “pesce a otto zampe”, ovvero il polpo, rappresentato alla lettera a partire dalla descrizione fornita: un pesce dotato di otto zampe simile a quelle di un cane.



ampiamente utilizzata in passato che rendeva comprensibile e raffigurabile una creatura anche in assenza di una conoscenza diretta e che, evidentemente, poteva invece produrre un mostro composito per il lettore di una descrizione che nella sua eventuale rappresentazione grafica finiva per creare qualcosa di molto diverso da quanto realmente osservato dal viaggiatore che ne aveva fornito un profilo.<sup>16</sup>

Questo medesimo procedimento “per addizione” è qui adottato, assieme a quello che potremmo definire “per potenziamento” di determinate qualità o funzioni, al fine di costruire l’animale fantastico, l’onagro celeste che svolge la funzione, anziché di antagonista, come sembrerebbe al principio, di aiutante della pianta protagonista della fiaba.

La sua costruzione è anzitutto il frutto di una commistione tra specie e regni, quindi tra ambienti percettivi. L’onagro, asino selvatico originario delle steppe orientali, ha il manto metallico e squamato, ed è dotato di branchie; riunisce in sé alcune caratteristiche dei pesci con quelle tipiche di un mammifero, pertanto, appartiene al tempo stesso al regno delle acque e della terra. Inoltre, ha parti del corpo rese straordinarie “per potenziamento”: come le orecchie, lunghe tanto da reggere la volta celeste, gli occhi infuocati, che rimandano a un diverso elemento naturale, il fuoco degli astri, e una fame straordinaria che rinvia alla figura fiabesca dell’orco.

L’animale adiuvante costituisce un tratto tipico delle fiabe. Tuttavia, in genere entra in gioco in soccorso dell’eroe umano, fornendo «protesi strumentali delle qualità e delle funzioni dell’eroe»<sup>17</sup>, o, eventualmente, avviando processi metamorfici o simbiotici con l’eroe. Inoltre, è spesso la personificazione di elementi o rinvia a divinità per metonimia. Per esempio, quando «la metonimia è una metafora deviante»,<sup>18</sup> come osserva Lévi-Strauss, cioè parte da un’analogia, da una somiglianza di tratti sensibili, il gallo è metonimia del dio del fuoco per via della sua cresta in forma di fiamma color rosso fuoco.

In questo caso, l’animale adiuvante è tale nei confronti di una pianta. Il nesso tra regno vegetale e regno animale, infatti, è posto al centro della narrazione e trova nella figura dell’onagro celeste la possibilità di rinviare alla loro straordinaria collaborazione. Molti sono gli studi realizzati in tal senso, specie circa la collaborazione e le strategie di attrazione delle piante nei confronti di insetti o degli uccelli al fine di servirsene per l’impollinazione. Tra i casi più straordinari, peraltro inerenti al contempo il mimetismo del mondo vegetale, vi è un tipo di orchidea, l’*Ophrys apifera*, il cui fiore è in grado di imitare perfettamente la femmina di imenotteri non sociali (odore, testura, produzione di feromoni), tanto che l’insetto maschio gli si avvicina nel tentativo di accoppiarsi. È a questo punto che il fiore sfrutta l’occasione per ricoprirla di polline. Ma gli insetti non sono gli unici a prestare servizio, per così dire, alle piante. L’incapacità di un movimento rapido da parte della pianta e la necessità di una diaspora a lungo raggio fanno sì che questa si “serva” di ogni specie al fine di proliferare. In tal senso, si serve anche dell’uomo.<sup>19</sup>

In questa fiaba, l’animale fantastico svolge una funzione ambigua: da un lato è l’antagonista, l’animale erbivoro venuto a soddisfare la sua fame eccezionale, giacché si nutre una volta ogni cento anni (è il tempo dilatato, “magico”, del mondo vegetale e astrale che l’animale simboleggia) ed è quindi lì per

<sup>16</sup> G. Lascault, *Le monstre dans l’art occidental*, Klincksieck, Parigi, 1973, p. 220. Cfr. S. Sebenico, *op. cit.*, p. 39.

<sup>17</sup> T. Migliore, *L’interspecie umano-animale nelle Mitologiche di Greimas*, in P. Fabbri (a cura di), *Mitologiche. Una semiosfera lituana*, Aracne, Roma, 2017, p. 192.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>19</sup> Sulla capacità di manipolazione delle piante si veda: M. Pollan, *The Botany of Desire. A Plant’s-Eye View of the World*, Random House, New York, 2001.



divorare interamente la sua preda vegetale. Dall'altra, però, finisce per svolgere un'azione di soccorso all'ulivo protagonista, oramai costretto tra le spire dell'altra pianta di cui non si specifica il nome ma che presenta le straordinarie capacità mimetiche della *Boquila trifoliolata*. L'onagro è allora metafora della collaborazione tra regno vegetale e animale ma, al tempo stesso, rappresenta l'antagonista, ovvero l'animale come possibile nemico delle piante di cui si nutre. È in questa prospettiva che si rivela l'ambiguità dell'altra pianta, la quale si trasforma da antagonista in aiutante, rinviando, tra l'altro, a una delle interpretazioni della *mimicry* delle piante come funzionale alla protezione dai predatori erbivori mediante collaborazione.

Si è detto che il mondo dei *mirabilia* deve essere inteso come spazio di sperimentazione della dimensione percettiva. Se prendiamo le piante protagoniste della narrazione, tanto l'ulivo quanto la *Boquila trifoliolata*, possiamo utilizzare, ad esempio, la scena della loro unione come luogo per sondare il mondo percettivo in gioco in questo processo metamorfico e per incorporarlo (*embody*). Assumeremo, pertanto, il punto di vista dell'ulivo per captare i colori dell'altra o per esplorare la mancanza di esposizione all'aria e al sole della corteccia dell'ulivo avvolta dall'altra pianta. Assumeremo "posizioni" differenti a seconda di ciò che occorre o che ci preme indagare. Posizioni spaziali immaginarie e posizioni narrative all'interno di un campo circoscritto dal paesaggio e definito dall'estensione concreta del racconto.

È questo l'effetto di *straniamento* che l'opera d'arte produce sul suo lettore. La realtà ricreata nell'opera, come sostiene Šklovskij, provoca infatti, come detto in precedenza, una «de-automatizzazione dell'abituale percezione» che si ha del mondo:

il lavoro linguistico dell'artista, la trasformazione, la trasgressione, il tradimento, la reinvenzione che egli compie del linguaggio comune, non solo evidenziano la necessità di considerare il linguaggio come un'istituzione sociale piuttosto che un'entità naturale, ma soprattutto manifestano la capacità dell'arte di porsi come critica del quotidiano.<sup>20</sup>

È precisamente questa «de-automatizzazione» come risultato della trasduzione e dell'*embodiement* il contenuto stesso dell'opera.

### **7. Incipit e fiaba: una questione ontologico-pronominale**

Tutte le fiabe sono vere, così come sono vere tutte le metafore,<sup>21</sup> è un'affermazione che desta non poche perplessità. Eppure, la contrapposizione tra verità e menzogna, precocemente tradotta nell'opposizione tra *mythos* e *logos*, e nella degradazione del primo a gioco letterario, sembra talvolta sfumare, per esempio con Ovidio che, nella sua rivisitazione dei miti, non rinuncia a un invito al lettore a credere alla fantasia, a credere alla favola.<sup>22</sup> Un invito privo di forza se la sua operazione non fosse da assumere, come suggerisce Bernardini Marzolla, come tentativo di «rianimazione» non dei miti, bensì della mitologia intesa come «categoria di manifestazioni del pensiero».<sup>23</sup> A maggior ragione, se si considera il tema del testo ovidiano: le metamorfosi come legge della natura e dell'uomo come parte di essa.

<sup>20</sup> G. Marrone, *Prima lezione di semiotica*, Laterza, Bari, 2018, p. 83.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 76. Marrone fa riferimento a Calvino circa la prima affermazione e a René Thom circa la seconda.

<sup>22</sup> Cfr. P. Bernardini Marzolla, *Introduzione*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Einaudi, Torino, 1994, p. XVIII.

<sup>23</sup> *Ibid.*



In tal senso, anche la fiaba è manifestazione del pensiero e implica un rapporto, per quanto ambiguo, con la verità. In particolare, se interpretata, così come propongo di fare, in quanto spazio letterario di transizione tra mito e romanzo secondo due prospettive: la prima di carattere pronominale, la seconda di carattere ontologico.

Da un punto di vista pronominale, relativo alla soggettività implicata, la narrazione mitica si caratterizza per l'utilizzo della terza persona singolare e riguarda tanto divinità quanto semidei o creature straordinarie sotto il cui nome, sempre un nome proprio, si compiono vicende lontane nel tempo e nello spazio, le quali, benché facilmente, umanamente riconoscibili, non appartengono affatto alla sfera del lettore o all'ascoltatore. Questi, infatti, non vi si riconosce né vi si identifica, perciò la extra-ordinarietà della storia resta inattaccabile, preservata nella sua estraneità assoluta. Inoltre, il racconto mitico proietta chi ascolta in un mondo dalle regole differenti, sebbene dalle dinamiche spesso affini a quelle degli uomini. Al di sopra delle astuzie di certe figure mitiche e dei loro strapoteri, difatti, si erge Ananke, la legge di necessità che regola il mondo. Il punto di partenza, l'inizio della narrazione mitica è difatti la cosmogonia, è *gonia* (origine, generazione), il mondo prima del mondo, una dimensione embrionale da cui emergono a cascata i figli divini di coppie divine e materie primordiali in balia di incessanti metamorfosi. Da un punto di vista ontologico, pertanto, il mito ci introduce nel mondo del *necessario*, ci inizia all'inevitabilità degli eventi di questo mondo altro da cui tutto comincia.

Il romanzo, al contrario, è uno spazio letterario in cui albergano nomi propri con cui il lettore può identificarsi, è spazio eventualmente autobiografico, spazio in cui, ad ogni modo, è un individuo in "presenza e figura" a instaurare con il lettore dinamiche specifiche a seconda della storia che esso incarna e della modalità con cui essa viene narrata. Che venga utilizzata la terza o la prima persona singolare, che l'autore sia intradiegetico o extradiegetico, poco cambia in termini di possibilità e forza di "embodiement" tra il lettore e il personaggio, giacché lo spazio in cui essi possono incontrarsi è dato sin dal principio, sin dall'inizio assunto. E questo non solo perché le storie che vengono narrate appartengono tendenzialmente agli uomini, ma in quanto fin dal principio il romanzo ci introduce in un mondo *contingente*. Questo non significa che la necessità non riguardi il mondo umano, che anche nel mito regna sopra a ogni creatura, ma che nella varietà delle vicende narrabili e delle modalità di sviluppo a partire da una condizione di partenza, da un *incipit* determinato che si situa storicamente in modo preciso, il romanzo si dà sin dal principio come dominio della contingenza. In tal senso, «Se una notte di inverno un viaggiatore», come ha dimostrato Calvino, non è che l'*incipit* di un ventaglio di possibilità infinite di narrazioni e di esistenze; è il cominciamento di una infinita, borgesiana biblioteca di Babele. È un incubatore di composibilità.

Nella fiaba, invece, si entra sin da subito nel regno del senza nome, regno dallo spazio e dal tempo non precisabili. Null'altro che archetipi, funzioni e luoghi o paesaggi simbolici: mare, caverna, castello... La terza persona singolare con cui ci si riferisce ai diversi personaggi senza specificarne l'individualità, bensì solo tracciandone la figura attraverso determinate qualità caratteriali o tratti esteriori generici e simbolici, è funzionale al processo di immedesimazione che il destinatario della fiaba può compiere. Si tratta di una distanza necessaria, dunque, a quello che Jung definiva «processo di individuazione» e che, prima ancora, svolge una funzione necessaria nell'articolazione del senso della fiaba a partire da una sintassi a un livello più profondo. Nella fiaba *La pianta abitata e l'onagro celeste*, la terza persona singolare si presenta regolarmente, salvo poi essere messa in questione dal tema stesso in essa trattato attraverso l'oscillazione tra "io" e "altro" mosso dal processo mimetico della pianta "antagonista" verso la protagonista.



In questa prospettiva, il «c'era una volta», secondo Propp tipico della “fiaba di magia” e caratteristico delle fiabe russe, quando accompagnato da «in un certo reame»,<sup>24</sup> è la formula che esplicita questa distanza vicina, per così dire, e che introduce chi ascolta in un mondo altro ma, diversamente dal mito, non radicalmente altro, assolutamente estraneo, in quanto la distanza ed estraneità cui rinvia, poiché vicina e familiare per nessuno, è precisamente lo strumento che consente al lettore/ascoltatore di riconoscersi nella genericità del personaggio di cui si narra. In questa prospettiva, quando Calvino definisce le fiabe come il «catalogo dei destini umani», intende forse affermare qualcosa di più preciso rispetto al fatto che in quell'inizio si diano infinite possibilità. In effetti, tanto il termine “catalogo” quanto “destino” rinviano piuttosto a un ventaglio di possibilità, rinviano alla destinazione, all'essere destinato a qualcosa, a destini catalogabili, classificabili secondo criteri specifici che certamente implicano una certa infinità, ma un'infinità costituita da specifici “futuribili” e perciò riconoscibili, in certa misura prevedibili.

E, tuttavia, tra mito e fiaba qualcosa di comune resta, qualcosa che ancora una volta ha a che vedere con l'inizio. Si tratta della presenza dell'Aurora e delle sue metafore. Nell'introduzione de *Lu cunto de li cunti* di Giambattista Basile curata da Benedetto Croce, il filosofo napoletano individua una nutrita serie di metafore dell'aurora, cui Calvino ne aggiunge altre in un suo bel saggio contenuto nella raccolta *Sulla fiaba*.<sup>25</sup> È lì, in quel passaggio così imprescindibile della narrazione, che si fanno avanti eserciti in armi lucenti e battaglie sanguigne che preludono all'arrivo del giorno, o scene di delicati rossori e figure celesti in divenire. Si può forse parlare, a proposito della sua presenza nella fiaba, di un retaggio del mito e di ciò che di esso ci è trasmesso attraverso l'epica? Quel che è certo è che «Aurora dalle dita di rosa», secondo l'epiteto omerico, ha un valore specifico in queste narrazioni rispetto a quello che assume nel romanzo, e che questo valore sembra essere connesso a una temporalità differente che in queste tre forme di narrazione si esprime. È spesso sul far del mattino che i sortilegi si dissolvono, che le forme più bizzarre ritornano alla loro consuetudine; è all'aurora che il mondo si fa tale, reale, che si schiera *contro* la fiaba.

In ultimo, le differenze osservate tra mito, fiaba e romanzo, possono forse essere intese anche in una prospettiva storica. Il romanzo decreta infatti una nuova avventura dell'io, un'avventura tutta moderna atta a sondare l'individualità, il suo spessore e la sua profondità. La storia che nel romanzo si sviluppa è storia della costruzione della profondità dello spazio letterario e del personaggio che in esso si muove, del suo guadagnarsi diritto di esistenza attraverso lo spazio consecutivo del libro, pagina dopo pagina, e nella profondità finzionale e non lineare del racconto, che assume i vissuti nella logica laconica della biografia. È l'individuo, questa strana forma della modernità, che non solo si affaccia nella storia della letteratura, bensì, più propriamente si realizza attraverso di essa.

In tal senso, la fiaba potrebbe rappresentare un momento di transizione, sia perché successiva al mito e sviluppatasi, nelle caratteristiche che qui le attribuiamo, tra il tardo-antico e la prima fase dell'età

<sup>24</sup> V. Propp, *Fiabe di magia e fiabe cumulative*, in M. Del Ninno (a cura di), *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Booklet, Milano, 2007, pp. 69-85; pp. 70-71. Si tratta di un saggio in cui sono riuniti due diversi scritti: 1) *Caratteristiche generali della fiaba di magia*, stralcio del terzo capitolo di Propp (1984); 2) *La fiaba cumulativa russa*, costituito dalle prime due parti di Propp (1973), pp. 87-96.

<sup>25</sup> Cfr. I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2019.





moderna,<sup>26</sup> sia per il suo peculiare statuto ontologico-pronominale. La teoria della fiaba come «mito decaduto» acquisterebbe così un significato ulteriore.

### 8. «Est et vivit». Temporalità, autobiografia, morfologia

Vi sono momenti, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui il poeta si rivolge al soggetto del racconto utilizzando la seconda persona singolare. Tra i destinatari privilegiati di questo insolito trattamento, vi sono le piante:

C'era un colle, e sul colle una radura perfettamente piana che un prato colorava di verde. Non c'era ombra in quel luogo; ma quando il poeta divino [Orfeo] si sedette lì e toccò le corde sonanti, l'ombra venne in quel luogo: venne la pianta della Caònia, non mancò il bosco delle Eliadi, non il rovere dalle alte fronde, né i molli tigli né il faggio e il vergine alloro, né i fragili noccioli e il frassino buono per le lance, e l'abete senza nodi e il leccio che si incurva per le ghiande, e il platano festoso e l'acero che trascolora, insieme ai salici che vivono sui fiumi e al giuggolo che ama l'acqua, e il bosso sempre verde e le tamerici tenui, e il mirto bicolore e, cerulea di bacche, la lentaggine. E voi pure veniste, edere dai piedi storti, con le viti ricche di pampini e gli olmi ammantati di viti, e gli ornelli e le piece, e il corbezzolo carico del rosso dei frutti, e le palme snelle, premio del vincitore, e il pino dall'ispido capo, con la chioma tirata su, il pino caro a Cibèle, la madre degli dèi, e se è vero che Atti per lei si spogliò della sua figura di uomo indurendo in quel tronco.

E a questa folla si unì anche il cipresso, che pare segnare una meta: albero ormai, ma un giorno fanciullo amato da quel dio che fa vibrare le corde della cetra e la corda dell'arco.<sup>27</sup>

Ciò che accade alle piante o in loro presenza nell'opera di Ovidio, tuttavia, non riguarda esclusivamente la questione pronominale, bensì anzitutto quella temporale. Se le *Metamorfosi*, così come osserva Calvino, sono il «poema della rapidità»,<sup>28</sup> del ritmo serrato e della sovrapposizione di un'immagine all'altra, delle poche pause dettate dalla narrazione, sebbene tramite l'aggiunta di dettagli (mai togliendo), alcune di queste pause accadono esattamente in corrispondenza della presenza del mondo vegetale, come nella descrizione della pietrificazione del corallo e nelle trasformazioni della flora marina nel mito di Medusa.<sup>29</sup> In tal senso, cambiare il tempo dei verbi e la persona in cui sono declinati, passando dalla terza alla seconda, è il procedimento che Ovidio utilizza al fine di cambiare ritmo. Un bell'esempio al fine di mostrare la fascinazione per la loro «immobilità» e di tecnica atta a incarnare il tempo delle piante nel tessuto narrativo stesso. Un altro esempio degno di nota, sebbene relativo a tutt'altro paesaggio epocale, è l'utilizzo amatoriale e casalingo del *ralenti* per scorrere le immagini video-

<sup>26</sup> Che la fiaba si sviluppi in una precisa epoca storica trova forse una spiegazione, benché non univoca, nell'intenso scambio e trasmutazione culturale tra Oriente e Occidente durante il Medioevo. Del resto, già Calvino sottolineava come Ovidio fosse il poeta mediatore tra Oriente e Occidente, giacché l'arte del narrare, del tessere la narrazione, di costruire un'architettura narrativa «per inscatolamento» di racconti e immagini trova a Levante radici profonde. Lo scambio straordinario con l'Oriente in epoca medievale è attestato da molti studiosi e sotto diversi aspetti. Si pensi alle ricerche di Schneider sul significato musicale degli animali raffigurati sui capitelli delle tre chiese romaniche catalane sulla base della conoscenza del valore simbolico degli animali nei Veda, o agli studi sui Bestiari e la zoologia fantastica che abita la cultura e l'arte del Medioevo (cfr. I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *op. cit.*, p. XI; M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Ghibli, s.l., 2021).

<sup>27</sup> Publio Ovidio Nasone, *op. cit.*, p. 391.

<sup>28</sup> I. Calvino, *Gli indistinti confini*, cit., p. XII.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. XIII.



registrate che, così come osservato da Paul Virilio, mostrerebbe come desiderio più profondo degli uomini quello di «vivere il tempo della crescita delle piante». A proposito dei suoi fruitori, infatti, scrive:

Sono scontenti del tempo che è dato loro da vivere, cioè della propria velocità. Vogliono vivere non solo il corpo del mondo, ma tempi altri, che sono appunto quelli del crescere delle piante... Cercano in effetti di identificarsi col corpo geografico, ma anche col tempo geografico di specie differenti.<sup>30</sup>

Uno strumento, dunque, che risponde a una vera e propria “poetica della sensazione”.

La pianta è caratterizzata da un modo di esistenza “autotrofa”, ovvero produce da sé l’energia di cui ha bisogno, diversamente dal resto degli organismi viventi. La sua lentezza, pertanto, è dovuta a un relativo stato di quiete. Questo privilegio, tuttavia, è stato sufficiente ad assegnare loro una posizione subalterna nella scala dei viventi. «Esse et vivit» è infatti la formula con cui nella «piramide dei viventi» contenuta nel *Liber de sapiente* di Charles de Bovelles (1509), fondata sulle quattro categorie *est, vivit, sentit* e *intelligit*, alla pianta vengono assegnate le sole proprietà dell’esistere e dell’essere viva; diversamente dagli animali, dotati di sensi, e dall’uomo che, ovviamente, *intelligit*. Una classificazione che, nonostante Darwin e lo sviluppo della fisiologia vegetale, sembra resistere tutt’oggi.

Del resto, come detto in precedenza, è stata precisamente questa loro “immobilità” e “passività” a giustificare il dominio. Le piante, in tal senso, risultano essere degli “oggetti mancati” in virtù del nostro sistema temporale – giacché più che di un tempo siamo costituiti da una molteplicità di tempi – attraverso cui esperiamo il mondo e lo configuriamo. Come sappiamo, perché possiamo osservarlo su tempi più dilatati, la loro, però, non è che una immobilità relativa. Il testo di Darwin *On the Movements and Habits of Climbing Plants* (1875) ha segnato una svolta radicale in merito, sebbene confinata, in un certo senso, all’ambito scientifico. Noi, infatti, continuiamo a “credere” nella loro staticità, nel loro essere identiche a se stesse, non attraversate da alterità alcuna e a fare della pianta, piuttosto, una figura dell’identità, dell’assenza del moto, che in realtà non è se non assenza della nostra percezione di esso. D’altronde, le credenze riguardano il tempo, sono esse stesse piattaforme temporali, strumenti dotati di una relativa fissità in rapporto al nostro muoverci rapidamente nel tempo.

Anche il Goethe della *Metamorfosi*, nonostante l’accento sui fenomeni di espansione e contrazione, sembra vinto nel profondo da questa “identità” quando cerca di riconoscere e dimostrare la sua presenza interna agli organi successivamente sviluppati dalla pianta e il prototipo originario, o *Urpflanze*. In ogni caso, al di là dei limiti noti della teoria goethiana, nelle pagine della *Metamorfosi* affiora qualcosa di potente e inesauribile, sebbene a un livello analogico e metaforico, su cui vorrei portare l’attenzione giacché ha animato anche la presente riflessione e la fiaba ad essa associata.

A conferma dell’esistenza di questa analogia di fondo sarebbe forse sufficiente ricordare che nello stesso periodo in cui riflette sulla *Metamorfosi delle piante* (1790), Goethe, molto significativamente, lavora a testi quali *Il Carnevale romano* (1789) e *Simple imitation of nature, manner, style* (1789). Opere tra le quali è possibile individuare una correlazione, ovvero una medesima preoccupazione intellettuale relativa alla trasformazione e alle sue leggi. Secondo Goethe, d’altronde, un artista ha molto da apprendere dallo studio della botanica giacché essa gli consente di riconoscere le diverse parti della pianta al fine di comprendere l’effettività reciproca. In tal modo, acquisisce una specifica abilità del vedere e presentare correttamente [*richtige Darstellung*] il carattere dinamico e relazionale dell’oggetto. La

<sup>30</sup> P. Virilio, cit. da V. Cuomo, *Eccitazioni medialità. Forme di vita e poetiche non simboliche*, Kaiak Edizioni, Roma, 2014, p. 129, nota 39.



*Metamorfosi* di Goethe, in tal senso, pretende di stare essa stessa tra scienza e arte attraverso formule letterarie e ritmi precisi che tentano di incarnare e performare le stesse leggi di trasformazione che presentano. La trasformazione degli organi di senso del lettore rientra a pieno titolo, difatti, tra gli obiettivi di quest'opera magistrale.<sup>31</sup>

Tuttavia, la correlazione tra scienza e arte rappresenta solo un aspetto della complessità del testo goethiano. Dietro di esso, l'interesse per il mondo vegetale è animato nel profondo da un'esigenza di comprensione delle dinamiche e dello statuto dell'Io. Zecchi, nell'Introduzione all'opera di Goethe, insiste particolarmente su questo legame tanto da suggerire una sorta di parallelismo tra *autobiografia* e *morfologia*:

Goethe ha cercato di sostituire la parola mago con quella di scienziato, ma ha cercato anche una circonferenza che fosse capace di comprendere questa modalità dell'essere uomo, trovandola nell'io-autobiografico, nell'autonarrazione del proprio essere scienziato, filosofo, poeta, pittore. Questa fusione dinamica della dimensione soggettiva con quella oggettiva ha un nome, si chiama formazione (*Bildung*), è il divenire della forma, è la forza della metamorfosi.<sup>32</sup>

La «struttura linguistica metaforica» che Goethe conferisce al saggio scientifico, quindi, consente esattamente questa ridefinizione continua attraverso la duttilità della metafora e una fluidità osmotica di fondo tra l'Io autobiografico e il mondo naturale in trasformazione sondato nello scritto scientifico stesso; ricerca scientifica ed estetica, pertanto, risultano profondamente connesse. In tal senso, l'Io è, anziché forma statica contrapposta all'oggetto, «formazione in sintonia metamorfica con il mondo naturale».<sup>33</sup> Il problema scientifico della metamorfosi costituisce, allora, l'occasione per l'Io di abbandonare fissità e astrattezza, giacché è la natura stessa a rivelarlo, come scrive Zecchi, in quanto «corpo vivo». E tale trasformazione continua è in se stessa tragica, perché morte e ciclica rinascita; una tragicità, tuttavia, sempre più rifiutata dalla cultura contemporanea e sostituita con il paradigma vincente della progressione della storia, del superamento dialettico del negativo. Pertanto, il tema scientifico della *Metamorfosi delle piante* coincide con «il tema autobiografico della tensione verso la trasformazione, verso lo spossamento dalle strutture rigide che ingabbiano l'io», è celebrazione della «figura dell'uomoeroe che “sa” formare il suo io all'interno del divenire eterno della natura», giacché è «muovendo dalla natura che si può giungere alla comprensione dell'uomo e della storia. Lo studio della natura non costruisce strutture interpretative ideologiche, ma è un'educazione che rivela e fa parlare i fenomeni stessi».<sup>34</sup>

In questa prospettiva, la figura su cui sono incentrati l'articolo e la fiaba sembra coincidere, anziché con quella della “pianta”, più precisamente con quella dell'«uomo-pianta», per riprendere, sia pur tradendone i presupposti, la formula di Julien Offray de la Mettrie che, nel Settecento, proponeva una riflessione di carattere analogico circa le rispettive componenti e funzioni della pianta che è possibile riconoscere nell'uomo.<sup>35</sup> Nonostante i limiti evidenti dell'operazione, quello di La Mettrie è un progetto degno di nota ai fini di questa riflessione, in quanto può essere concepito come una sorta di «progetto

<sup>31</sup> Cfr. D. Nasser, *Romantic Empiricism. Nature, Art, and Ecology from Herder to Humboldt*, Oxford University Press, Oxford, 2022.

<sup>32</sup> S. Zecchi, *Il tempo e la metamorfosi*, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Milano, 1983, ed. digitale 2017, p. 10.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>35</sup> Cfr. J.O. de la Mettrie, *L'homme plante*, C. F. Voss, Potsdam, 1748.



biopolitico» volto a rilevare la continuità dei corpi biologici per ridefinire la posizione dell'umano in un ordine «più materiale» e contribuire alla comprensione che egli ha di se stesso.<sup>36</sup> In questa prospettiva, perciò, l'«uomo-pianta» diviene qui una sorta di figura finale, una risultante, sia pur necessariamente sempre *in fieri*, che intende da un lato scardinare attraverso un caso di *mimicry* delle piante specifico la figura classica della pianta intesa in termini di identità e immobilità e, dall'altro, conservare il parallelismo goethiano tra *autobiografia* e *morfologia* al fine di promuovere un nuovo “modello” teorico di soggettività ispirato e fondato su quel divenire metamorfico e mimetico.

Del resto, come osserva Hermann Fränkel, anche nel mito le metamorfosi rispondono precisamente all'esigenza di spiegare cose che appartengono all'umano in termini extraumani e che tra i regni della natura esistano possibilità di transizione. In tal senso, la scelta di Ovidio di narrare miti metamorfici è dovuta non solo alla sua attrazione per il loro «carattere fantastico e utopico» ma anche al fatto che «in un'epoca inquieta come la sua (fine del paganesimo) “poteva così elaborare una logica migliore di quella offerta dalla brutale realtà” e illustrare i fenomeni di un'identità incerta e sfuggente, di un io scisso in sé o trapassante in un altro».<sup>37</sup> Urgenza che questa fiaba contemporanea condivide nel profondo.

### 9. “Divenire piante”: *mimicry*, alterità, empatie

La *Boquila trifoliolata* rappresenta uno straordinario esempio di mimetismo vegetale. Pianta endemica della foresta pluviale temperata del Sudamerica meridionale e appartenente alla famiglia delle Lardizabalaceae, essa sviluppa dei viticci mediante i quali si arrampica sulla pianta ospite ed è caratterizzata dal polimorfismo delle foglie che crescono in modo alternato a gruppi di tre.<sup>38</sup> La sua particolarità consiste nella capacità di imitare differenti qualità della pianta su cui si arrampica. Infatti, è in grado di trasformare il proprio aspetto assumendo colore, forma, dimensione e orientamento delle foglie della pianta ospite. È inoltre capace di differenziare il proprio mimetismo, ovvero di imitare simultaneamente la morfologia fogliare di più specie vegetali che la ospitano in un dato momento. La sua dinamica mimetica, ancora oggetto di studio, sembra avere inizio prima che entri in contatto diretto con la pianta ospite; ovvero, a distanza. Che questo sia possibile grazie alla presenza di sostanze volatili prodotte dall'ospite o grazie al trasferimento genico orizzontale, ossia al passaggio di materiale genico da una cellula a un'altra non discendente, è certo che la mimesi della *Boquila* presenta possibilità uniche nel suo genere.<sup>39</sup> Meno evidente, tuttavia, risulta essere l'obiettivo del suo mimetismo. Una parte della comunità scientifica sembra concordare circa l'ipotesi che si tratti di un meccanismo di difesa, osservato anche, sebbene in modo diverso, in altre specie, che la preserverebbe dall'attacco di animali erbivori. Tesi che, tuttavia, sembra prendere in considerazione, com'è stato messo in rilievo, il solo caso di animali che sfruttano la vista e l'olfatto al fine di identificare le foglie di cui nutrirsi.<sup>40</sup>

Nella fiaba *La pianta abitata e l'onagro celeste*, l'ulivo è l'ospite della *Boquila*. La scelta del termine “abitata”, dunque, sta a indicare la presenza di un'alterità estranea nell'“individualità” dell'albero

<sup>36</sup> Q. Hiernaux, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Philosophie du végétal. Botanique, épistémologie, ontologie*, tr. fr. di V. Choissnel, A. Daratos, S. Gerber, Q. Hiernaux, C. Tresnie, Vrin, Paris, 2021, p. 35.

<sup>37</sup> P. Bernardini Marzolla, *Introduzione*, cit., p. XIX.

<sup>38</sup> Il rampicante *Boquila trifoliolata* ha fusti sottili e leggermente pelosi da giovani. Le sue foglie sono composte da tre foglioline pulvinate che possono quindi modificare il loro orientamento. La fogliolina centrale è più grande di quelle laterali, che mostrano una significativa variazione della forma e delle dimensioni (10-100 mm) (cfr. E. Gianoli – F. Carrasco-Urra, “Leaf Mimicry in a Climbing Plant Protects against Herbivory”, *Current Biology* May 5, 24 (2014): pp. 984–987).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 986.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 985.



protagonista, e, più in generale, a rinviare metaforicamente all'effettiva molteplicità del soggetto umano. Individuo, soggetto, persona, rappresentano infatti un ventaglio terminologico che nell'ambito della filosofia ha inteso sondare e chiarire il rapporto con l'alterità. In questa prospettiva, l'accento sull'essere "abitati", sul carattere relazionale e mimetico della soggettività, sulla sua costitutiva alterità, diviene occasione per una riflessione e per la messa in scena dei limiti di un paradigma "identitario-essenzialista".

D'altronde, la pianta, che rappresenta per l'uomo l'alterità più radicale anzitutto perché essere vivente «sans visage et sans regard»,<sup>41</sup> offre forse la possibilità di invalidare o ripensare sin dal principio la nozione di "individuo" per via anzitutto della sua struttura "modulare", per cui ogni parte dispone di una certa capacità di autonomia ecologica e riproduttiva. Il suo corpo, infatti, obbliga a rivedere i rapporti parte-tutto che caratterizzano il mondo animale. Essendo, al contrario degli altri esseri viventi, "divisibile", dividua – Aristotele parlava di "principio vitale" contenuto in potenza in ciascun punto, di lì la questione relativa alla localizzazione dell'anima delle piante –,<sup>42</sup> essa fornisce un modello di unità niente affatto scontata al fine di comprendere l'individualità di un organismo vegetale. Ellen Clarke, nel suo *L'individualité de la plante – une solution au dilemme du démographe*, solleva alcune questioni cruciali in merito e propone, allo scopo di superare le contraddizioni che la nozione di "individuo" crea se applicata alle piante, di rifiutare tale nozione anziché tentare di adattarla. Del resto, la loro esistenza proliferante mette in discussione i confini stessi degli oggetti e delle categorie, obbligando a ripensare, oltre a quella di individuo, tutta una serie di nozioni, come ad esempio quelle di comunità, colonia e specie.<sup>43</sup> Quale sia il termine adatto a designare la singolarità della pianta è, tuttavia, una questione di carattere più marcatamente biologico; se, invece, ci muoviamo in un orizzonte di trasferibilità e di analogia tra mondo umano e vegetale attraverso la figura dell'«uomo-pianta» – analogia che sembra sussistere anche in nozioni "zoomorfiche" in uso in ambito scientifico per certi versi discutibili quando applicate alle piante, quali "intelligenza", "memoria" ed "intenzione" –, scopriremo un modello di *variabilità* e *plasticità* tipico delle forme vegetali estremamente proficuo al fine di esplorare, come anticipato, la pianta in termini metaforici.

Il meccanismo mimetico descritto, la *mimicry* delle piante, ripercorre nel modo più preciso possibile per una fiaba quello scientificamente osservato a proposito della *Boquila*. Il suo movimento, scandito in sei fasi che intendono scardinare sin dal principio la credenza nella staticità e nell'identità della pianta, mostrano le progressive trasformazioni che è possibile osservare nella specie "mimo".

Inoltre, nell'alternanza tra la notte e il giorno che ne scandisce il ritmo, così come di ogni fiaba che si rispetti, si nasconde anche un sottile rimando a quell'attività che è stata definita «il sonno delle piante» (*Somnus plantarum*).<sup>44</sup> Naturalmente, non si tratta di seguire con precisione i risultati delle ricerche scientifiche circa l'attività notturna del mondo vegetale, bensì, più semplicemente, di indicare che anche nelle piante, come è stato provato, esiste un'alternanza di attività tra il giorno e la notte, e che durante la notte, come durante il sonno e attraverso i sogni degli umani, nel mondo vegetale accade qualcosa di

<sup>41</sup> Q. Hiernaux, *Introduction générale*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 7.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 33; pp. 59 e sgg. Se l'anima corrisponde all'atto di un corpo organizzato e indivisibile spazialmente, come osserva Aristotele, non può essere interamente in ciascuna delle parti ma, al contrario, deve risiedere in una parte privilegiata. In tal senso, la localizzazione dell'anima nelle piante, le cui funzioni vitali sono ripartite in ciascuna delle sue parti, costituisce un problema di grande rilevanza per Cesalpino e uno scacco per l'aristotelismo (cfr. A. Cesalpino, *De Plantis Libri XVI*, in Q. Hiernaux (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-84).

<sup>43</sup> Cfr. S. Pouteau, *Par-delà de «seconds animaux»*, in Q. Hiernaux (a cura di), *op. cit.*, p. 363.

<sup>44</sup> S. Mancuso – A. Viola, *op. cit.*, p. 126. Cfr. C. Linneo, *Il sonno delle piante* (1755), a cura di S. Mancuso, Aboca Edizioni, Cesena, 2019.



differente rispetto al giorno. Sembra, infatti, che molte piante assumano posizioni differenti durante le ore notturne (fenomeno definito *nictinastia*). Posizioni atte al riposo che, talvolta, ricordano quelle assunte allo stadio di germoglio.<sup>45</sup> Nella fiaba qui presentata è l'ulivo a “dormire”, mentre la *Boquila* approfitta, per così dire, del riposo notturno del suo ospite per arrampicarvisi sopra e procedere nel suo processo mimetico.

Si è detto che la fiaba ripercorre anzitutto le fasi ipotetiche della *mimicry* della specie *Boquila*. Nel *I. movimento*, infatti, si assiste allo spuntare della pianta non molto distante dall'ulivo e al mutare dell'orientamento delle sue foglie nella direzione di quello. Il processo mimetico ha dunque inizio prima che avvenga il contatto tra le due specie, in linea con quanto riportato dagli studiosi che se ne sono occupati. Nel *II. movimento*, invece, si descrive la sua trasformazione cromatica nel momento in cui comincia ad avvinghiarsi al tronco dell'albero ospite. È in questa fase che la mimesi del rampicante è più chiaramente giustificata, in chiave fiabesca, dalla profonda ammirazione che quella prova nei suoi confronti. La bellezza dell'ulivo, infatti, scatena il suo desiderio di essergli in tutto simile. Il processo descritto, che trova il suo culmine circa a metà della narrazione, appena dopo il *III. movimento* quando le due piante sono oramai intrecciate l'una all'altra, finisce però per divenire pericoloso. L'albero ospite, che in un primo momento accoglie con gioia la devozione dell'altra pianta, si sente sempre più oppresso dalla soffocante presenza della specie “mimo” e, costretto a chiedere aiuto, si ritrova a non poter essere neppure più in grado di distinguere tra la propria “voce” – evidentemente metaforica – da quella dell'altro. È la minaccia che incombe dietro ogni processo mimetico. È la simulazione che non lascia spazio alcuno alla differenza.

Di lì in poi inizia, per così dire, una fase discendente, di morte lenta dell'albero oramai prigioniero della *Boquila*, fino all'arrivo dell'animale adiuvante, l'onagro celeste, che, attirato dall'odore della resina prodotta come richiesta d'aiuto dall'ulivo, si avvicina con la sua fame straordinaria per mangiarne tutte le foglie. Ma le foglie, anziché appartenere all'ulivo, sono quelle della *Boquila*. Di lì in poi, sarà la resina dell'ulivo a sfamare ogni cent'anni l'animale magico, preservando le altre piante dalla sua voracità. Evidentemente, nella fiaba, gli obiettivi che gli studiosi sembrano disposti ad assegnare alla *mimicry* della *Boquila*, ovvero la propria difesa da animali erbivori, sono riformulati e inseriti in una narrazione differente. In ogni caso, al di là dei processi specifici di questa specie vegetale, la *Boquila trifoliolata* è qui da intendere come caso scientifico atto a sostenere il parallelismo di fondo tra uomo e pianta. Il mimetismo di cui essa è capace, infatti, è assunto a metafora di dinamiche relazionali umane empatico-mimetiche e, nello specifico, dell'invidia.

In questa prospettiva, ripercorrendo quanto descritto nella fiaba, vorrei soffermarmi su alcuni aspetti di questo sentimento per proporre una riflessione, per così dire, “eterodossa” rispetto alle definizioni che sono state offerte. In effetti, intendo mostrare: 1) in primo luogo, come l'invidia possa essere intesa anzitutto come un fenomeno compreso nella nozione di empatia 2) in secondo luogo, giocando sull'analogia con la *mimicry* delle piante, come essa non solo possa scatenare processi mimetici evidenti, ma come abbia essa stessa statuto mimetico.

Nella definizione fornita da Treccani, l'invidia è: un «sentimento spiacevole che si prova per un bene o una qualità altrui che si vorrebbero per sé» caratterizzato da rancore nei confronti di chi possiede tali qualità. Ancor prima, tuttavia, il termine può indicare una *dis-posizione* generica a provare tale sentimento, dovuto «a un senso di orgoglio per cui non si tollera che altri abbia doti pari o superiori, o

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 130.





riesca meglio nella sua attività o abbia maggior fortuna».<sup>46</sup> Termine derivato dal latino e composto dal prefisso “in-” (sopra) associato al verbo *vidēre*, ovvero guardare, quindi letteralmente un “guardare sopra” che rinvia in effetti al guardare con astio, l’“invidia”, tuttavia, può essere intesa prima di tutto come una declinazione specifica del “guardare”, quindi interpretata come un “guardare in”, “dentro” (*in video*), riportando il prefisso “in-” al suo valore originario.<sup>47</sup> La precondizione di questo malvolere, in effetti, è la conoscenza e il riconoscimento delle qualità o delle fortune altrui. Che questa conoscenza sia veritiera o meno è un problema secondario. Ciò che risulta imprescindibile, tuttavia, è che essa si presenti come fondamento per lo sviluppo di dinamiche emotive e relativi piani d’azione. Insito in questo riconoscimento, pertanto, vi sono almeno due aspetti: il riconoscimento dell’altro in quanto altro da me e l’apprezzamento/proiezione di determinate qualità.

Se ci soffermiamo sul primo aspetto, è possibile affermare che questa modalità del “guardare dentro” sia da includere nell’ambito di quel fenomeno ampiamente discusso e problematico che va sotto il nome di “empatia”. Laura Boella, in un articolo intitolato *From Empathy to Empathies. Towards a Paradigm Change*,<sup>48</sup> ha analizzato le differenti accezioni di questa nozione spesso utilizzata in modo ambiguo. In base a una definizione ristretta dell’empatia, questa indica in realtà non un ventaglio di sentimenti positivi implicati nella relazione con l’altro, bensì il semplice riconoscimento dell’altro in quanto tale. L’empatia, infatti, non è una capacità di osservazione e condivisione, ma una capacità di classificare sentimenti, bisogni o intenzioni altrui, che può condurci ad agire in un modo o in un altro, osserva Boella. Vedere se stesso come altro, d’altronde, non implica necessariamente la possibilità di agire in modo positivo o caritatevole nei suoi confronti. L’empatia, pertanto, non viene prima e non è una condizione per la possibilità (o l’autenticità) di diverse forme di cooperazione, associazione e partecipazione ai desideri degli altri. L’atto empatico, da questa prospettiva realistica, comprende anche potenzialità, limiti e rischi.<sup>49</sup> Pertanto, anche le proiezioni di noi stessi sugli altri o il timore dell’altro rappresentano delle problematiche ad essa correlate. È in questo senso che Boella parla, anziché di empatia, spesso idealizzata, di *empathie*.<sup>50</sup>

L’*in-vidia*, pertanto, può essere inclusa nel campo delle *empathie* in quanto atto percettivo intenzionale, se con essa si intende, anzitutto, una «esperienza immediata dell’altro». L’altro, difatti, è identificato come tale senza possibilità che si verifichi una confusione, che appartiene piuttosto a fenomeni di

<sup>46</sup> Cfr. <<https://www.treccani.it/enciclopedia/invidia/>>.

<sup>47</sup> Il prefisso “in-” può assumere due valori distinti: può significare contrarietà, mancanza o privazione, quando è seguito da aggettivi, sostantivi o participi presenti; oppure può essere utilizzato per la formazione di verbi parasintetici derivati dal latino (ad es. *incorporare*) o per formare nuovi verbi da altri, formazione che spesso compiutasi nella lingua latina e in cui la preposizione “in” conserva perlopiù il significato originario, ovvero “dentro” (ad es. *infondere*). La possibilità di leggere diversamente il prefisso “in-” che forma il verbo “invidiare” (in lat. *invidere*) è stata proposta da Laura Boella nell’ambito di alcune riflessioni zambraniane sul tema (cfr. L. Boella, *María Zambrano dalla storia tragica alla storia etica. Autobiografia, confessione, sapere dell’anima*, Cuem, Milano, 2001).

<sup>48</sup> Cfr. L. Boella, “From Empathy to Empathies. Towards a Paradigm Change”, *Rivista internazionale di filosofia e psicologia* 9, 1 (2018): pp. 1-13.

<sup>49</sup> In effetti, Boella scrive: «Empathy does not come “before”, and is not a condition for the possibility (or authenticity) of different forms of cooperation, association, and participation in others’ destinies. It does explain the transformative effect of our relations with reality every time another existence creates new experiences and meanings – not simply duties, contracts, debts and credits. The empathic act, from this realistic perspective, encompasses potential, limits, and risks – in short, a variety of sliding doors. Errors, inaccuracies, projections of ourselves onto others, and fear of the other are certainly problems related to the different ways in which we reach “knowledge” of others’ mental states» (*ivi*, p. 10).

<sup>50</sup> *Ibid.*



contagio affettivo.<sup>51</sup> In questa prospettiva, che Boella definisce «minimalista», l'empatia è, secondo Dan Zahavi, semplicemente una forma di «fundamental sensitivity towards animacy, agency, and emotional expressivity»;<sup>52</sup> non implica pertanto la proiezione o comprensione di contenuti specifici dell'altro. Così come non riguarda la possibilità di agire nell'interesse dell'altro, bensì concerne la sola esperienza di soggetti diversi da noi che abitano lo stesso mondo. Nel riconoscere l'alterità dell'altro, la sua *agency* del tutto analoga alla mia, l'empatia consente pertanto di porre l'altro in quanto tale, immediatamente e indirettamente. Questa alterità, quindi, comincia solo in un secondo momento ad assumere spessore grazie a processi immaginativo-cognitivi ed emozionali in cui si realizza l'inferenza e la proiezione di qualità specifiche.

Nell'invidia la fase successiva al riconoscimento è però l'assunzione dell'altro come “modello”, forse in seguito o in concomitanza di una valutazione, per così dire, incrociata, per cui questi diviene tale per via della sua corrispondenza/confitto/interazione con modelli preesistenti e compresenti veicolati dai diversi contesti sociali e riconfigurati in base al proprio orizzonte d'esistenza. L'altro come modello, tuttavia, si offre subito in una tensione drammatica, quando non tragica, giacché la consapevolezza della sua irriducibilità può scatenare comportamenti aggressivi dovuti al fatto che proprio la sua radicale alterità diviene il termine cui aspira il processo mimetico. È in tal senso che essa mostra una sorta di “invincibilità” della sua natura empatica.

L'invidia riguarda non solo la percezione esteriore dell'altro, ma anche i suoi stati mentali, emotivi. È desiderio di ciò che appare come proprio dell'altro. Un apparire, tuttavia, che spesso implica la deformazione di quell'immagine costruita sulla base di qualità o caratteristiche che possono non appartenergli affatto. L'altro può difatti coincidere con un Io ideale, anziché reale, che tuttavia sussiste come oggetto del desiderio e che si dà come una sorta di “immagine-specchio”, per così dire, dato che il suo scopo ultimo è l'azione riflessiva di questa immagine “altra” cui si aspira, azione riflessiva perché agente sull'io come soggetto a trasformazione in direzione dell'altro. Un’“immagine-specchio”, però, sempre irrimediabilmente altra da me. È esattamente questa alterità irriducibile ad essere esperita in modo tragico nell'invidia e, al contempo, a rivelare di essa aspetti inediti e potenzialmente positivi.

L'invidia, come osserva Zambrano, è una sorta di «avidità dell'altro» che si insinua quando è in atto un cambiamento, una trasformazione o crescita. In tal senso, questa relazione speculare è necessaria per costruire l'immagine di sé, al fine di costruire l'identità.<sup>53</sup> Non è un caso, pertanto, che al centro della fiaba qui presentata vi siano due giovani piante.

Se alla base dell'invidia vi può essere una proiezione deformante, la proiezione di un ego ideale e l'aggressività legata all'impossibilità di colmare quella distanza, essa sembra anzitutto mostrarsi come fenomeno “empatico”, come una profonda capacità di visione (*in, dentro*) e consapevolezza dell'alterità che predispose il soggetto a una maggiore “plasticità” – qui incarnata dalla “plasticità fenotipica” della *Boquila* –, anche quando non si concretizza nell'imitazione dei comportamenti, dei gesti o delle espressioni dell'altro. È precisamente il fatto di *vedere-nell'altro* a scatenare la mimesi e, ancor prima, a iscrivere l'altro sin dal principio in uno schema mimetico.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Sul tema dell'invidia Zambrano si sofferma in diversi luoghi della sua produzione, in particolare si veda la raccolta di saggi su *Unamuno*, a cura di C. Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano, 2006, e *L'uomo e il divino*, tr. it. di G. Ferraro, introduz. di V. Vitiello, Edizioni Lavoro, Roma, 2008, pp. 253-270.



Alla base dell'invidia, infatti, vi è un sentire l'altro con forza, con insistenza, una proiezione talvolta esasperata ed esasperante delle sue qualità che, sul versante dell'azione, spinge però da un lato alla simulazione dell'altro e, al tempo stesso, a un sentimento avverso finalizzato alla distinzione dal simile che si va realizzando. Questa dinamica, quindi, sembra attraversata da due forze diverse e contrarie: unificazione/simulazione e distinzione. Dinamica implicata, del resto, nell'ambiguità stessa del termine "simulazione" (dal latino "*simulàre*"), ovvero *similis* (simile) *agere* ma anche *simul* (insieme) *agere*. "Fare il simile", rendere simile o imitare, dunque, ma anche tenere "insieme", "simul-taneamente" realtà e rappresentazione conservandone la distanza.

Pertanto, al di là del carattere negativo e potenzialmente distruttivo (fratricida) così frequentemente evidenziato, l'invidia mostra molto più di altri fenomeni una natura empatica profondamente radicata. L'altro in quanto tale non viene mai meno, perciò può scatenare aggressività. In tal senso, essa è connessa a una dis-posizione, a una capacità di visione dell'altro, e nell'altro, che merita di essere riscattata. Questa dis-posizione si concretizza in dinamiche mimetiche che tuttavia non riguardano il solo "in-vidioso", bensì concernono anche il soggetto cui si aspira. Lo specchio che l'in-vidia crea è spesso di un'importanza decisiva per entrambi i soggetti in gioco. Se l'uno vede-nell'altro, l'altro, da parte sua, si specchia e compiace in un'immagine cui finisce per tendere egli stesso e che, in un certo senso, lo guida. In tal modo, il "modello" assunto dal primo a partire dall'altro diviene esso stesso modello per il secondo soggetto in gioco. Nella dinamica mimetica che l'invidia scatena, entrambi, dunque, finiscono per scambiarsi e risemantizzare di continuo una stessa, e tuttavia sempre diversa, immagine. Pertanto, se il primo tende a farsi simile all'altro, anche il secondo tende a questa immagine e ne subisce il potenziale performante.

Nella fiaba, in effetti, il giovane arbusto si avvicina a un ulivo ancora giovane, la cui bellezza già pienamente sviluppata scatena il processo mimetico del primo. Ma questa dinamica è possibile solo perché anche l'ulivo è lusingato dall'ammirazione che l'altro prova nei suoi confronti; in tal senso, si compiace di questa immagine e vi cresce dentro. In tal senso, non è solo l'ulivo ad "abitarla", ma entrambe le piante. L'immagine creata, difatti, è qualcosa che esercita il suo potere per-formante su entrambi. Così, i due crescono assieme assomigliandosi sempre più, o, come recita la fiaba, «tra dita di nodi e specchi di foglie».

Il momento di rottura, e in un certo senso il fine, di questo processo, però, avviene quando questa "immagine-specchio" diviene soffocante e l'altro ne è minacciato. È a questo punto che l'ulivo chiede aiuto; una richiesta che corrisponde alla fase di distinzione – compresa nei tre "movimenti" finali della fiaba – che l'invidia sempre necessariamente implica. Anche in questo senso essa afferma sempre, nel profondo, l'alterità irriducibile dell'altro. L'unità impossibile, da intendere come termine del processo mimetico, ovvero come raggiungimento dell'altro, rappresenta allora non la morte dell'io, una morte insita in un narcisismo pienamente sviluppato, bensì la sconfitta dell'identico, della con-fusione, e l'affermazione di un'identificazione possibile solo nell'*in-visione* dell'altro.

Nella fiaba, è l'animale magico, l'animale adiuvante, che a un livello di lettura del testo concorda con la tesi che attribuisce alla *mimicry* della pianta la funzione di difesa dall'attacco di animali erbivori, a venire in soccorso come una specie di forza o di *forma formans* capace di operare tale distinzione. Egli, infatti, concretamente e simbolicamente, mangia la *Boquila*, ovvero as-simila il simile. Ciò che resta non è lo stesso ulivo liberato dalla presenza dell'altro, è un ulivo trasformato, trasfigurato. La resina che di lì in poi produrrà, «dolce e squisita come miele», in tal senso è il simbolo di questa trasfigurazione.



Del resto, fine di ogni fiaba considerata nella sua struttura logica elementare è proprio la metamorfosi realizzata nel cosiddetto «movimento fiabesco», che conduce un individuo comune a divenire un Eroe nella fase della «Prova Glorificante», ovvero di Smascheramento e, appunto, di Trasfigurazione. E la nozione di trasformazione, per concludere, come ricorda Marrone a proposito della fiaba, «mette in continuità testi fiabeschi e situazioni concrete, storie e rituali, facendo della narrazione non una rappresentazione del reale a essa esterno... ma la forma profonda dell'esperienza stessa del mondo umano e sociale». In questa prospettiva, non più alla narrazione come al risultato di un processo creativo bisogna guardare, bensì al vissuto che

più o meno ritualizzato, è permeato da strutture di natura narrativa, che le donano valore, dunque significato. Il senso ha innanzitutto la forma di un racconto, fiabesco, leggendario, mitologico, romanzesco, ma soprattutto quotidiano. Ognuno di noi vive nel crocevia di molteplici storie.<sup>54</sup>

Se, infine, leggendo questa fiaba di piante, questa metafora dell'Io, ci si trovasse a incarnare (*embody*) il ruolo prima dell'ulivo poi del suo ospite, poi di entrambi nel loro "abitarsi" vicendevolmente, chissà che non si possa, attraverso questa esplorazione del mondo vegetale, prendere un poco della loro plasticità, e in particolar modo di quella della *Boquila*, per assumerla positivamente contro la fissità e l'astrattezza dell'Io, e persino contro un paradigma mimetico fondato sul binomio copia-modello; chissà che non ci si possa specchiare in quel mondo altro per, almeno un poco, "divenire-piante".<sup>55</sup>

## La pianta abitata e l'onagro celeste

Le storie degli alberi, quelle che gli alberi si raccontano, sono storie di vicinanza o lontananza, di luce e oscurità, di spogliamento, di colori, di profumi, ma anche di somiglianze, differenze e di ospiti indesiderati.

Tanto tempo fa, in una campagna d'argilla e sole, così si narra tra i cedri delle riviere d'Oriente, un giovane ulivo era cresciuto un poco più lontano dagli altri e ben diverso da loro per via d'un grande tronco nodoso attorcigliato su se stesso come fosse una spirale. Ampie radici si diramavano al suolo, descrivendo tutto intorno un vasto cerchio che pareva invocare le più arcaiche forze ctonie. Un coro di foglie d'argento, invece, si lanciava al suo vertice, come perpetua offerta al cielo di un divergere di voci. Pareva che un dio minore vi avesse dimora e che l'avesse destinato a quella strana forma, per sempre proteso in un gesto di superbia o di febbrile devozione. Per questo, riti agresti d'ogni sorta si celebravano da qualche tempo ai suoi piedi, e un gran vociare di credenze e aneddoti circolavano tra le piante della piana e quelle dei boschi che più in là si aprivano sulla collina.

### I. movimento

Un giorno, il giovane ulivo vide spuntare non molto distante da sé un piccolo arbusto, una pianta modesta, con poche foglie diverse tra loro, talune tonde, altre lanceolate o frastagliate, e con tre piccoli rami aperti

<sup>54</sup> G. Marrone, *Prima lezione di semiotica*, Laterza, Bari, 2018, p. 100.

<sup>55</sup> K.L.F. Houle – A. Querrien, "Devenir-plante", *Chimères* 1, 76 (2012): pp. 183-194.



al centro e orientati l'uno al mattino, l'altro al calar del sole e, l'ultimo, un poco più a nord verso un boschetto di mandorli selvatici. L'ulivo osservò a lungo il piccolo arbusto e lasciò che un vento leggero gli portasse il saluto di benvenuto in un effluvio d'olive acerbe e corteccia. La pianta novella, allora, con un leggero scompiglio di foglie e flettendosi appena sul ramo più sottile, ricambiò il saluto. Poi la brezza del crepuscolo e un gran frinio di cicale s'alzarono potenti da terra. Un ultimo punto di sole rosso all'orizzonte, e via... la notte.

L'indomani l'ulivo fu assai lieto di ritrovare il suo giovane amico, ma rimase al tempo stesso sorpreso perché gli sembrò che fosse più vicino di qualche metro rispetto al giorno prima. Per di più, quei pochi tralci schiusi a mo' di fiore si erano ora tutti rivolti verso est e, come sbracciati in un saluto immobile, lo invitavano a ricambiare la cortesia. Perciò l'ulivo, approfittando del soffio mite di pietre assolate, rispose all'amico con un passo di fronde.

Grosse nuvole si riunirono poco dopo in congresso e in un grumo sanguigno di cielo fu convocata la notte e le sue ancelle, tutte.

## II. movimento

Al mattino, all'ora in cui la terra sa di funghi e il vento porta con sé spesse briglie dorate a frenar la corsa selvaggia dei cavalli del sole, gli alberi si svegliano dal loro sonno di corteccia umida e si scrollano di dosso sogni di animali notturni e mappe celesti.

Quel mattino, quando l'ulivo si ridestò si accorse che davanti a lui la piana si apriva ancora ammutolita e che lo strano alberello era scomparso. Non lo si scorgeva, né ad ovest né a nord né a sud, come se si fosse silenziosamente sradicato durante la notte e avesse lasciato la campagna senza traccia alcuna. Nessuna ferita nel terreno che testimoniassse del suo passaggio. D'improvviso, però, l'ulivo sentì alcune delle sue radici pesanti e intorpidite e, rivolto lo sguardo verso di esse, vide che la strana pianta si era completamente avvinghiata ai suoi piedi come adorante in un ampio inchino. La osservò a lungo e ne fu meravigliato, perché i tre rami dell'arbusto s'erano fatti più spessi e scuri e, come dita sottili, risalivano il suo tronco in gesto di supplica.

Che bel tronco era il suo, pareva sussurrare la giovane pianta all'ulivo, e che forma insolita, e che ardore in quel suo gesto! L'arbusto avrebbe voluto restare lì ancora un poco, anzi salire più in alto per provare la forma e la forza dell'ulivo, il suo slancio eroico... almeno per un istante. Avrebbe voluto essere come lui, assomigliargli almeno un poco; perciò, si allungò su una grossa radice a balzi e vi aderì totalmente fino a che non vi fu più luce né aria tra sé e l'ulivo. Fu allora che il suo verdastro di giovane virgulto si fece più bruno, calloso e arido. Ma l'ulivo, ignaro del pericolo e anzi lusingato da tanta ammirazione, con un crepitio di radici invitò la pianticella a salire ancora un poco.

## III. movimento

In quell'avvicinarsi di giorni e notti, di fiori di campo, d'api e cicale, l'ulivo e il suo ospite stettero a lungo in ascolto di venti che portavano novelle di muschi e segreti di fichi maturi; così, al profumo di foglie lattiginose seguì quello acre dei frutti oramai caduti e imbrattati di terra.

Crescendo l'uno sull'altro, i due alberi parevano sospesi in un passo di danza, giacché la strana pianta, da china sulle radici, com'era apparsa quel mattino, si era fatta più grande e s'era totalmente avvinghiata al tronco dell'ulivo che, con stupore, notò che l'ospite aveva messo su un gran fusto grigiastro e che, nel cingere con forza le sue radici e nell'arrampicarsi a spirale verso l'alto, aveva aperte innumerevoli crepe nel suo tronco facendolo apparire molto più vecchio e imponente. Ora all'arbusto spuntavano rami corti



e robusti qui e là sotto quelli che già c'erano, e belle foglie di un verde più argentato perfettamente lanceolate s'allungavano su quelle dell'ulivo fino a rivestirlo a tratti d'un frastagliato e fitto mantello.

Che gran devozione la sua, pensò l'albero. E, ancora una volta, si avvinghiò all'amico per aiutarlo a salire ancora un poco verso l'alto. Così, cinti in un abbraccio di cui si udivano stormir le spesse fronde fin su in cima alla collina, i due crebbero tra dita di nodi e specchi di foglie. E se l'ulivo si sporgeva un poco da un lato, quello subito lo seguiva, adagiando le foglie e i rami più sottili su quelli dell'altro. E quando alla luce infuocata del sole calante l'ulivo d'argento si faceva d'un rosso purpureo, anche l'altro arrossiva e si confondeva con lui nelle lunghe ombre lanceolate della sera.

#### **IV. movimento**

Un mattino ch'era appena tramontata la Luna del raccolto e Mercurio se ne stava allungato su un fianco del cielo, l'ulivo mosse leggermente le foglie più alte approfittando di una brezza spumantina. Umide e ancora adombrate di sogni, queste scivolarono lievi prima a destra poi a sinistra, poi in un movimento più ampio, come a intercettare la frescura ventosa del primo sole. Dagli estremi dei suoi rami stiracchiati nel cielo greve dell'alba, l'ulivo scese subito verso il tronco a svegliare il torace quando, d'un tratto, lo senti lontano, intorpidito, come inaccessibile. Tentò allora di scendere più a fondo, fino alle radici, ma pareva che nulla più gli rispondesse. Immobile, come senza corpo, il povero albero allora piegò appena i rami più alti e con occhi invisibili scese lungo il tronco.

Fu allora che, con orrore, s'accorse che l'abbraccio del suo ospite s'era fatto morsa e che si trovava imprigionato in un tempio di corteccia dalla forma splendida di spirale, proprio come la sua, ma molto più grande e maestosa. La giovane pianta, un tempo china alle sue radici, s'era tanto inerpicata ed era tanto cresciuta tutto intorno al tronco dell'ulivo da farlo scomparire al suo interno, come un segreto di linfa celato per sempre. E che argento brillante la sua corteccia e che meraviglia quelle sue rughe profonde di vecchio albero. E le foglie poi! Stavano tutte allungate e piegate su quelle dell'ulivo come a coprirlo d'un manto di ineguagliabile bellezza e molto più affascinante del suo. Più luccicante il colore, più turgide le foglie, più marcati i solchi del tronco nodoso. E al vertice di quel corpo magnifico che saliva su in alto come proteso in un gesto di slancio superbo o di febbrile devozione, un coro di foglie d'argento s'era schiuso in offerta al cielo di un divergere di voci. Chi fosse passato di lì avrebbe certo creduto che un dio minore vi avesse dimora.

Prigioniero e costretto oramai a nulla più che a una minuscola porzione di cielo, l'ulivo esplose in un grido sordo, bruciante, perché né della brezza fresca del giorno né dell'umida notte poteva più gioire. Ma a ogni grido dell'ulivo si univa la voce muta dell'altra pianta, come in un controcanto di una frequenza così simile, così indistinguibile, che il povero albero avrebbe giurato essere la propria. E come l'ulivo, esattamente come lui, anch'essa pareva urlare alla campagna intera la prigionia della forma, l'orrore dell'identico.

Una resina acre e pungente cominciò allora a colare copiosa dalle crepe dei rami più alti dell'ulivo e a fluire densa tra ferite di cortecce e promesse di abbracci. E pareva non avere fine. Un corteo di formiche che seguiva la via d'un ramo più esposto ne fu travolto e lì, in immobile processione, vi restò come incantato sotto un vetro d'ambra. Tutt'intorno, solo il rumore bianco di cicale lontane, finché l'aria si fece spessa e il suolo arido.

Ora il sole divampava per la campagna e l'erba bruciata scopriva al cielo silente graffi di terra rossa.

Ora cadeva la notte sulla natura silente e, come fu calata, inghiottì il mondo intero.





## V. movimento

Quando, sorpresa nuda ad una fonte, Aurora pudica avvampò in viso e corse dietro alla notte per cercar riparo, l'ulivo scorse appena la campagna arrossarsi tutto intorno, ma ne tastò l'odore diffuso di terra umida dalla sommità delle poche fronde che ancora gli restavano libere. E come quel mattino il seguente, e poi ancora quello dopo. Così, nel ripetersi dello spettacolo oramai triste del giorno, ché né la luce ariosa del mattino né le piogge lievi e i venti tiepidi di crisantemi o primule poteva più sentire, l'ulivo cominciò a rinsecchirsi e, lentamente, a svuotarsi.

Finché una notte di oscuri alfabeti celesti una stella rossastra parve sganciarsi dal Grande Carro e cadere piano come fiocco di neve al limitare del campo. I mandorli selvatici e le piante tutte ammutolirono. S'affacciarono le volpi, i gufi dal collo torto sbarrarono i grandi occhi gialli, le lepri drizzarono le orecchie e con la pancia calda e il cuore in tumulto si accovacciarono sulla rorida terra in tacita attesa.

All'orizzonte, là dove era caduta la stella, apparve d'improvviso una sagoma scura e gigantesca. Grosse e lunghe orecchie d'onagro sembravano protendersi nella notte buia e salire su fino in cielo come a reggere in mute oscillazioni la volta intera. Null'altro si vedeva di lontano, poi, poco a poco, quel vello lucido, metallico parve squamarsi sotto la bianca luce della Via Lattea e due grandi occhi incendiari, fissi tra sfiati di branchie, presero ad ardere.

Un leggero scrosciare di fronde scosse la collina, giacché di albero in albero corse veloce la notizia terribile del suo arrivo. Una fame insaziabile accecava ogni cent'anni l'onagro celeste, che perciò veniva alla piana per nutrirsi di foglie e frutti maturi per il secolo a venire. Così sussurrarono le piante in un'eco di radici, e poi in fruscii di chioma in chioma.

D'un tratto, come in un volo basso e impercettibile, attirato dall'odore acre della resina dell'ulivo, la bestia attraversò veloce la campagna. Un cerchio di fuoco pareva accompagnarla. Quando raggiunse l'albero una falce di luna s'affacciò da una coltre di nubi e il fuoco si spense. Fu allora che l'onagro spalancò le fauci enormi e molli, e cominciò a mangiarne le foglie, poi lentamente i rami e la corteccia e le radici, fino a che ne fu sazio.

## VI. movimento

L'indomani, quando il roseto celeste dell'Aurora si specchiò nella campagna velata di rugiada, l'ulivo fu come ridestato da un sonno profondo. Un vento mite gli carezzava sottile le ferite del tronco e uno sciame d'api lo immerse in un ronzio sordo e festoso. Profumi e colori da tempo dimenticati invasero la corteccia in gran tempesta.

La pianta che lo aveva imprigionato, la pianta all'interno della quale oramai da tempo tristemente abitava, era scomparsa. Nulla era avanzato dal pasto centenario dell'onagro celeste, ma l'ulivo era salvo e più maestoso che mai.

Fu allora che una resina dolce e squisita come miele prese a colargli giù per le fronde, e i suoi frutti verdastri e amari si fecero violacei e turgidi di polpa.

Da quel giorno, narrano i cedri delle riviere d'Oriente, un nettare bianco sgorga ogni cent'anni dai suoi rami. E ogni cent'anni torna a quel nettare l'onagro celeste, mentre le foglie del grande ulivo, come soldati guarniti di lance d'argento, presidiano mute costellazioni.