



QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 12 (2025)

ISSN 2284-0184

PTH
Performative Thinking in Humanities / 5 (2025)

a cura di **Rosario Diana**



QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 12 (2025)

ISSN 2284-0184

PTH – Performative Thinking in Humanities / 5*

a cura di Rosario Diana

Sommario

Naufragio	4
Nomi e immagini dal dolore dei migranti oratorio da camera per due voci recitanti, voce processata, percussioni con live electronics e danzatrice PARTITURA LETTORIALE Rosario Diana	
<i>Naufragio</i>	41 ⁸⁻³⁰
Musica per l’oratorio PARTITURA MUSICALE Lucio Miele	
<i>Naufragio</i>	42
Cercare uno sguardo formale sulla diversità Nera Prota	
<i>Naufragio</i>	57
Dalla scenografia come traccia dell’accaduto a simbolo di alterità Rebecca Carlizzi	
<i>Naufragio</i>	68
Il tratto come identità Arianna Acanfora	
<i>Naufragio</i>	92
Tratto, forma e diversità Simona La Monica	

* Filigrana in copertina: 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.



<i>Naufragio</i>	101
Fotografie di scena Luca Petrucci	
Forme di interazione tra arte e scienza	115
A proposito di una mostra di <i>science art</i> Diana Di Girolamo	



Naufragio **Nomi e immagini dal dolore dei migranti**

oratorio da camera per due voci recitanti, voce processata, percussioni con live electronics e danzatrice

PARTITURA LETTORIALE

Rosario Diana

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPF-CNR)

a Quirro


DOMUS ARS
NAPOLI

SPARRT
Progetto/Spazio Arti & Ricerca

mtr | musica & teatro & ricerca 3 / 2024
Direzione artistica: Rosalba Quindici

Rosario Diana
Naufragio
Nomi e immagini dal dolore dei migranti
oratorio da camera per due voci recitanti, voce processata
percussioni con live electronics e danzatrice
(Ispf-Cnr – Progetto “Saperi umanistici e linguaggi delle arti” / DUS.AD005.023)

voci recitanti
Silvia Ajelli – Andrea Renzi

danzatrice
Arianna Montella

musica, percussioni e live electronics
Lucio Miele

coreografia
Rosario Diana – Arianna Montella

scenografia
Nera Prota
con Rebecca Carlizzi – Arianna Acanfora – Simona La Monica

light design
Rossella Coppola

fonica
Alfonso La Verghetta

aiuto regia
Ruggero Cerino
Ispf-Cnr

voce processata e regia
Rosario Diana

Centro Domus Ars (Napoli – via Santa Chiara, 10)
giovedì 21 e venerdì 22 novembre, ore 19
ingresso libero fino a esaurimento posti
per prenotazioni: infoeventi@domusars.it / 081 – 3425603

Produzione: Associazione culturale Quidra – Napoli || Fondazione Il Canto di Virgilio – Napoli || Accademia di Belle Arti di Napoli
Ispf-Cnr (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno – Consiglio nazionale delle ricerche – Napoli)



Presentazione

Si pubblicano di seguito tutti i materiali (la partitura letteroriale, quella musicale di Lucio Miele, il progetto scenografico di Nera Prota – affiancata da Rebecca Carlizzi e da due sue studentesse: Arianna Acanfora e Simona La Monica – le fotografie di scena di Luca Petrucci) relativi alla messinscena di *Naufragio*: spettacolo già rappresentato a Napoli (ma in forma ridotta ed “ecologica”, senza poter usare alcuna strumentazione) il 10 settembre 2021 nel Teatro romano del Parco eco-archeologico del Pausilypon; poi riproposto – sempre a Napoli – il 21 e 22 novembre 2024, al Centro Domus Ars, con un nuovo allestimento più “tecnologico” e adeguato allo spazio in cui è andato in scena.¹

Il testo fondamentale dell’oratorio riprende quello di un mio libro,² a cui si aggiungono – oltre a brevi citazioni da Michelangelo Buonarroti, Ugo Foscolo e Dino Campana³– estratti (da me opportunamente riadattati) dalle liriche di Saffo, dalle *Supplici* di Eschilo, dai frammenti di Empedocle, dal *De rerum natura* di Lucrezio, dal reportage sull’emigrazione italiana di fine Ottocento *Sull’Oceano* di Edmondo De Amicis e dalla *Dichiarazione universale dei diritti umani*.

Il lavoro vuole “mostrare” nei loro tratti tipici (*tipici* perché purtroppo si ripetono) alcune forme di sofferenza patite dai migranti del nostro tempo. In contrappunto si muove di tanto in tanto la declamazione ritmica – affidata a una voce registrata, processata digitalmente e diffusa in acustico⁴ – di nomi ricavati da un elenco di vittime delle migrazioni negli ultimi anni. Tali nomi, privati di cognome o prenome, diventano segni-suoni non più collegati a un singolo essere umano, ma evocativi del sacrificio dei migranti ignoti che hanno perso la vita. Il titolo dell’oratorio coniuga allusivamente due *diversi* naufragi: quello di chi ha trovato la morte durante il viaggio e quello dell’Europa di fronte al fenomeno epocale delle migrazioni.

Il mio libro *Nauaghía Naufragium*, che – come ho già detto – costituisce il pilastro centrale dello spettacolo, è basato su vicende tragiche realmente vissute, a cui ho sottratto le determinazioni individuali e circostanziali. In questo modo ho potuto creare una sorta di fenomenologia (*incompiuta* in linea di principio) del dolore dei migranti, che ho presentato nella sua nudità e crudezza allo spettatore. Ho definito intenzionalmente la performance un “oratorio da camera”, per sottolinearne la dimensione anfibia (fra pièce teatrale e concerto) e dichiarare la sostanziale complicità fra suono/musica e parola: una complicità semanticamente arricchita dal contributo della danza e da un’idea di poesia concepita e scritta per essere eseguita e dare testimonianza, nel rispetto della destinazione originaria di ogni componimento in versi: la recitazione dal vivo.

Il testo, la sua messinscena e tutte le altre componenti dello spettacolo si iscrivono nel Progetto di ricerca Ispf-Cnr “Saperi umanistici e linguaggi delle arti”, di cui sono responsabile scientifico.⁵

R.D.

¹ È possibile visionare un estratto video dello spettacolo in quest’ultima versione al seguente indirizzo web: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z-f-aGZhLoc>>.

² *Nauaghía Naufragium. Nomi ed epifanie dal dolore dei migranti. Poema a drammaturgia libera*, Ets, Pisa, 2021.

³ Cfr. *XVI. Immagine*.

⁴ Le voci processate si possono scaricare al seguente indirizzo web: <<http://www.quidra.it/eventi/naufragio-2024>>.

⁵ Nel 2024 la compositrice Rosalba Qundici ha scritto *Cantus errans*, per voce, conchiglia ed elettronica, utilizzando frammenti testuali miei tratti da *Naufragio*. Il brano – dedicato anch’esso al tema dei migranti – è stato interpretato in première dal soprano Niki Lada il 12 dicembre 2024, nel corso del concerto conclusivo della rassegna Mtr (musica – teatro - ricerca) 3/2024, presso il Centro Domus Ars di Napoli. Il video dell’esecuzione si trova al seguente indirizzo web: <<https://www.youtube.com/watch?v=NMovrVJnWXc>>.



PARTITURA LETTORIALE

Sul fondale un telo nero, su cui sono collocate delle maschere di varie forme e misure, quasi a comporre un monumento funebre in altorilievo. Il telo non deve essere teso, ma montato su una struttura, in modo da scendere liberamente con pieghe e poggiare a terra formando una striscia nera.

Ai lati del palcoscenico due leggi neri per i Lettori, disposti in maniera leggermente obliqua, così da essere rivolti sia verso la platea che reciprocamente verso gli stessi Lettori.

Cinque maschere, che chiameremo “materiche” – i cui colori alludono a quelli dei quattro elementi, ai quali si aggiunge (fratello della terra) il deserto –, sono innestate su aste (di altezza non superiore al metro e cinquanta), sostenute da opportune basi, e collocate in diversi punti del palcoscenico.⁶

Sul proscenio due piedistalli a destra e due a sinistra neri, ben visibili dalla platea. Quello che ospiterà il cero (cfr. infra, Primo rituale...) con un piatto nero sopra; quello per la terra con sopra un piccolo contenitore di vetro trasparente. Guardando il palcoscenico dal fondale: 1) alla base dei due piedistalli di sinistra una brocca con dell’acqua e un sacchetto di tela annodato con dentro della terra; 2) alla base di uno dei due piedistalli di destra, un grande contenitore di vetro trasparente vuoto.

La disposizione scenica delle maschere materiche e dei piedistalli con i quattro elementi deve essere tale da instaurare fra le une e gli altri una sorta di risonanza spaziale.

Su un lato del palcoscenico gli strumenti del percussionista.

Luci soffuse in sala. Tutta la scena – come una sorta di installazione – è opportunamente illuminata mentre gli spettatori entrano e prendono posto. In sottofondo – a bassa voce – si diffonde la VOCE PROCESSATA A.

La VOCE RECITANTE 1 è femminile; la VOCE RECITANTE 2 è maschile. Prima dell’inizio dello spettacolo il Percussionista e la Danzatrice si avviano sul palcoscenico e prendono posizione: il primo agli strumenti; la seconda nella quinta di destra (guardando la scena dalla sala). Subito dopo giungono i Lettori e si dispongono ai leggi. Si spengono tutte le luci. Si sfuma la VOCE PROCESSATA A (che è un lunghissimo elenco di nomi di migranti morti, con una durata 45-50 minuti, più che sufficiente a coprire i tempi di ingresso e di sistemazione in poltrona del pubblico).

⁶ Il progetto del telo e delle maschere è stato elaborato, di concerto con me, dalla scenografa Nera Prota (insieme con le sue collaboratrici: Rebecca Carlizzi, Arianna Acanfora, Simona La Monica).



Prologo

- V. REC. 1: Spesso la storia e la vita ci fanno scherzi davvero singolari: in tempi diversi ci mettono in situazioni analoghe, talvolta con le parti invertite.
- V. REC. 2: Anche noi italiani siamo stati migranti, lo sappiamo fin troppo bene; ma molti di noi fingono di dimenticarlo e forse per paura indossano la maschera del cinismo, dell'indifferenza di fronte a chi ha poco o nulla o ha perso tutto, abbandona la sua terra e si mette in viaggio con la speranza di una vita migliore, o anche soltanto di una vita...

Pausa

- V. REC. 1: Nel 1884 Edmondo De Amicis (sì proprio lui, l'autore di *Cuore*) si imbarcò a Genova (all'epoca il più importante porto di emigrazione del nostro Paese) su di un piroscafo diretto a Montevideo, in Uruguay. De Amicis rimase molto impressionato dalla condizione degli emigranti italiani – che sulla nave occupavano la terza classe – e ne fece una toccante descrizione. Queste le sue parole:
- V. REC. 2: *Quando arrivai al porto, verso sera, l'imbarco degli emigranti era già cominciato da un'ora, e il piroscafo per le Americhe, congiunto alla calata da un piccolo ponte mobile, continuava a insaccare miseria: una processione interminabile di gente che usciva a gruppi dall'edificio dirimpetto, dove un delegato della Questura esaminava i passaporti.*
- V. REC. 1: *Era gente costretta a emigrare per fame. La maggior parte di loro, avendo passato una o due notti all'aria aperta, accucciati come cani per le strade di Genova, erano stanchi e pieni di sonno. Operai, contadini, donne con bambini alla mammella, ragazzetti che avevano ancora attaccata al petto la piastrina di latta dell'asilo infantile passavano, portando quasi tutti una seggiola pieghevole sotto il braccio, sacche e valigie di ogni forma alla mano o sul capo, bracciate di materassi e coperte, e il biglietto col numero della cuccetta stretto fra le labbra.*
- V. REC. 2: *Delle povere donne che avevano un bambino da ciascuna mano, reggevano i loro grossi fagotti con i denti; delle vecchie contadine in zoccoli, alzando la gonnella per non inciampare nelle traversine del ponte, mostravano le gambe nude e stecchite; molti erano scalzi, e portavano le scarpe appese al collo.*
- V. REC. 1: *Poi, improvvisamente, la processione umana era interrotta e veniva avanti, sotto una tempesta di legnate e di bestemmie, un branco di bovi e di montoni, i quali – arrivati a bordo, sviandosi di qua o di là e spaventandosi – confondevano i muggiti e i belati con i nitriti dei cavalli di prua, con le grida dei marinai e dei facchini, con lo strepito assordante della gru a vapore, che sollevava per aria mucchi di bauli e di casse.*



- V. REC. 2: *Dopo di che la sfilata degli emigranti ricominciava: visi e vestiti di ogni parte d'Italia, robusti lavoratori dagli occhi tristi, vecchi cenciosi e sporchi, donne gravide, ragazze allegre, giovanotti brilli, villani in maniche di camicia, e ragazzi dietro ragazzi, che – messo appena il piede in coperta, in mezzo a quella confusione di passeggeri, camerieri, ufficiali, impiegati e guardie di dogana – rimanevano attoniti, o si smarrivano come in una piazza affollata.*
- V. REC. 1: *Due ore dopo che era cominciato l'imbarco, il grande piroscampo, sempre immobile, come un cetaceo enorme che addentasse la riva, succhiava ancora sangue italiano. Via via che salivano, gli emigranti passavano davanti a un tavolino, a cui era seduto un ufficiale; il quale li riuniva in gruppi di mezza dozzina, chiamati ranci, inscrivendo i nomi sopra un foglio stampato, che rimetteva al passeggero più anziano, perché andasse con quello a prendere il mangiare in cucina, alle ore dei pasti. Le famiglie minori di sei persone si facevano inscrivere con un conoscente o col primo venuto.*
- V. REC. 2: *Poi le famiglie si separavano: gli uomini da una parte, le donne dall'altra e i ragazzi erano condotti ai loro dormitori. Era una pietà veder quelle donne scendere stentatamente per le scalette ripide, e avanzarsi a tentoni per quei dormitori vasti e bassi, tra quelle innumerevoli cuccette disposte una sull'altra. Alcune di loro, affannate, chiedevano notizie di un bagaglio smarrito a un marinaio che non le capiva, altre si buttavano a sedere dov'era possibile, spossate e come sbalordite; molte andavano e venivano a caso, guardando con inquietudine tutte quelle compagne di viaggio sconosciute, inquiete come loro, confuse anch'esse da quell'affollamento e da quel disordine.*
- V. REC. 1: *Dal boccaporto spalancato vidi una donna che singhiozzava forte, col viso nella cuccetta: intesi dire che poche ore prima di imbarcarsi le era morta quasi all'improvviso una bambina, e che suo marito aveva dovuto lasciare il cadavere all'ufficio di Pubblica Sicurezza del porto, perché lo facessero portare all'ospedale.*
- V. REC. 2: *Nelle terze classi la maggior parte degli emigranti, presi dal mal di mare, giacevano alla rinfusa, buttati di traverso sulle panche, in atteggiamenti di malati o di morti, coi visi sudici e i capelli rabuffati, in mezzo a un grande arruffio di coperte e di stracci. Si vedevano delle famiglie strette in gruppi compassionevoli, con quell'aria di abbandono e di smarrimento, che è propria della famiglia senza tetto: il marito seduto e addormentato, la moglie col capo appoggiato sulle spalle di lui, e i bimbi sul tavolato, che dormivano col capo sulle ginocchia di tutti e due: dei mucchi di stracci, dove non si vedeva nessun viso, e non ne usciva che un braccio di bimbo o una treccia di donna.*
- V. REC. 1: *Il peggio era sotto, nel grande dormitorio, di cui si apriva il boccaporto vicino al cassero di poppa: affacciandovisi, si vedevano nella mezza oscurità corpi sopra corpi, come nei bastimenti che riportano in patria le salme degli emigrati cinesi; e veniva su di là, come da un ospedale sotterraneo, un concerto di lamenti, di rantoli e di tossi...*



V. REC. 1 /

V. REC. 2:⁷

Tutta questa miseria è italiana!

V. REC. 2:

E ogni piroscrafo che parte da Genova ne è pieno, e ne partono da Napoli, da Messina, da Venezia, da Marsiglia, ogni settimana, tutto l'anno, da decine di anni! E ancora si potevano chiamare fortunati – almeno per il viaggio – gli emigranti del nostro piroscrafo, in confronto ai tanti altri che, negli anni andati, per mancanza di posti in stiva, erano stati accampati come bestiame sopra coperta, dove avevano vissuto per settimane inzuppati d'acqua e patito un freddo di morte; e agli altri moltissimi che avevano rischiato di morire di fame e di sete in bastimenti sprovvisti di tutto, o di tirare le cuoia avvelenati dal merluzzo avariato o dall'acqua corrotta.

V. REC. 1 /

V. REC. 2:

E tanti ne erano morti.

V. REC. 1:

E pensavo ai molti altri che, imbarcati per l'America da agenzie infami, erano stati sbarcati a tradimento in un porto europeo, dove avevano dovuto tender la mano per le vie; o, avendo pagato per viaggiare in un piroscrafo, erano stati cacciati in un legno a vela e tenuti in mare sei mesi; o credendo di esser condotti al Plata, dove li aspettavano i parenti e il clima del loro paese, erano stati gettati sulla costa del Brasile, dove li aveva decimati il clima torrido e la febbre gialla.

V. REC. 2:

E pensando a tutte queste infamie, e alle migliaia di miei concittadini che, in grandi città straniere, campano la vita coi più degradanti mestieri, alla tratta miseranda dei fanciulli e ad altre cose, provavo un senso di invidia amara per tutti coloro che possono girare il mondo senza trovare in ogni parte miserie e dolori del proprio sangue.⁸

Pausa

V. REC. 1:

Il resoconto di De Amicis conferma ciò che sappiamo anche da altre fonti: alla fine dell'Ottocento gli armatori italiani consideravano i migranti – loro connazionali – come merce, piuttosto che come esseri umani. L'unico loro scopo era quello di trasportarne il maggior numero possibile con il maggior profitto, senza alcuna preoccupazione per la loro salute, messa peraltro a dura prova su bastimenti sgangherati, con spazi e servizi igienici assolutamente inadeguati a un così gran numero di passeggeri.

V. REC. 2:

A bordo ci si poteva ammalare di vaiolo, malaria, varicella, morbillo, tubercolosi. Molti – soprattutto bambini – morivano durante la traversata. In altri insorgevano persino disturbi mentali.

⁷ Questa soluzione grafica indica che le due voci devono declamare all'unisono.

⁸ Liberamente tratto da E. De Amicis, *Sull'Oceano* (1889), Ibis, Como-Pavia, 1991, pp. 21-23.



V. REC. 1: Nei porti delle nostre città e nei loro dintorni, dove si accampavano in attesa di imbarcarsi, i migranti italiani venivano guardati con diffidenza e considerati quasi stranieri dai loro stessi connazionali.

V. REC. 2: Le donne sole, poi, potevano essere violentate, derubate o imbarcate per paesi diversi da quelli prescelti.

Pausa

V. REC. 1: Molto somiglia la condizione di questi sventurati di allora...

V. REC. 2: ...molto somiglia a quella dei migranti di oggi, che rischiano la vita per terra e per mare in cerca di salvezza.

V. REC. 1: Comodamente seduti in poltrona, nei salotti delle nostre case confortevoli e ricche, dai giornali o dalla televisione apprendiamo che ne muoiono tanti, spesso senza nemmeno un nome a segnarne la sorte e il ricordo. (*Pausa*) Sembrano pensati per noi questi versi che il grande poeta latino Lucrezio inserì nel suo poema sulla natura delle cose.

V. REC. 2: *Quando il mare è in tempesta,
è rassicurante assistere sulla terraferma
agli sforzi di chi su un'imbarcazione
combatte contro i venti e le onde.
È ovvio che non è la sofferenza altrui a darci piacere,
ma la constatazione della sventura
a cui – per fortuna – le circostanze della vita ci hanno sottratto.
Con lo stesso stato d'animo
possiamo contemplare da lontano una battaglia campale,
sapendo di non correre alcun pericolo per la nostra vita.⁹*

V. REC. 1: La moltitudine anonima dei migranti della nostra epoca, caduti per un sogno di normalità, è cresciuta negli anni e di tanto in tanto ancora si nutre di nuovi morti. Fra mille difficoltà i nomi di molti di loro si sono conservati e valgono per tutti quelli che sono andati perduti.

Pausa

V. REC. 1 /

V. REC. 2: Di questi disperati del nostro tempo ora diremo.

⁹ *De rerum natura*, lb. II, vv. 1-6.



Pausa

V. REC. 1: Agli antichi carnefici e ai nuovi ricordiamo che sono fatti della stessa carne...

V. REC. 2: ...della stessa carne delle loro vittime.



Naufragio

V. REC. 1: Naufragio...

INTERVENTO MUSICALE X

(durata: ca. 2')

COREOGRAFIA I

Indicazioni generali valide sempre

Le descrizioni delle varie coreografie sono centrate su alcuni gesti fondamentali che devono essere compiuti. Nel rispetto di tali gesti, la Danzatrice è libera di aggiungere ulteriori elementi coreografici che saranno discussi e concordati con l'autore-regista.

Destra/sinistra si intendono in riferimento al corpo della performer rivolto verso gli spettatori.

Primo rituale: Presentazione dei quattro elementi

(durata: 3' 29")

1.1.

La Danzatrice entra in scena qualche secondo dopo l'inizio della diffusione della VOCE PROCESSATA B. Ha in mano un grosso cero spento ($h \pm 20$ cm), che depone su uno dei due piedistalli di sinistra. Lo accende con un fiammifero.

1.2.

Sulla sinistra prende la brocca di vetro chiaro con l'acqua, che posa su uno dei piedistalli di destra.

1.3.

Sempre a destra prende il grande contenitore di vetro trasparente vuoto. Giunta sul proscenio, vi soffia dentro con un gesto evocativo e – agitandolo verso l'alto, come fosse un retino per farfalle – cerca di catturare l'aria. Poi lo depone sull'altro piedistallo a sinistra (quello più in favore del pubblico).

1.4.

Ancora a sinistra prende un sacchetto di canapa con della terra dentro. Va verso il contenitore di vetro trasparente sull'altro piedistallo di destra, vi versa dentro qualche manciata di terra, che fa cadere dall'alto delicatamente e poi poggia il sacchetto sul pavimento. Quindi esce di scena.

I quattro elementi, disposti sul proscenio a destra e a sinistra, devono risultare chiaramente visibili per il pubblico.

VOCE PROCESSATA B:¹⁰

Fuoco e Acqua e Terra e l'incolmabile altezza dell'Aria...

I quattro elementi non conoscono nascita né morte:

da sempre sono e immutabili.

Pari nella forma e nella dignità,

hanno ognuno propri caratteri e natura

e a vicenda predominano nel giro del tempo.

¹⁰ Evidenziare opportunamente con la voce i grassetti.



Fuoco e Acqua e Terra e l'incolmabile altezza dell'Aria...

*A queste quattro radici dell'essere
nulla può aggiungersi e nulla viene a mancare.
Infatti cosa mai potrebbe accrescerle e provenendo da dove,
visto che riempiono l'intero mondo;
e come potrebbero svanire, se nulla di esse è vuoto.*

Fuoco e Acqua e Terra e l'incolmabile altezza dell'Aria...

*Incessantemente passano gli uni negli altri
e diventano ora questa cosa ora quest'altra,
ma sempre a se stessi eternamente uguali.¹¹*

Sono fonti di vita:
questa è la parola dell'antico sapiente agrigentino.
Ma danno anche la morte.
Il *fuoco*¹² riscalda;
l'*acqua* disseta;
la *terra* nutre;
l'*aria* rigenera.
Eppure a chi ha un peso nel cuore e sulle spalle
il *fuoco* del sole brucia la pelle nel deserto;
mozza ogni fiato l'*acqua* nel mare
agli assetati di futuro;
scava piaghe la *terra* nel piede e toglie le forze
all'infelice che non vede fine al proprio cammino;
l'*aria* manca nella stiva
gremita di sguardi spauriti e sognanti.

Con occhi di pietra,
a occhi smarriti che cercano *radici*,
qualcuno risponde:
«Questa *terra* che ti piacerebbe calcare con me è *mia*.
Mio è il *fuoco*, che arde nel camino.
Quella che vedi lì, sgorgare come per magia da un rubinetto,
è la *mia acqua*.
L'*aria*, in cui tu vorresti unire il nostro respiro,
è proprietà del *mio* mondo.

¹¹ Fin qui testo liberamente tratto e ricomposto da DK 31, B17 (ed. it., con testo a fronte, *I Presocratici*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2020³).

¹² Evidenziare opportunamente con la voce i corsivi.



Vai, vai...
vai altrove a soffrire e forse a morire.
Nulla c'è qui per te.
Nulla...».

In questo conflitto
l'uomo che chiede
e l'uomo che nega
hanno il loro diverso naufragio.

Introitus¹³

- V. REC. 1: A dire un intero mondo di morti senza tomba,
da vivi
- V. REC. 2: in guerra per fame,
- V. REC. 1: in fuga per fame,
- V. REC. 2: poi per fame crepati,
- V. REC. 1: una manciata di nomi soltanto è rimasta,
- V. REC. 2: eppure ancora tanti...
- V. REC. 1: e qui monchi...

I. Immagine

VOCE PROCESSATA C:

(declamazione ritmica:

1°, 2°, 3°, 4° nome poi breve pausa e di nuovo)

Ayse / Azad / Azmon / Azrar

Habib / Haji / Hajzer / Halil

Halim / Halina / Hamady / Hamasediq

Hamid / Hamida / Hamidou / Hamidur

*(in questo punto parte il sussurrato nella declamazione dei nomi, per fare spazio alla
V. REC. 1. Se la lettura dovesse terminare prima della serie dei nomi, la VOCE
PROCESSATA può essere sfumata)*

¹³ Da questo punto in poi faccio riferimento al testo contenuto nel mio libro *Nauaghia naufragium...*, cit.



Hamisi / Hamza / Hardi / Haridar
Anpalagan / Apedo / Aпти / Aref
Arfang / Arim / Arivan / Arkadiusz
Arman / Armand / Arslan / Artam
Artavazd / Artur / Arunagiri / Asaho
Asan / Asif / Asli / Atak
Atiki / Avtar / Aylan / Ayman
Yeni / Yilma / Yohannes / Youssouf
Orhan / Omar / Omid / Oumar
Oumou / Olivier / Ousman / Houmed
Hukwa / Husham / Hussein / Elvane
Emad / Emin / Emmanuel / Enes
Enver / Baba / Babak / Baitul
Baj / Barhan / Basheer / Basil
Bayeh / Bektas / Ben / Benamar
Beqir / Bereket / Berkan / Berrais
Bertha / Berzane / Beverley / Bilal
Binta / Biyao / Bledar / Bogdan
Borka / Bouasrai / Bouba / Bouboucar
Bouna / Brahim / Branko / Bukola
Palmaba / Pape / Papie / Pat
Paul / Pava / Peiman / Peter
Predeepan / Predrag / Prince / Nabil
Nadim / Nadiur / Naeen / Naimah
Naiva / Najaat / Naji / Nariman
Naser / Nashreddine / Nasir / Nassim
Nassur / Navgim / Nazmieh / Ndukaku
Necmettin / Nelson / Nestor / Newzad
Nezam / Nguyen / Nicolae / Noorjahan
Nouhou / Nouredin / Nouredine / Nourou
Nsuzana / Nusrat / Nuur / Vahide
Valdet / Valentina / Van / Vasiliy
Vasu / Vasyl / Richard / Rilwan

In contrappunto con la VOCE PROCESSATA C.

VOCE PROCESSATA C:

Ayse / Azad / Azmon / Azrar
Habib / Haji / Hajzer / Halil
Halim / Halina / Hamady / Hamasediq
Hamid / Hamida / Hamidou / Hamidur
(*in questo punto attacca la v. REC. 1*)



V. REC. 1: Sì, queste sono cicatrici,
 memorie mute del dolore
 che uomini-lupo in divisa
 con ferri roventi
 hanno inflitto alla carne giovane
 della mia carne...
 Sono testimoni sulla pelle nera,
 sì nera,
 dell'unico figlio che resta.
 Io le bacio come fa una *mater lacrimosa*,
 e sogno per lui un'amante che possa affondarvi le labbra,
 per dargli piacere e prenderlo a sé.

 Gli altri li ho persi nel viaggio fallito:
 uno me l'hanno scannato per odio,
 la piccola me l'ha rubata la fame.
 Il padre?
 Lo hanno preso nel sonno,
 senza nemmeno le scarpe.
 Non ne so nulla.
 Sarà morto...
 Chissà, forse lavora o combatte da schiavo per loro,
 e un giorno mi comparirà dinanzi come un relitto.
 Latrine intasate,
 acqua sporca e poco cibo,
 per tanti di noi
 in questo schifo pagato dai ricchi europei.

 Sbarre di ferro e filo spinato ci serrano.
 In mezzo a noi
 uomini-lupo
 di notte per sfogarsi cercano femmine
 o per denaro corpi da straziare
 con catene,
 tubi di gomma,
 scariche elettriche,
 acido,
 bastoni,
 martelli,
 fiamme ossidriche,
 o anche solo con cicche di sigaretta.



Dietro il deserto e di fronte il sogno del mare;
dentro di me la paura,
e la rabbia per una vita perduta già prima del tempo.

Nel buio,
con la mia pelle nera,
i miei occhi neri e il mio pensiero nero,
vorrei avere un dio a cui chiedere:
perché sto in questo mondo...
Non c'era altro modo?
dovevi proprio trafiggermi
per attuare qualche tuo fine a noi oscuro?

II. Immagine

VOCE PROCESSATA D:

(declamazione ritmica:

1°, 2°, 3°, 4° nome poi breve pausa e di nuovo)

Vedrat / Veluppillai / Vera / Victor

Vijay / Vikas / Vincent / Vivede

Vladislav / Xuan / Vullnet / Wadim

Wasantha / Weng / Zafar / Zahara

*(in questo punto parte il sussurrato nella declamazione dei nomi, per fare spazio alla
V. REC. 2. Se la lettura dovesse terminare prima della serie dei nomi, la VOCE
PROCESSATA può essere sfumata)*

Zahid / Zaim / Zamira / Zdravko

Zdzislav / Zebiba / Zekria / Zeliha

Zelimkhan / Zhang / Zheng / Zhou

Zinaida / Zivko / Zülfü / Marius

Marlyatou / Marun / Maslah / Massivi

Masud / Matada / Matthias / Maulut

Mazir / Mohsen / Mouaz / Moulay

Muttavel / Cahir / Cai / Cams

Cao / Xiang / Carlos / Ceife

Celal / Chandima / Cheibani / Cheick

Chen / Xing / Kam / Chinteka

Christelle / Christian / Christine / Dembo

Chukwermeka / Chulun / Cinie / Cipriano

Commandan / Conrad / Cosmo / Gabriel

Gagandee / Galip / Ganet / Jun

Gao / Garim / Garolin / Garrach

Gebeyehu / Georgy / Gerry / Getenet



Gevour / Gheorge / Glynnis / Gnanasegaram
Ting / Maalek / Maden / Madina

In contrappunto con la VOCE PROCESSATA D.

VOCE PROCESSATA D:

Vedrat / Veluppillai / Vera / Victor
Vijay / Vikas / Vincent / Vivede
Vladislav / Xuan / Vullnet / Wadim
Wasantha / Weng / Zafar / Zahara
(*in questo punto attacca la V. REC. 2*)

V. REC. 2:

Alla deriva nel Mediterraneo,
fiaccati dal peso,
i gommoni,
spesso culle di morte non di vita nuova,
imbarcano acqua mista a petrolio:
nel buio del cielo e del mare
brucia sul volto quando tutti abbassiamo la testa,
per nasconderci agli uomini-lupo,
che ci riporterebbero indietro.

Nel silenzio il tempo si ferma
e il cuore galoppa fino alla gola.

Chi cade in acqua grida e tradisce il segreto:
sprofonda da solo,
non lo vediamo,
nemmeno la luna ci aiuta,
non possiamo far niente,
e ci portiamo dentro un marchio di colpa.

Attendiamo che arrivi qualcuno...

Un motore di barca:
saranno angeli o demoni?



III. Immagine

- V. REC. 2: Nel carrello un ragazzino di ghiaccio,
V. REC. 1: ... un ragazzino (*pausa*) di ghiaccio,...
V. REC. 2: altrove due corpi schiantati sui tetti:
V. REC. 1: ...due corpi (*pausa*) schiantati sui tetti:
V. REC. 1 /
V. REC. 2: dall’Africa decollano aerei.

COREOGRAFIA 2

Secondo rituale: Danza dei nomi

(durata 2’ 29”)

La Danzatrice entra in scena qualche secondo dopo l’inizio della diffusione della VOCE PROCESSATA E con in mano una cinquantina di cartoncini neri, un po’ più grandi di un normale biglietto da visita. Su ognuno di essi è scritto a mano, con inchiostro dorato, uno dei nomi declamati dalla VOCE PROCESSATA E, che rappresenta la “musica” per la danza. La Danzatrice distribuisce al pubblico una quindicina di questi cartoncini. I restanti li lancia a grappoli verso l’alto, facendoli così cadere a terra. Quindi esce di scena.

VOCE PROCESSATA E:

*(declamazione ritmica:
1°, 2°, 3° nome poi breve pausa e di nuovo)*
Slawik / Snaid / Sofonias
Solomon / Solyman / Son
Soran / Stefan / Suleiman
Sulko / Sultan / Sumanasena
Dao / Suppiah / Sutharsan
Syad / Sylvio / Tabbabi
Taher / Tahirou / Tahsin
Talaaf / Taras / Tarek
Tatiana / Tau / Taufik
Tema / Tennekoon / Tesfa
Tesfaye / Thavalojan / Thevek
Thin / Thierno / Tidiane
Tina / Todor / Toumani
Tounkara / Tschianana / Tung
Turan / Tusara / Mourad
Mubenga / Muhittin / Fadwa



Fahezeh / Fahrettin / Faiz
Faizullah / Fares / Farhad
Farhan / Farideh / Faris
Fata / Fatim / Felix
Ferrid / Festus / Fisha
Fode / Forsina / Foussini
Furat / Lala / Lamin
Lamine / Lamis / Lampo
Laucling / Layan / Laye
Lazragui / Legrand / Leja
Lenja / Xiao / Lenley
Leonie / Lewon / Liang
Limbaya / Lin / Bing
Chen / De / Erdogan
Esat / Esawy / Ese
Esser / Esther / He
Hua / Yu / Heval
Ibrahim / Ibrahima / Idris
Idrissa / Ifeanyi / Ignace
Igor / Ijaz / Imam
Imran / Irini / Ismael
Israfil / Issaga / Issah
Istref / Isuf / Ivan
Ivica / Yadav / Yang
Yankuba / Yemane / Yemu
Yuksel / Yves / Hidir
Hiva / Hytime / Odame
Ofosu / Okwudiliri / Oleg
Olga / Osato / Oury
Uday / Ugur / Ukkuwa
Aliou / Alosies / Alta
Altankov / Ama / Amadou
Amar / Amdi / Amed
Aminatou / Aminullah / Amir
Margota / Maribel / Marin

IV. Immagine

v. REC. 2: Sostienimi con il tuo canto,
dolce Saffo:
non quello in cui ti consumavi nel desiderio
e che così suonava:



- V. REC. 1: *A me pare simile agli dèi chi a te vicino
così dolce suono ascolta mentre tu parli e ridi amorosamente.
Subito a me il cuore si agita nel petto
solo che io appena ti veda,
e la voce si perde sulla lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi
e il rombo del sangue alle orecchie.
E tutta in sudore e tremante come erba patita scoloro.
Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.*
- V. REC. 2: Non per cantare l'amore,
ma per un pianto funebre i tuoi versi saccheggio.
Anche tu – Saffo – hai conosciuto l'esilio
e non me ne vorrai...
- V. REC. 1: *Il gelo hanno ora nel cuore le colombe,
e le ali piegate.*
- V. REC. 2: Un piccolo corpo su un letto di ferro
non ne sente più il freddo,
nella stanza dei morti
all'ospedale di Mitilene,
dove tu fosti donna.
- V. REC. 1: *Sopra un cuscino morbido
distenderai le tue membra,
quando saranno stanche –*
- V. REC. 2: gli sussurrò all'orecchio sul barcone una donna,
per calmargli la paura.
Sorrise negli occhi neri come la sua sorte
quando un compagno di viaggio
gli disse che in Europa
avrebbe trovato amici e tanto buon cibo.
Saffo generosa, tu conosci il mondo:
anche i puri sanno mentire...



V. REC. 1: *Piena splendeva la luna
e si posero intorno alla pietra,*

V. REC. 2: conficcata nell'erba,
a ricordo del bimbo siriano
annegato di mattina a sei anni
nelle acque tranquille di fronte alla tua terra.
Unico morto fra tanti salvati.

V. REC. 1: *Il gelo hanno ora nel cuore le colombe,
e le ali piegate.*

V. REC. 2: Le croste di pane qui son troppo preziose,
nessuno le sbriciolerà ai passeri sulla tua tomba
perché ti facciano compagnia.¹⁴

V. REC. 1: *Risuonare non deve
nella casa di chi scrive poesie
il lamento di morte.*¹⁵

V. REC. 2: No, dolce Saffo, certo che deve!
quando la nebbia nasconde chi ha colpa:
uomini in divisa e in doppio petto.
Uomini?...

V. Immagine

V. REC. 1: Brillano a riva le luci
(straniere come le stelle in cielo)
mentre la barca affonda.

Non ha denti la grande bocca del mare,
ma è fredda e nera
e ti stanca.

¹⁴ Cfr. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1879-80), tr. it. di N Cicognini e P. Cotta Ramusino, a cura di I. Sibaldi, Mondadori, Milano, 2015², p. 800.

¹⁵ *Lirici greci*, a cura di U. Abini, tr. it. di G. Perrotta, Garzanti, Milano, 1972², rispettivamente pp. 88-89, 106-107, 132-133, 152-153 (i testi sono stati liberamente modificati e assemblati).



Io non mi tengo
con la mia bimba che urla
aggrappata al collo.

I giubbotti di salvataggio
ce li negasti alla partenza:
non bastavano i soldi.
Tu ora vivi,
noi no.

VI. Immagine

V. REC. 2: A riva il mare è gioia per i turisti
e cristallo nel sole.
Più in là si scurisce
e comincia il sepolcro senza confini,
che ha tolto il respiro a tanti nostri fratelli.

Bambini con gli abiti buoni per festeggiare l'arrivo
– con un po' di legno fra i piedi e l'abisso –,
madri,
padri,
uomini,
donne (molte con la vita nel ventre):
tutto ha preso l'onda del mare,
quest'orco innocente.

Altri, in giacca e cravatta,
dovrebbe assalire di notte il rimorso:
carne che mangia altra carne.

VII. Immagine

V. REC. 1: Rasenti alle venature di un legno vecchio sull'acqua,

V. REC. 2: gonfi di buio fra i bagagli di un aeroplano,

V. REC. 1: incastonati nel buco di un treno o di un tir,

V. REC. 2: ancora i nostri occhi si levano al cielo
e il petrolio ci consuma la bocca.



V. REC. 1: Ma per te non esistono
queste schegge di ossidiana imploranti:
il tuo sguardo si perde sempre altrove.

V. REC. 2: Troppe ne abbiamo viste
e la tua assenza ci lascia smarriti...

VIII. Immagine

V. REC. 1: Con le dita ancora grigie di argilla
le piccole mani fanno la “v” di vittoria:
sono quattro fratelli siriani e una giovane madre,
che vuole nasca più a nord il quinto figlio
in viaggio nel ventre.

V. REC. 2: Il vecchio vagone di un treno merci
li ha nascosti per giorni nella sua pancia,
piena solo di terra e mattoni,
al freddo e alla fame,
di più non poteva...
Ma poi quel vagone ha sorriso
quando da noi li ha messi al mondo di nuovo,
nelle mani degli angeli in divisa.
Troppe spesso gli umani diventano cose,
a volte è bello sognare il contrario...

In cerca di vita...

V. REC. 1: In cerca di vita
hanno percorso i Balcani
queste vite bambine
che già sanno cos'è soffrire.



INTERVENTO MUSICALE Y

Miele, Alte rare
(durata ± 3' 48")

COREOGRAFIA 3

(durata ± 3' 48")

Terzo rituale: Danza dei cinque elementi e delle maschere “materiche”

La danza deve essere concepita come un dialogo con gli elementi, le maschere collocate sul telo nero della scenografia e con quelle “materiche”.

IX. Immagine

V. REC. 2: Qui un tempo risuonava la lingua di Omero
e qui (fra mare e terra), dove fiorì,
naufraga oggi,
nell'acqua che manca,
il pensiero europeo:
brilla un'ultima volta
nella luce che ci viene negata,
nei bagni che possiamo solo sognare.

V. REC. 1: Per il viaggio,
dalle ossa ci hanno strappato migliaia di euro;
e ora aspettiamo che qualcosa succeda,
ammassati come bestiame.
Ma noi siamo esseri umani!
Come lo era il vostro Ulisse,
tante volte accolto sulle sponde di questo mare,
che, incolpevole, tanti fratelli ha inghiottito.

V. REC. 2: La mia pelle è gialla e marrone:
i colori degli stracci che ho addosso.
Non ho altro da mettere
e non posso lavarmi.

Anche fra noi ci sono gli ultimi,
quelli accampati lassù,
con tende fra gli alberi.
Qui il niente di tutto fa impazzire i dannati,
e si tira fuori il coltello contro l'amico.
Con altre lame – quando ci sono –
i giovani si tagliano i polsi o s'impiccano;



ma se non c'è un pezzo di corda,
può andar bene anche un albero o un muro,
se ci si lancia con maestria.

I più piccoli sbattono il capo contro le rocce,
ma per paura non finiscono l'opera:
al più presto la garza di un angelo in camice bianco
coprirà sulla fronte il sangue e lo squarcio.

V. REC. 1: I bambini hanno freddo,
ma non ci sono coperte;
hanno fame,
ma il cibo scarseggia;
hanno voglia di scuola
dov'è già tanto
se c'è un tetto di plastica
che ci accarezza i capelli.
Nemmeno un fazzoletto abbiamo
per pulire loro il nasino.
Come si fa a essere madre così...

X. Immagine

V. REC. 2: Come in un canto di García Lorca...¹⁶

V. REC. 1: *Alle cinque del mattino,*

V. REC. 2: Davanti ad Agrigento, la tua città Empedocle, dove immaginasti il mondo governato da due grandi forze cosmiche: l'Amore e l'Odio; e ogni cosa esistente frutto di unione e separazione delle quattro radici dell'essere: la terra, il fuoco, l'acqua, l'aria. E spiegasti che, quando il potere dell'Amore mescola questi quattro elementi in forma di uomo, di belva o di uccelli, ciò noi chiamiamo impropriamente "nascere"; quando l'Odio disgiunge quegli stessi elementi, diciamo questo altrettanto impropriamente "morire". Dunque nel mondo tu non vedevi né nascita né morte, ma solo mescolanza e separazione dei quattro elementi per l'alternò dominio dell'Amore e dell'Odio.¹⁷

¹⁶ Cfr. F. García Lorca, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* (1935), in Id., *Poesie*, a cura di C. Bo, Garzanti, Milano, 2017¹⁶, pp. 658-675, qui pp. 660-663.

¹⁷ Cfr. DK 31, B 21, 26 e 35(ed. it., con testo a fronte, *I Presocratici*, cit.).



- V. REC. 1: *Alle cinque del mattino,*
- V. REC. 2: davanti alla città di Empedocle,
la terra¹⁸ è già negli occhi.
I tre elementi che restano
sono con i cinquecento disperati.
- V. REC. 1 /
V. REC. 2: *Alle cinque del mattino*
- V. REC. 1: **il fuoco**
– che doveva segnalare –
divora una coperta e il ponte del barcone.
- V. REC. 2: **L’acqua**
– che doveva sostenere –
avvolge corpi e corpi e corpi:
più di trecentocinquanta.
- V. REC. 1: **L’aria**
– che doveva nutrire –
ancora c’è per circa centosessanta salvati.
- V. REC. 1 /
V. REC. 2: *Alle cinque della sera*
- V. REC. 2: oltre cento salme riempiono
un hangar a Lampedusa,
ma i turisti in giro sono molti di più.
- V. REC. 1: Non hanno più voce quei morti,
eppure gridano
dai loro sacchi di plastica
a chi vuole ascoltarli.
- V. REC. 2: Non l’amore cosmico
ha fatto un tempo quegli infelici,
ma l’unione di un uomo e una donna.

¹⁸ Evidenziare opportunamente con la voce i grassetti.



V. REC. 1 /

V. REC. 2: *Alle cinque in punto del mattino*

V. REC. 1: non l'odio cosmico li ha disfatti,
ma quello del mondo.

XI. Immagine

COREOGRAFIA 4

Danza libera che asseconda il ritmo di ballata dell'Immagine

(dura quanto la XI. Immagine con musica)

L'intenzione espressiva dell'intera VIII. Immagine si muove chiaramente entro l'orizzonte del grottesco (contrasto tra la drammaticità del contenuto testuale e la gaiezza propria della forma ballata, sollecitata dal ritmo dei versi e dalla musica stessa). La danza contribuisce a rafforzare il clima paradossale dell'intera Immagine. La Danzatrice entra in scena sulla battuta comune dei Lettori "Si ripete la storia". Esce di scena alla fine dell'Immagine.

V. REC. 2: In quella che a loro appare la terra promessa
il migrante diventa bracciante.

V. REC. 1: Lavoro infinito che sfianca
e la paga non toglie la fame.

V. REC. 1 /

V. REC. 2: Si ripete la storia.

V. REC. 2: Ancora una volta è lo stesso fratello di pelle
a rendere schiavo sorelle e fratelli
per la pancia del bianco.

V. REC. 1: Un plusvalore frutta poi la sorella,
che di giorno è bestia nei campi,
al chiaro di luna giardino di delizie senza recinto
per chi offre al fratello di pelle solo un po' di denaro.

V. REC. 2: Ogni cosa spaventa il migrante divenuto bracciante.

V. REC. 1: Ogni cosa avvolge il silenzio.

V. REC. 2: Lo stomaco solo timidamente protesta.



- V. REC. 1: Via libera all'angoscia
- V. REC. 2: e alle lacrime,
- V. REC. 1 /
V. REC. 2: se non fanno rumore.
- V. REC. 1: Sulla nostra tavola ben imbandita,
nei piatti di ceramica chiara
le arance hanno il colore del sole e fanno bella figura.
- V. REC. 2: Il loro sapore incanta, stordisce;
nasconde al palato
il sudore,
- V. REC. 1: gli stenti,
- V. REC. 2: l'oltraggio,
- V. REC. 1: il sangue
- V. REC. 1 /
V. REC. 2: che sono costate
al bracciante un tempo migrante.

XII. Immagine

- V. REC. 1: Come mostri antichi,
i nostri viaggi chiedono un tributo di vite.
- Quando i fratelli ti bruciano il villaggio
e le fiamme divorano casa, marito e figlio,
lasci che il calore secchi le lacrime,
copri gli occhi ai due bimbi scampati
e scappi...
Non c'è tempo per piangere i morti.
- Una donna con due piccoli
nel deserto e nelle città di fronte al mare
è carne di pecora al sole:



ognuno se ne può sfamare.¹⁹
Blatte in forma di uomini
mi presero per il sesso.
Ci tenevano chiuse in una stanza,
e un luna park ero io per loro.
Quando ne ebbero abbastanza,
mi offrii per salvare la mia bambina di undici anni.
La risposta fu una pistola alla tempia;
e la violarono sotto i miei occhi,
così,
senza vergogna...
senza la vergogna di guardarsi in una scaglia di specchio
quando alla meglio si fanno la barba.

Una che soffriva con noi
ora cresce un figlio,
concepito in quel letame.
Io sono stata più fortunata:
il mio ventre si è chiuso alla vita.
Anche dal ricordo dobbiamo salvarci!
Certo ci sono diritti per noi,
ma volano in alto,
sopra le nostre teste segnate dai colpi,
che portiamo in cammino pestando sabbia e sangue rappreso.
Chi può aiutarci spesso non raschia il barile,
guarda da troppo lontano.

Ora,
con i miei figli attendo la traversata...

XIII. Immagine

V. REC. 2: Per alcuni giorni,
sprofondati nelle acque del Mediterraneo,
una giovane donna nera
con in braccio il suo bambino nato da poco,
fra alghe e rocce,
hanno avuto la loro Betlemme.

¹⁹ «Una donna sola è come un pezzo di grasso di pecora sotto il sole. [...] Correranno tutti a cibarsi di quel grasso. Prima che ve ne accorgiate, sarà pieno di formiche e di insetti, finché non resterà altro che una traccia d'unto» (A. Hirsì Ali, *Infedele* (2006), tr. it. di I. Annoni e G. Giri, Rizzoli, Milano, 2008², p. 18).



I pesci si sono sfamati con loro,
sfregiandoli molto.

Ma sono animali di terra
quelli che li hanno strappati a una vita normale
e a una morte sazia di mondo.

Milioni sono le mani che non colpiscono né salvano.
Ognuno di noi ha dentro di sé la sua parte di colpa:
dorme o rimorde con quella dei padri,
che mangiarono l’Africa.

Sulla motovedetta
gli angeli con i bottoni dorati erano già in vista.
Sul barcone,
ubriaco di acqua,
in più di cinquanta.
Alcuni si mossero a festa
per gioia o solo per farsi vedere.
Si ribaltò il barcone e tutti caddero in mare.

Ventidue gli scampati.
Ai sommersi hanno pensato gli angeli-rana.

Tredici salme di fanciulle allineate:
supplici mute.

Pausa

V. REC. 2: Il loro silenzio risuona ed evoca un’antichissima preghiera, che altre supplici – più fortunate di loro – ebbero l’occasione di rivolgere ai capi di una città straniera.

V. REC. 1: *Siamo migranti in cerca di vita...
Accogliete questo stuolo di donne
nell’antico respiro e nell’acqua della vostra terra.
Non mettete fine ai sogni che ci rincuorano,
e con essi anche alla nostra esistenza.
Dinanzi a voi
graffiamo le guance brunite dal sole
e il petto, fin troppo esperto di lacrime.
Non tradite le nostre speranze.
Non permettete che ci strappino da questi luoghi:
con tanto sacrificio li abbiamo raggiunti.*



*Non potrete certo sopportare di vedere noi supplici
trascinate via a forza,
come cavalle per le redini afferrate.
Non conoscete la misura del nostro sconforto:
con questi poveri stracci che ci coprono
potremmo impiccarci,
nude,
alle statue dei vostri dèi.*

*Se, invece, ai doveri di ospitalità darete assenso,
da noi voti di gratitudine avrete:
mai la malattia svuota questa vostra città
e il lavoro e le arti la rendano prospera e ricca.
Mai la sedizione macchi questa terra con sangue fraterno.
Si allontanano la guerra con i patti fra i popoli.
I vecchi possano trovare pace a sera,
intorno ai focolari accesi.*

*Questo chiediamo per voi...,
e per noi anche,
nella nuova città.²⁰*

XIV. Immagine

V. REC. 2: Sono ridiventato bambino.

Nello stanzone dove ci hanno ammassati,
ancora bagnati di mare,
spazio non c'era per stender le gambe.
E per un tempo infinito siamo rimasti così,
rannicchiati uno accanto all'altro,
ognuno come in un grembo di madre.

Ora cammino strisciando sui gomiti,
rattrappito dalla vita in giù,
o mi portano in braccio.

²⁰ Liberamente tratto e ricomposto a partire da Eschilo, *Supplici* (462 a.C.), a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano, 2007², pp. 203-285.



Sono ridiventato bambino.
Se stendo la lingua,
posso sentire di che sanno le mie ginocchia.

XV. Immagine

V. REC. 1: Era di Antigua Guatemala
 e si chiamava Elena:
 bella come l'antica regina di Sparta.
 Dai capelli neri fino alle spalle
 volava intorno un profumo di fresco.
 Con i piedi nudi saggiava la pietra per terra.
 Nello sguardo attraente e indifeso
 tanti piccoli desideri si agitavano un po' confusi;
 ma la voglia di andare in Messico e poi in America
 era proprio quella di chi a vent'anni serve in un bar
 e può vestirsi solo di poveri panni.

Ci provò,
ma al primo confine i porci in divisa
la tennero e la sfiancarono in cinque.
Poi la rimandarono indietro.
Trovò dell'acqua e riuscì a lavarsi:
sfregava sfregava fino a consumare la pelle,
ma sentiva lo sporco nel cuore.

Ci riprovò,
stavolta passando per la foresta.
Alcuni...,
– come definirli,
non trovo parole per chi è fuori da tutto –,
alcuni... la sventrarono per rubarle il fegato.
Uno... aggiunse:
prendi anche gli occhi,
che li pagano bene.



XVI. Immagine

- V. REC. 1: *Forse perché della fatal quiete
tu sei l'immagine a me sì cara vieni,
o sera!*²¹
- V. REC. 2: All'ombra di Foscolo, Campana e Michelangelo,
Anche noi ti amiamo, o sera,
perché sai nascondere.
- V. REC. 1: *Aprimmo la finestra al cielo notturno
e la città si componeva in un sogno cadenzato.*²²
- V. REC. 2: Al buio,
in braccio alle onde
o sulla terra senza varchi,
la speranza riaccende la vita,
ma fiacca le gambe la paura.
- V. REC. 1: *O notte, o dolce tempo,
tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero.*²³
- V. REC. 2: Nelle tenebre dei poeti e del mondo
siamo merce in viaggio:
questo ci salva o ci perde.

INTERVENTO MUSICALE Z

Miele, !=!!!

(durata 2' 17")

COREOGRAFIA 5

Quarto rituale: Danza dei fiori

(durata: ± 2' 17")

La danza vuole essere un omaggio funebre ai molti migranti morti in viaggio per realizzare il loro progetto di vita. La Danzatrice entra in scena qualche secondo dopo l'inizio della musica. Ha in mano dei fiori di diverso colore, con i quali "gioca" nel corso della performance. Alla fine ne depone alcuni alla base del piedistallo con il contenitore per l'aria, altri sulla parte del telo della scenografia, altri ancora alla base delle maschere "materiche". Quindi esce di scena.

²¹ U. Foscolo, *Alla sera* (1803), in Id., *Poesie*, a cura di M. Palumbo, Rizzoli, Milano, 2020, pp. 77-79, qui p. 77.

²² D. Campana, *Canti orfici* (1914), Cronopio, Napoli, 2014, p. 27.

²³ M. Buonarroti, *Sonetto n. 102* (1535-41?), in Id., *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Laterza, Bari, 1967, qui p. 59.



Exitus

1.

VOCE PROCESSATA F:

(declamazione ritmica:

1°, 2°, 3°, 4° nome poi breve pausa e di nuovo)

Fa / Feng / Guo / Li

Ming / Rul / Tong / Xian

Xin / Xue / Yi / Zhao

(in questo punto parte il sussurrato nella declamazione dei nomi, per fare spazio alla V. REC. 2. Se la lettura dovesse terminare prima della serie dei nomi, la VOCE PROCESSATA può essere sfumata)

Zhen / Jin / Lizwane / Lofti

Lorin / Louis / Lubomir / Lula

Lumni / Lütfullah / Luwan / Rabah

Rabia / Rachid / Raheemullah / Rahman

Raif / Raina / Raja / Ramahdin

Ramazan / Rames / Ramo / Ramsi

Rasoul / Razgar / Rehnan / Renat

Rexhep / Rezai / Riaz / Ricardo

In contrappunto con la VOCE PROCESSATA F.

VOCE PROCESSATA F:

Fa / Feng / Guo / Li

Ming / Rul / Tong / Xian

Xin / Xue / Yi / Zhao

(in questo punto attacca la V. REC. 2)

V. REC. 2: Il 10 dicembre 1948 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite proclamò la *Dichiarazione universale dei diritti umani*.

Sono ideali comuni che tutti
– nazioni, popoli, individui –
dovrebbero tradurre in realtà.

Sembra invece che stiano lì
solo per esser traditi.



2.

V. REC. 1: *Tutti gli esseri umani nascono liberi ed eguali
in dignità e diritti
senza distinzione
di razza,*

V. REC. 2: *colore,*

V. REC. 1: *sesso,*

V. REC. 2: *lingua,*

V. REC. 1: *religione,*

V. REC. 2: *opinione politica,*

V. REC. 1: *nazionalità*

V. REC. 2: *classe sociale,*

V. REC. 1: *ricchezza,*

V. REC. 2: *nascita*

V. REC. 1: *o di altra condizione.*

V. REC. 2: *Ogni uomo è fratello
e non può essere torturato o vessato
come fosse meno che bestia.*

V. REC. 1: *Per legge
siano garantite
la vita,
la libertà,
la sicurezza della persona!*

V. REC. 1 /

V. REC. 2: *La schiavitù sia bandita per sempre!*

V. REC. 2: *Ha diritto a cercare asilo in altri paesi
chi è perseguitato nel suo.*



V. REC. 1: *Avere una cittadinanza e cambiarla
è un diritto per tutti.*²⁴

Pausa

V. REC. 2: Questo scolpisce nella pietra la *Dichiarazione universale dei diritti umani*.

V. REC. 1: Questo troppo spesso svanisce come sabbia al vento...

3.

COREOGRAFIA 6

Quinto rituale: Mescolanza dei quattro elementi

(durata ± 2' 58')

La musica è rappresentata dalla VOCE PROCESSATA G. Quando attacca, i Lettori spengono le luci da leggio.

La Danzatrice entra in scena pochi secondo dopo l'inizio della diffusione della VOCE PROCESSATA G. Nel corso della danza si raccomanda l'interazione con il telo/monumento funebre.

1.

Va verso il piedistallo sui cui è collocato il contenitore di vetro vuoto. Vi soffia dentro con gesto evocativo.

2.

Poi si dirige verso il piedistallo su cui si trova la terra. Prende il piccolo contenitore di vetro trasparente va verso il piedistallo con il contenitore dell'aria. Con una mano prende un paio di manciate di terra e – dall'alto – le lascia cadere nel contenitore dell'aria. Quindi svuota l'intero contenitore della terra in quello dell'aria.

3.

Va verso il piedistallo su cui è collocata la brocca con l'acqua. La prende e si dirige verso il piedistallo con il contenitore di vetro. Vi versa dentro tutta l'acqua, di tanto in tanto alzando verso l'alto la brocca.

4.

Quindi va verso il piedistallo con il cero acceso. Lo prende e si dirige verso il piedistallo con il contenitore con l'acqua e la terra. Vi lascia scivolare dentro il cero acceso, in modo che resti in piedi.

6.

Guarda di lato verso il piedistallo dove i quattro elementi finalmente sono commisti fra loro. Indietreggia lentamente sul proscenio da destra verso sinistra.²⁵ Si siede a terra e contempla per alcuni secondi i quattro elementi finalmente mescolati. Quindi buio. Per una decina di secondi il cero è acceso e ancora si sente la VOCE PROCESSATA G, che poi termina con uno sfumato naturale.

²⁴ Liberamente tratto dalla *Dichiarazione universale dei diritti umani*, artt. 1-5 e 14-15.

²⁵ Qui destra e sinistra si riferiscono alla prospettiva di chi guarda il palcoscenico dalla platea.



VOCE PROCESSATA G:

(declamazione ritmica:

1°, 2°, 3° nome poi breve pausa e di nuovo)

Jabar / Jafari / Jaffarzadeh

Jalloh / Jamel / James

Jasmin / Jasminka / Jasraj

Jaswant / Jaya / Jeanneath

Jeyakumar / Jan / Jianping

Jonathan / Jonson / Joseph

Joshua / Joy / Jude

Julia / Junior / Kabeya

Kahve / Kaissa / Kalan

Kalendar / Kalin / Kalkouli

Kallo / Kamal / Kamara

Kamran / Kandan / Kanny

Karin / Karol / Kassa

Kassimou / Kathan / Kazim

Mei / Kebba / Kemal

Khaled / Khalid / Khorany

Khouyi / Kiann / Kim

Kimpua / Kingsley / Kirma

Koita / Kola / Kondeca

Kone / Kuldeep / Chien

Kwabena / Kwaku / Kwame

Kwanele / Kwuami / Xhevdet

Di / Xue / Meet

Mehmet / Mehretab / Mengs

Merkebu / Mesfin / Metin

Mhedy / Michael / Michail

Milet / Mirosława / Mohammed

Mokhtar / Moncef / Murat

Mustafa / Dalb / Daniel

Danielle / Darius / Darkwah

Dato / David / Dejere

Diaw / Dinari / Ding

Djamaa / Djamel / Djedijk

Djemal / Djembarou / Djenabou

Djouabi / Dominique / Dong

Dorel / Duc / Saber

Sadiq / Saeed / Safi

Safourata / Sahin / Said

Saidou / Sajida / Salah

Salehdeim / Sali / Saliou



Salko / Samba / Samir
Samiyou / Hamzi / Hardi
Sammy / Samson / Samuel
Saniye / Sardar / Sarkawat
Saulius / Savas / Sayed
Segen / Seiny / Sekou
Senad / Senay / Senida
Serge / Sergey / Seval
Seydina / Sezgin / Shaaban
Shadi / Shahid / Shambu
Sharid / Shaukat / Shezad
Wen / Shiar / Shiraz
Shjii / Shurat / Sillih
Simsek / Sirous / Amru
Andoine / André / Andrej
Andy / Abbas / Abbouby
Abdel / Abdi / Abdul
Abdullah / Abiy / Abiyou
Achrat / Adams / Adero
Adnan / Adrian / Afom
Afrim / Agron / Ahire
Ahmed / Aimer / Akim
Ako / Aladj / Alassane
Aleksey / Alexander / Alfa
Alfatehe / Alfredo / Alhassene
Ali / Alim / Alino
Ormandes / Osama / Osamyia
Oskana / Osman / Osuigwe
Apti / Aref / Samrawit
Sellaiah / Selliah / Semira
Shokrolah / Sinathamby / Sitrambalam
Sivanathan / Amoudoubailo / Abdelhadi
Abdelhak / Abdelkader / Abdelmounim
Abdinassir / Abdoulaye / Alabamou
Kahve / Zebiba / Ugur
More / Thin / Richard
Valdet / Marcin / Roumian
Nguyen / Kalan / Uday
Xhevdet / Majid / Ofosu
Kaissa / Dalb / Cinie
Maalek / Robert / Nelson
Lampo / Shurat / Majar
Zinaida / Ifeanyi / Daniel



Maina / Ruslan / Xue
Odame / Moussa / Saniye
Kabeya / Layan / Maribel
Ukkuwa / Nestor / Roberto
Maiouad / Xian / Berkan
Zafar / Rilwan / Mamadu
Felix / Ayse / Cahir
Mbaye / Simsek / Rubel
Cipriano / Azmon / Manikam
Riza / Gabriel / Mubarek
Festus / Senida / Mardiani
Azrar / Robertus / Manoj
Zhou / Berrais / Danielle
Miya / Oleg / Robiel
Georgy / Marin / Manuel
Rojg / Mahmum / Todor
Berzane / Xue / Igor
Papie / Olga / Marcus
Ricky / Tounkara / Van
M'manga / Lamis / Azad
Maden / Darius / Esser
Romni / Nicolae / Madina
Ronald / Ignace / Rosa
Mahmot / Makiadi / Idrissa
Cai / Mariame / Gagandeep
Gerry / Fisha / Modjtaba
Pape / Monica / Esther
Bertha / Vasiliy / Vasu
Ferrid / Pat / Marian
Tennekoon / Mansour / Lamine



Naufragio
Musica per l'oratorio
PARTITURA MUSICALE

Lucio Miele
Conservatorio di Musica “Giuseppe Martucci” di Salerno

La partitura, che compare qui nella versione grezza utilizzata per l'esecuzione, è in gran parte un canovaccio funzionale a definire e collocare gli interventi musicali nel corso dello spettacolo. Come si vedrà, segue la partitura lettoriale dell'oratorio.

Naufragio

Il percussionista entra dal fondo della sala, suonando uno strumento, e si dirige alla sua postazione.

INTERVENTO MUSICALE SOLO PERCUSSIONI

Fai partire subito Scena 1
segue solo lettura con danza e voce registrata

VOCE REGISTRATA B² CON DANZA : SENZA MUSICA

*Fuoco e Acqua e Terra e
l'incolmabile altezza dell'Aria...*
I quattro elementi non conoscono
nascita né morte:
da sempre sono e immutabili.
Pari nella forma e nella dignità,
hanno ognuno propri caratteri e
natura e a vicenda predominano nel
giro del tempo.

*Fuoco e Acqua e Terra e
l'incolmabile altezza dell'Aria...*
A queste quattro *radici* dell'essere
nulla può aggiungersi e nulla viene
a mancare. Infatti cosa mai
potrebbe accrescerle e provenendo
da dove, visto che riempiono
l'intero mondo; e come potrebbero
svanire, se nulla di esse è vuoto.

*Fuoco e Acqua e Terra e
l'incolmabile altezza dell'Aria...*
Incessantemente passano gli uni
negli altri e diventano ora questa
cosa ora quest'altra, ma sempre a
se stessi eternamente uguali³.
Sono fonti di vita: questa è la
parola dell'antico sapiente
agrigeno. Ma danno anche la
morte. Il *fuoco* riscalda; l'*acqua*
disseta; la *terra* nutre;
l'*aria* rigenera.

Eppure a chi ha un peso nel cuore e
sulle spalle il *fuoco* del sole brucia
la pelle nel deserto; mozza ogni
fiato l'*acqua* nel mare agli assetati
di futuro; scava piaghe la *terra* nel
piede e toglie le forze all'infelice
che non vede fine al proprio
cammino;

l'*aria* manca nella stiva
gremita di sguardi spauriti e
sognanti.

Con occhi di pietra, a occhi
smarriti che cercano *radici*,
qualcuno risponde: «Questa *terra*
che ti piacerebbe calcare con me è
mia.

Mio è il *fuoco*, che arde nel
camino.

Quella che vedi lì, sgorgare come
per magia da un rubinetto, è la *mia*
acqua.

L'*aria*, in cui tu vorresti unire il
nostro respiro, è proprietà del *mio*
mondo.

Vai, vai...vai altrove a soffrire e
forse a morire. Nulla c'è qui per te.
Nulla...».

In questo conflitto l'uomo che
chiede e l'uomo che nega
hanno il loro diverso naufragio.

² Evidenziare opportunamente con la voce i corsivi.

³ Fin qui liberamente tratto e ricomposto da DK 31, B17 (ed. it., con testo a fronte, *I Presocratici*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2020³).

SOLO RECITAZIONE NO MUSICA

Introitus⁴

- V. REC. 1: A dire un intero mondo di morti senza tomba,
da vivi
- V. REC. 2: in guerra per fame,
- V. REC. 1: in fuga per fame,
- V. REC. 2: poi per fame crepati,
- V. REC. 1: una manciata di nomi soltanto è rimasta,
- V. REC. 2: eppure ancora tanti...
- V. REC. 1: e qui monchi...

FAI PARTIRE SEQUENZA C SCENA 2
SOLO DELAY E SUONI SECCHI SENZA REVERBERO

⁴ Da questo punto in poi faccio riferimento al testo contenuto nel mio libro *Nauaghia naufragium. Nomi ed epifanie dal dolore dei migranti. Poema a drammaturgia libera*, Pisa, Ets, 2021.

GRANCASSA PREPARATA WOOD BLOCK, CIOTOLE
SOLO DELAY E SUONI SECCHI SENZA REVERBERO

I. Immagine

VOCE REGISTRATA C:

Ayse / Azad / Azmon / Azrar

Habib / Haji / Hajzer / Halil

Halim / Halina / Hamady / Hamasediq,

Hamid / Hamida / Hamidou / Hamidur

(in questo punto attacca la v. REC. 1)

V. REC. 1: Sì, queste sono cicatrici,
 memorie mute del dolore che uomini-lupo
 in divisa con ferri roventi hanno inflitto alla
 carne giovane della mia carne... Sono
 testimoni sulla pelle nera, sì nera,
 dell'unico figlio che resta. Io le bacio come
 fa una *mater lacrimosa*, e sogno per lui
 un'amante che possa affondarvi le labbra,
 per dargli piacere e prenderlo a sé.

Gli altri li ho persi nel viaggio fallito:
 uno me l'hanno scannato per odio, la
 piccola me l'ha rubata la fame. Il padre?
 Lo hanno preso nel sonno, senza nemmeno
 le scarpe. Non ne so nulla. Sarà morto...

Chissà, forse lavora o combatte da schiavo
 per loro, e un giorno mi comparirà dinanzi
 come un relitto. Latrine intasate, acqua
 sporca e poco cibo, per tanti di noi
 in questo schifo pagato dai ricchi europei.

Sbarre di ferro e filo spinato ci serrano.
 In mezzo a noi uomini-lupo di notte per
 sfogarsi cercano femmine o per denaro
 corpi da straziare con catene, tubi di
 gomma, scariche elettriche, acido, bastoni,
 martelli, fiamme ossidriche, o anche solo
 con cicche di sigaretta.

Dietro il deserto e di fronte il sogno del
 mare; dentro di me la paura, e la rabbia per
 una vita perduta già prima del tempo.

Nel buio, con la mia pelle nera,
 i miei occhi neri e il mio pensiero nero,
vorrei avere un dio a cui chiedere:
 perché sto in questo mondo...
 Non c'era altro modo? dovevi proprio
 trafiggermi per attuare qualche tuo fine a
 noi oscuro?

STOP SU "VORREI UN DIO A CUI CHIEDERE"

SEGUE SEQUENZA D SCENA 3 CON REVERB. DELAY
FILTRO SU GONG PIATTI

SCENA 3 CON REVERB. DELAY FILTRO SU GONG PIATTI

II. Immagine

VOCE REGISTRATA D:

*Vedrat / Veluppillai / Vera / Victor
Vijay / Vikas / Vincent / Vivede
Vladislav / Xuan / Vullnet / Wadim
Wasantha / Weng / Zafar / Zahara*
(in questo punto attacca la V. REC. 2)

V. REC. 2: Alla deriva nel Mediterraneo,
fiaccati dal peso,
i gommoni,
spesso culle di morte non di vita nuova,
imbarcano acqua mista a petrolio:
nel buio del cielo e del mare
brucia sul volto quando tutti abbassiamo la testa,
per nasconderci agli uomini-lupo,
che ci riporterebbero indietro.

Nel silenzio il tempo si ferma
e il cuore galoppa fino alla gola.

Chi cade in acqua grida e tradisce il segreto:
sprofonda da solo,
non lo vediamo,
nemmeno la luna ci aiuta,
non possiamo far niente,
e ci portiamo dentro un marchio di colpa.

Attendiamo che arrivi qualcuno...

Un motore di barca:
saranno angeli o demoni?

STOP SU “ATTENDIAMO CHE ARRIVI QUALCUNO”

COMINCIA MUSICA ACUSTICO

III. Immagine comincia musica :
 Fine di colpo su dall'Africa decollano aerei.

III immagine

L.Miele

Adagio ♩ = 70/80

Segue voce

- V. REC. 2: Nel carrello un ragazzino di ghiaccio,
 V. REC. 1: ... un ragazzino (*pausa*) di ghiaccio, ...
 V. REC. 2: altrove due corpi schiantati sui tetti:
 V. REC. 1: ...due corpi (*pausa*) schiantati sui tetti:
 V. REC. 1 /
 V. REC. 2: dall'Africa decollano aerei.

Segue SOLO Voce Rec. E solo Danza

Osato / Oury Uday / Ugur / UkkuwaAliou / Alosies / Alta
 Altankov / Ama / Amadou Amar / Amdi / Amed
 Aminatou / Aminullah / Amir Margota / Maribel / Marin

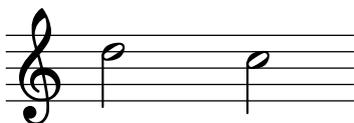
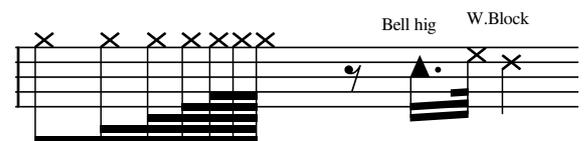
PREPARA VIBRAFONO

VIBRAFONO PREPARATO ACUSTICO RITMICO CON ALCUNI BICORDI COMINCIA LETTURA

IV. Immagine

IMPROVVISA RITMICAMENTE UTILIZZANDO I VARI PATTERNS

FUNZIONE MOLTO RAREFATTA IN CONTRAPPUNTO
ALLA LETTURA DEL TESTO



V. REC. 2: Sostienimi con il tuo canto, dolce Saffo: non quello in cui ti consumavi nel desiderio e che così suonava:

V. REC. 1: *A me pare simile agli dèi chi a te vicino così dolce suono ascolta mentre tu parli e ridi amorosamente. Subito a me il cuore si agita nel petto solo che io appena*

ti veda, e la voce si perde sulla lingua inerte. Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle, e ho buio negli occhi e il rombo del sangue alle orecchie. E tutta in sudore e tremante come erba patita scoloro. Scuote l'anima mia Eros, come vento sul monte che irrompe entro le querce; e scioglie le membra e le agita, dolce amara indomabile belva.

Seconda parte risonanza

Utilizza il materiale dei vari patterns ,
sfruttando molto le risonanze .
“Evocazione LUTTO”

15

Gong - Cymbal

Gong - Cymbal

Gong - Cymbal

V. REC. 2: Non per cantare l'amore,
ma per un pianto funebre i tuoi versi
saccheggiano. Anche tu – Saffo – hai
conosciuto l'esilio e non me ne vorrai...

V. REC. 1: *Il gelo hanno ora nel cuore le
colombe, e le ali piegate.*

V. REC. 2: Un piccolo corpo su un letto di
ferro non ne sente più il freddo, nella stanza
dei morti all'ospedale di Mitilene, dove tu
fosti donna.

V. REC. 1: *Sopra un cuscino morbido
distenderai le tue membra,
quando saranno stanche –*

V. REC. 2: gli sussurrò all'orecchio sul
barcone una donna, per calmargli la paura.
Sorrisi negli occhi neri come la sua sorte

quando un compagno di viaggio gli disse
che in Europa avrebbe trovato amici e tanto
buon cibo. Saffo generosa, tu conosci il
mondo: anche i puri sanno mentire...

V. REC. 1: *Piena splendeva la luna e si
posero intorno alla pietra,*

V. REC. 2: conficcata nell'erba, a ricordo
del bimbo siriano annegato di mattina a sei
anni nelle acque tranquille di fronte alla tua
terra. Unico morto fra tanti salvati.

V. REC. 1: *Il gelo hanno ora nel cuore le
colombe, e le ali piegate.*

V. REC. 2: Le croste di pane qui son troppo
preziose, nessuno le sbriciolerà ai passeri
sulla tua tomba perché ti facciano
compagnia⁵. *il lamento di morte*⁶.

V. REC. 2: No, dolce Saffo, certo che deve!
quando la nebbia nasconde chi ha colpa:
uomini in divisa e in doppio petto.
Uomini?...

V. REC. 1: *Risuonare non deve
nella casa di chi scrive poesie
il lamento di morte*⁷.

V. REC. 2: No, dolce Saffo, certo che deve!
quando la nebbia nasconde chi ha colpa:
uomini in divisa e in doppio petto.
Uomini?...

SEGUE SOLO SEQUENZA SCENA 4

V. Immagine

V. REC. 1: Brillano a riva le luci
(straniere come le stelle in cielo)
mentre la barca affonda.

Non ha denti la grande bocca del mare,
ma è fredda e nera
e ti stanca.

Io non mi tengo
con la mia bimba che urla
aggrappata al collo.

I giubbotti di salvataggio
ce li negasti alla partenza:
non bastavano i soldi.
Tu ora vivi,
noi no.

Stop sequenza su “NOI NO”

SEGUE SOLO RECITAZIONE NO MUSICA

⁷ *Lirici greci*, a cura di U. Abini, tr. it. di G. Perrotta, Milano, Garzanti, 1972², rispettivamente pp. 88-89, 106-107, 132-133, 152-153 (i testi sono stati liberamente modificati e assemblati).

VI. Immagine

V. REC. 2: A riva il mare è gioia per i turisti
e cristallo nel sole.
Più in là si scurisce
e comincia il sepolcro senza confini,
che ha tolto il respiro a tanti nostri fratelli.

Bambini con gli abiti buoni per festeggiare l'arrivo
– con un po' di legno fra i piedi e l'abisso –,
madri,
padri,
uomini,
donne (molte con la vita nel ventre):
tutto ha preso l'onda del mare,
quest'orco innocente.

Altri, in giacca e cravatta,
dovrebbe assalire di notte il rimorso:
carne che mangia altra carne.

**PREPARA EFFETTI PER IMMAGINE SUCCESSIVA VII
COME IMMAGINE 2 REVERB DELAY GONG PIATTI**

COME IMMAGINE II REVERB DELAY GONG PIATTI

VII. Immagine

- V. REC. 1: Rasenti alle venature di un legno vecchio sull'acqua,
V. REC. 2: gonfi di buio fra i bagagli di un aeroplano,
V. REC. 1: incastonati nel buco di un treno o di un tir,
V. REC. 2: ancora i nostri occhi si levano al cielo
e il petrolio ci consuma la bocca.
V. REC. 1: Ma per te non esistono
queste schegge di ossidiana imploranti:
il tuo sguardo si perde sempre altrove.
V. REC. 2: Troppe ne abbiamo viste
e la tua assenza ci lascia smarriti...

SEGUE VIBRAFONO PREPARATO COME IMMAG. 4

RITORNO IMMAGINE 4 PARTE RITMICA VIBRAFONO PREPARATO

VIII. Immagine

- V. REC. 1: Con le dita ancora grigie di argilla
le piccole mani fanno la “v” di vittoria:
sono quattro fratelli siriani e una giovane madre,
che vuole nasca più a nord il quinto figlio
in viaggio nel ventre.
- V. REC. 2: Il vecchio vagone di un treno merci
li ha nascosti per giorni nella sua pancia,
piena solo di terra e mattoni,
al freddo e alla fame,
di più non poteva...
Ma poi quel vagone ha sorriso
quando da noi li ha messi al mondo di nuovo,
nelle mani degli angeli in divisa.
Troppo spesso gli umani diventano cose,
a volte è bello sognare il contrario...
- In cerca di vita...
- V. REC. 1: In cerca di vita
hanno percorso i Balcani
queste vite bambine
che già sanno cos'è soffrire.

**LIBERA VIBRAFONO E PREPARA SOLO ALTE
RARE + IMMAG. IX**

Camp. m.

Vib.

Musical notation for measures 22-26. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Camp. m.

Vib.

Musical notation for measures 27-31. A box labeled 'B' is placed above measure 30. The notation continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

Camp. m.

Vib.

Musical notation for measures 32-36. Measure 32 has two first endings. Measure 33 has a second ending. Measure 34 includes a dynamic marking of *sf* and a trill symbol. An *Ad libitum* section follows in 4/4 time, with a dynamic marking of *mf*.

Camp. m.

Vib.

Musical notation for measures 37-40. The upper staff has rests for measures 37 and 38. The lower staff has a dynamic marking of *f* for measures 37-38 and *p* for measures 39-40. Measure 39 has a dynamic marking of *mf*.

Camp. m.

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 has a dynamic marking of *f*. The upper staff has rests for measures 41-43. The lower staff has a dynamic marking of *p* for measures 41-43. Measure 44 has a dynamic marking of *mf* and a key signature change to two flats.

Camp. m.

45

Vib.

Camp. m.

49

Vib.

Camp. m.

53

Vib.

Suoni Bowl

Camp. m.

DESCRIZIONE ESECUZIONE :
suoni rarefatti con manico o arco, in fade in comincia elettronica con ululii
quando si innescano le frequenze suona il tema con malletts fino a svanire in ppp...

Lento ♩ = 71

57

Vib.

CONTINUA BRANO ALTE RARE SECONDA PARTE

IX. Immagine

V. REC. 2: Qui un tempo risuonava la lingua di Omero e qui (fra mare e terra), dove fiori, naufraga oggi, nell'acqua che manca, il pensiero europeo: brilla un'ultima volta nella luce che ci viene negata, nei bagni che possiamo solo sognare.

V. REC. 1: Per il viaggio, dalle ossa ci hanno strappato migliaia di euro; e ora aspettiamo che qualcosa succeda, ammassati come bestiame. Ma noi siamo esseri umani! Come lo era il vostro Ulisse, tante volte accolto sulle sponde di questo mare, che, incolpevole, tanti fratelli ha inghiottito.

V. REC. 2: La mia pelle è gialla e marrone: i colori degli stracci che ho addosso. Non ho altro da mettere e non posso lavarmi.

Anche fra noi ci sono gli ultimi, quelli accampati lassù, con tende fra gli alberi. Qui il niente di tutto fa impazzire i dannati, e si tira fuori il coltello contro l'amico. Con altre lame – quando ci sono – i giovani si tagliano i polsi o s'impiccano; ma se non c'è un pezzo di

corda, può andar bene anche un albero o un muro, se ci si lancia con maestria.

I più piccoli sbattono il capo contro le rocce, ma per paura non finiscono l'opera: al più presto la garza di un angelo in camice bianco coprirà sulla fronte il sangue e lo squarcio.

V. REC. 1: I bambini hanno freddo, ma non ci sono coperte; hanno fame, ma il cibo scarseggia; hanno voglia di scuola dov'è già tanto se c'è un tetto di plastica che ci accarezza i capelli. Nemmeno un fazzoletto abbiamo per pulire loro il nasino. Come si fa a essere madre così...

X. Immagine.

V. REC. 2: Come in un canto di García Lorca...⁸

V. REC. 1: *Alle cinque del mattino,*

V. REC. 2: Davanti ad Agrigento, la tua città Empedocle, dove immaginasti il mondo governato da due grandi forze cosmiche: l'Amore e l'Odio; e ogni cosa esistente frutto di unione e separazione delle quattro radici dell'essere: la terra, il fuoco, l'acqua, l'aria. E spiegasti che, quando il potere dell'Amore mescola questi quattro elementi in forma di uomo, di belva o di uccelli, ciò noi chiamiamo impropriamente "nascere"; quando l'Odio disgiunge quegli stessi elementi, diciamo questo altrettanto impropriamente "morire". Dunque nel mondo tu non vedevi né nascita né morte, ma solo mescolanza e separazione dei quattro elementi per l'alternativo dominio dell'Amore e dell'Odio⁹.

V. REC. 1: *Alle cinque del mattino,*

V. REC. 2: davanti alla città di Empedocle, **la terra** è già negli occhi. I tre elementi che restano sono con i cinquecento disperati.

V. REC. 1/2: *Alle cinque del mattino*

V. REC. 1: **il fuoco** che doveva segnalare divora una coperta e il ponte del barcone.

V. REC. 2: **L'acqua** che doveva sostenere avvolge corpi e corpi e corpi: più di trecentocinquanta.

V. REC. 1: **L'aria** che doveva nutrire ancora c'è per circa centosessanta salvati.

V. REC. 1/2: *Alle cinque della sera*

V. REC. 2: oltre cento salme riempiono un hangar a Lampedusa, ma i turisti in giro sono molti di più.

V. REC. 1: Non hanno più voce quei morti, eppure gridano dai loro sacchi di plastica a chi vuole ascoltarli.

V. REC. 2: Non l'amore cosmico ha fatto un tempo quegli infelici, ma l'unione di un uomo e una donna.

V. REC. 1/2: *Alle cinque in punto del mattino*

V. REC. 1: non l'odio cosmico li ha disfatti, ma quello del mondo.

SEGUE MUSICA EVOCAZIONE DANZA

⁸ Cfr. F. García Lorca, *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* (1935), in Id., *Poesie*, a cura di C. Bo, Milano, Garzanti, 2017¹⁶, pp. 658-675, qui pp. 660-663.

⁹ Cfr. DK 31, B 21, 26 e 35 (ed. it., con testo a fronte, *I Presocratici*, cit.).

MUSICA + COREOGRAFIA EVOCAZIONE DANZA

pelli - Wood block

XI. Immagine

V. REC. 2: In quella che a loro appare la terra promessa il migrante diventa bracciante.

V. REC. 1: Lavoro infinito che sfianca e la paga non toglie la fame.

V. REC. 1/2: Si ripete la storia.

V. REC. 2: Ancora una volta è lo stesso fratello di pelle a rendere schiavo sorelle e fratelli per la pancia del bianco.

V. REC. 1: Un plusvalore frutta poi la sorella, che di giorno è bestia nei campi, al chiaro di luna giardino di delizie senza recinto per chi offre al fratello di pelle solo un po' di denaro.

V. REC. 2: Ogni cosa spaventa il migrante divenuto bracciante.

V. REC. 1: Ogni cosa avvolge il silenzio.

V. REC. 2: Lo stomaco solo timidamente protesta.

V. REC. 1: Via libera all'angoscia

V. REC. 2: e alle lacrime,

V. REC. 1/2: se non fanno rumore.

V. REC. 1: Sulla nostra tavola ben imbandita, nei piatti di ceramica chiara le arance hanno il colore del sole e fanno bella figura. le arance hanno il colore del sole e fanno bella figura.

V. REC. 2: Il loro sapore incanta, stordisce; nasconde al palato il sudore,

V. REC. 1: gli stenti,

V. REC. 2: l'oltraggio,

V. REC. 1: il sangue

V. REC. 1/2: che sono costate al bracciante un tempo migrante.

**SEGUE SOLO RECITAZIONE
NO MUSICA**

SOLO RECITAZIONE NO MUSICA

XII. Immagine

V. REC. 1: Come mostri antichi,
i nostri viaggi chiedono un tributo
di vite.

Quando i fratelli ti bruciano il
villaggio e le fiamme divorano
casa, marito e figlio, lasci che il
calore secchi le lacrime, copri gli
occhi ai due bimbi scampati
e scappi... Non c'è tempo per
piangere i morti.

Una donna con due piccoli nel
deserto e nelle città di fronte al
mare è carne di pecora al sole:
ognuno se ne può sfamare¹⁰.

Blatte in forma di uomini mi
presero per il sesso. Ci tenevano
chiuse in una stanza, e un luna park
ero io per loro. Quando ne ebbero
abbastanza, mi offrì per salvare la
mia bambina di undici anni. La
risposta fu una pistola alla tempia;
e la violarono sotto i miei occhi,
così, senza vergogna...
senza la vergogna di guardarsi in
una scaglia di specchio quando
alla meglio si fanno la barba.

Una che soffriva con noi ora cresce
un figlio, concepito in quel letame.

Io sono stata più fortunata: il mio
ventre si è chiuso alla vita.
Anche dal ricordo dobbiamo
salvarci!

Certo ci sono diritti per noi, ma
volano in alto, sopra le nostre teste
segnate dai colpi, che portiamo in
cammino pestando sabbia e sangue
rappreso. Chi può aiutarci spesso
non raschia il barile, guarda da
troppo lontano.

Ora, con i miei figli attendo la
traversata...

Prepara sequenza Scena 6
+ delay echo e delay

¹⁰ «Una donna sola è come un pezzo di grasso di pecora sotto il sole. [...] Correranno tutti a cibarsi di quel grasso. Prima che ve ne accorgiate, sarà pieno di formiche e di insetti, finché non resterà altro che una traccia d'unto» (A. Hirsi Ali, *Infedele* [2006], tr. it. di I. Annoni e G. Giri, Milano, Rizzoli, 2008², p. 18).

XIII. Immagine

V. REC. 2: Per alcuni giorni, sprofondati nelle acque del Mediterraneo, una giovane donna nera con in braccio il suo bambino nato da poco, fra alghe e rocce, hanno avuto la loro Betlemme.

I pesci si sono sfamati con loro, sfregiandoli molto. Ma sono animali di terra quelli che li hanno strappati a una vita normale e a una morte sazia di mondo.

Milioni sono le mani che non colpiscono né salvano. Ognuno di noi ha dentro di sé la sua parte di colpa: dorme o rimorde con quella dei padri, che mangiarono l’Africa.

Sulla motovedetta gli angeli con i bottoni dorati erano già in vista. Sul barcone, ubriaco di acqua, in più di cinquanta. Alcuni si mossero a festa per gioia o solo per farsi vedere. Si ribaltò il barcone e tutti caddero in mare.

Ventidue gli scampati. Ai sommersi hanno pensato gli angeli-rana.

Tredici salme di fanciulle allineate: supplici mute.

Pausa**Risucchio Musicale
Solo Delay e gong**

V. REC. 2: Il loro silenzio risuona ed evoca un’antichissima preghiera, che altre supplici – più fortunate di loro –

ebbero l’occasione di rivolgere ai capi di una città straniera.

V. REC. 1: Siamo migranti in cerca di vita...

Accogliete questo stuolo di donne nell’antico respiro e nell’acqua della vostra terra.

Non mettete fine ai sogni che ci rincuorano, e con essi anche alla nostra esistenza. Dinanzi a voi graffiamo le guance brunite dal sole e il petto, fin troppo esperto di lacrime. Non tradite le nostre speranze. Non permettete che ci strappino da questi luoghi: con tanto sacrificio li abbiamo raggiunti. Non potrete certo sopportare di vedere noi supplici trascinate via a forza, come cavalle per le redini afferrate.

Non conoscete la misura del nostro sconforto: con questi poveri stracci che ci coprono potremmo impiccarci, nude, alle statue dei vostri dèi.

Se, invece, ai doveri di ospitalità darete assenso, da noi voti di gratitudine avrete: mai la malattia svuoti questa vostra città e il lavoro e le arti la rendano prospera e ricca. Mai la sedizione macchi questa terra con sangue fraterno. Si allontanino la guerra con i patti fra i popoli. I vecchi possano trovare pace a sera, **intorno ai focolari accesi.** Questo chiediamo per voi..., e per noi anche, nella nuova città¹¹.

Ritmo ternario barattolo pelli
Wood Block ACUSTICO

XV. Immagine

V. REC. 1: Era di Antigua Guatemala
 e si chiamava Elena:
 bella come l'antica regina di Sparta.
 Dai capelli neri fino alle spalle
 volava intorno un profumo di fresco.
 Con i piedi nudi saggiava la pietra per terra.
 Nello sguardo attraente e indifeso
 tanti piccoli desideri si agitavano un po' confusi;
 ma la voglia di andare in Messico e poi in America
 era proprio quella di chi a vent'anni serve in un bar
 e può vestirsi solo di poveri panni.

Ci provò,
 ma al primo confine i porci in divisa
 la tennero e la sfiancarono in cinque.
 Poi la rimandarono indietro.
 Trovò dell'acqua e riuscì a lavarsi:
 sfregava sfregava fino a consumare la pelle,
 ma sentiva lo sporco nel cuore.

Ci riprovò,
 stavolta passando per la foresta.
 Alcuni...
 – come definirli,
 non trovo parole per chi è fuori da tutto –,
 alcuni... la sventrarono per rubarle il fegato.
 Uno... aggiunse:
 prendi anche gli occhi,
 che li pagano bene.

SEGUE SOLO RECITAZIONE NO MUSICA

SOLO RECITAZIONE NO MUSICA

XVI. Immagine

- V. REC. 1: *Forse perché della fatal quiete
tu sei l'immagine a me sì cara vieni,
o sera!*¹²
- V. REC. 2: All'ombra di Foscolo, Campana e Michelangelo,
Anche noi ti amiamo, o sera,
perché sai nascondere.
- V. REC. 1: *Aprimmo la finestra al cielo notturno
e la città si componeva in un sogno cadenzato*¹³.
- V. REC. 2: Al buio,
in braccio alle onde
o sulla terra senza varchi,
la speranza riaccende la vita,
ma fiacca le gambe la paura.
- V. REC. 1: *O notte, o dolce tempo,
tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero*¹⁴.
- V. REC. 2: Nelle tenebre dei poeti e del mondo
siamo merce in viaggio:
questo ci salva o ci perde.

PREPARA BRANO !=!!! CON SEQUENZA

¹² U. Foscolo, *Alla sera* (1803), in Id., *Poesie*, a cura di M. Palumbo, Milano, Rizzoli, 2020, pp. 77-79, qui p. 77.

¹³ D. Campana, *Canti orfici* (1914), Napoli, Cronopio, 2014, p. 27.

¹⁴ M. Buonarroti, *Sonetto n. 102* (1535-41?), in Id., *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari, Laterza, 1967, qui p. 59.

canone 3 !=!!!

Lucio Miele, 2019

Adagio

♩ = 71

Musical notation for measures 1-8. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Adagio (♩ = 71). Measure 1 is in 4/4 time and contains a whole rest. Measure 2 is in 4/4 time and contains a quarter rest followed by a quarter note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 3 is in 4/4 time and contains a whole rest. Measure 4 is in 4/4 time and contains a whole rest. Measure 5 is in 3/4 time and contains a dotted half note G3. Measure 6 is in 4/4 time and contains a dotted half note F#3. Measure 7 is in 3/4 time and contains a dotted half note G3. Measure 8 is in 4/4 time and contains a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, and quarter note C4. Above measure 2, there are four vertical lines with arrows pointing down, labeled 'Elettro.'. Below measure 1, the word 'CLICK' is written.

Musical notation for measures 9-15. Measure 9 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 10 is in 3/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 11 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 12 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 13 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 14 is in 3/4 time and contains a dotted half note G#3. Measure 15 is in 4/4 time and contains a dotted half note G#3.

Musical notation for measures 16-19. Measure 16 is in 4/4 time and contains a whole rest. Measure 17 is in 3/4 time and contains a whole rest. Measure 18 is in 4/4 time and contains a whole rest. Measure 19 is in 4/4 time and contains a dotted half note G#3 and a quarter note A#3.

Musical notation for measures 20-23. Measure 20 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 21 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 22 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 23 is in 4/4 time and contains a dotted half note G#3 and a quarter note A#3.

Musical notation for measures 24-28. Measure 24 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 25 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 26 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 27 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 28 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3.

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 30 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 31 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3. Measure 32 is in 4/4 time and contains a quarter note G#3, quarter note A#3, and quarter note B#3.

2

34

pp

39

mf *mf* Elettro.

MUSICA SEGUE TESTO IN ACUSTICO

Exitus.

1.

VOCE REGISTRATA F:

Fa / Feng / Guo / Li

Ming / Rul / Tong / Xian

Xin / Xue / Yi / Zhao

(in questo punto attacca la v. REC. 2)

V. REC. 2: Il 10 dicembre 1948 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite proclamò la *Dichiarazione universale dei diritti umani*.

Sono ideali comuni che tutti
– nazioni, popoli, individui –
dovrebbero tradurre in realtà.

Sembra invece che stiano lì
solo per esser traditi.

2.

V. REC. 1: Tutti gli esseri umani nascono liberi ed eguali
in dignità e diritti
senza distinzione
di razza,

V. REC. 2: colore,

V. REC. 1: sesso,

V. REC. 2: lingua,

V. REC. 1: religione,

V. REC. 2: opinione politica,

V. REC. 1: nazionalità

V. REC. 2: classe sociale,



Naufragio

Cercare uno sguardo formale sulla diversità

Nera Prota

Accademia di Belle Arti di Napoli

Il testo di Rosario Diana – *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti* – si apre con la cronaca delle emigrazioni italiane di fine '800 verso l'America tratte da *Sull'Oceano* di De Amicis, portandoci così immediatamente a considerare il fenomeno come qualcosa di trasversale: che tocca tutta l'umanità. La stessa America, del resto, nel 1929, subirà una terribile crisi economica che costringerà intere aree a migrazioni interne. Le scene drammatiche di questa massa di persone che si sposta in condizioni di povertà estrema è raccontata da John Steinbeck nel romanzo *The grapes of wrath* del 1939, a ricordarci che nessuno è immune dalle crisi, dalla povertà e dalla disperazione, neanche l'America, il paese del sogno.

Il mondo che stiamo vivendo ci appare sempre più instabile, i confini sembrano ridursi, la possibilità di spostarsi limitata ora da una pandemia ora da una guerra, alcune regioni del mondo divengono inaccessibili. Assistiamo a spostamenti di masse di persone che cercano salvezza in paesi sicuri e assistiamo contemporaneamente alla formazione di politiche dure che tentano di costruire argini, dalla frontiera del Messico alle barriere di separazione di Ceuta e Melilla tra Marocco e Spagna fino alla barriera naturale che il mare stesso offre a chi tenta la fortuna. Ma esistono movimenti di persone provenienti dalla Siria che giungono in Turchia e persone che scappano dalla guerra in Ucraina verso l'Europa. E tutto questo succede in un momento storico in cui prevale l'indifferenza, forse dettata dal fatto che anche i nostri paesi sicuri a loro volta stanno perdendo stabilità, il diritto al lavoro e alla salute; fanno fatica a sopravvivere, ponendoci in una condizione di incertezza e di paura per il futuro. La parabola del mondo borghese, stabile, sicuro, in cui abbiamo vissuto metà delle nostre vite, sembra concludersi. Il naufragio sembra essere totale, l'umanità, come l'abbiamo conosciuta nella seconda metà del Novecento, sembra annegare. I dati Eurostat del 2024 evidenziano che la popolazione europea colpita dalla condizione di povertà estrema è pari al 6,8%, 23 milioni di persone, a cui si accostano circa 94 milioni di persone a rischio povertà. Sono cifre che fanno impallidire. Persone disperate, da ogni parte del mondo, cercano rifugio in una zattera chiamata Europa e abitata da altre persone disperate; e se, alla fine dell'Ottocento assistevamo a migrazioni di massa verso l'America, in condizioni di disumanità, adesso a fuggire è la classe agiata, la famosa fuga di cervelli, i più talentuosi si mettono in salvo: una emigrazione di benestanti. Troppo occupati a sopravvivere, i popoli dell'Occidente reagiscono a tutto questo con un fenomeno che oggi chiamiamo xenofobia, una forma radicale di chiusura e di rifiuto a tutto ciò che viene da altrove e che si manifesta nella sua differenza.

Leggendo il testo di Diana non si può non domandarsi se la dichiarazione universale dei diritti umani, da lui citata, sia ancora in vigore. Il livello di violenza subita da chi tenta solo di vivere, scappando verso mete che sembrano essere appena un po' più accettabili di quelle da cui proviene, è agghiacciante e il testo di Diana ci mette davanti a tutta questa atrocità senza risparmiarci parole e dettagli crudi e drammatici.

Nel progettare un intervento scenografico per questo spettacolo, ci siamo trovate – le mie collaboratrici e io – a cercare uno sguardo su questo fenomeno. La nostra attenzione si è focalizzata sul



tema dell'altro. Dal nostro punto di vista – formale, estetico, artistico –, abbiamo notato come questo nuovo millennio stia cancellando il concetto di alterità, lo stia nascondendo. Ci appare evidente, nell'ambito del nostro lavoro creativo, che le nuove tecnologie informatiche abbiano imposto standard rigidi all'espressione creativa umana. Lo vediamo nel cinema, nel fenomeno delle serie televisive, finanche nella produzione teatrale: il “come si fa” è definito ed è sempre più universale. Il predominio culturale appartiene a grandi società multinazionali che dettano standard estetici precisi, talmente precisi che si sta iniziando ad affidare a software specifici la valutazione delle sceneggiature: un sistema di AI le sceglie e le valuta sulla base delle preferenze degli spettatori. Le grandi società di produzione utilizzano l'AI per valutare la qualità artistica delle sceneggiature e il loro potenziale successo economico per decidere su cosa investire. In qualche modo la persona umana, con la sua specificità e differenza, si sta facendo progressivamente da parte per lasciare spazio all'unico, all'identico universale. Già alla fine degli anni Novanta del Novecento mi resi conto della assoluta necessità di impadronirmi, nel mio lavoro di scenografa, di tutti gli strumenti offerti dalle tecnologie informatiche per ottenere un vantaggio professionale. A imporsi universalmente sono stati dapprima i software per il disegno tecnico; poi i software per il disegno grafico. Alla fine i programmi di progettazione 3D realizzavano per noi bozzetti perfetti, luci ombre, riflessi, materiali e texture, la macchina disegnava la prospettiva e la rendeva realistica e gradevole.

In questo primo quarto di secolo ho assistito a una invasione totale delle macchine nei processi di produzione artistica. I modellini in scala sono realizzati da stampanti 3D; programmi di intelligenza artificiale sono in grado di scannerizzare in tempo reale un ambiente e restituirne misure dettagliate. In questo momento ci troviamo al confine estremo: la macchina, attraverso l'evoluzione dell'intelligenza artificiale, è in grado di produrre immagini di ottima qualità semplicemente grazie a un prompt (un sistema operativo a interfaccia testuale). Sempre più spesso ci troviamo a pensare che il nostro lavoro sia sostituibile da un cervello elettronico; sempre più spesso restiamo meravigliati e sgomenti da ciò che la macchina riesce a fare meglio di noi e in tempi inimmaginabilmente ridotti.

Nella mia esperienza di docente in Accademia delle Belle Arti, iniziata nel 2004, ho assistito a un progressivo fenomeno di disagio da parte della popolazione studentesca nel disegnare. Disegnare con una penna su un foglio mette a nudo tante cose di sé, il tratto è sempre unico, riconoscibile, identitario. Questa manifestazione di sé sta diventando sempre più rara e difficile, c'è una sorta di vergogna, di bisogno di nascondersi dietro a un software che trasformi quel tratto individuale e personale, altro, rispetto al mondo, in un segno universale, pulito dalla macchina secondo gli standard che essa stessa impone. Dunque quale sguardo usare per recuperare un principio di alterità, intesa come valore della differenza? Quale sguardo tentare di assumere per rimettere al centro la persona umana intesa come individuo con tutte le sue differenze e specificità?

In senso totalmente opposto ai processi di standardizzazione imposti dalle nuove tecnologie e all'ormai consolidato legame tra arte e scienza, la Biennale dell'Arte di Venezia del 2024, curata da Adriano Pedrosa e intitolata *Foreigners Everywhere*, apre il prestigioso spazio espositivo a ciò che oggi definiamo strano. Adriano Pedrosa scrive (dal sito della Biennale):

Il termine italiano “straniero”, il portoghese “estrangeiro”, il francese “étranger” e lo spagnolo “extranjero” sono tutti collegati sul piano etimologico rispettivamente alle parole “strano”, “estranho”, “étrange” ed “extraño”, ovvero all'estraneo. Viene in mente *Das Unheimliche* di Sigmund Freud, *Il perturbante* nell'edizione italiana, che in portoghese è stato tradotto con “o estranho”, lo strano che, nel profondo, è anche familiare. Secondo l'American Heritage e l'Oxford English Dictionary, il primo significato



della parola “queer” è proprio “strange” (“strano”), pertanto la Mostra si sviluppa e si concentra sulla produzione di ulteriori soggetti connessi: l’artista queer, che si muove all’interno di diverse sessualità e generi ed è spesso perseguitato o messo al bando; l’artista outsider, che si trova ai margini del mondo dell’arte, proprio come l’autodidatta o il cosiddetto artista folk o popular; l’artista indigeno, spesso trattato come uno straniero nella propria terra. La produzione di questi quattro soggetti è il fulcro di questa edizione e costituisce il Nucleo Contemporaneo.

Ci è sembrata una straordinaria reazione positiva e un’apertura importantissima rispetto a questo fenomeno di standardizzazione che ci appare ineluttabile.

Oggi uno dei temi di grande attualità è proprio e il dibattito che si sta svolgendo sulla necessità di ripensare i musei in senso più inclusivo rispetto alle diverse culture. Ancora oggi i musei e i libri di storia dell’arte continuano a sistemare e catalogare l’arte in modo eurocentrico. Lo stesso destino di marginalizzazione nei libri di storia dell’arte, nelle enciclopedie e nei musei, che hanno subito e subiscono le produzioni artistiche provenienti da etnie differenti, l’ha subito il genere femminile qui in Occidente. Oggi esistono diversi volumi che trattano la storia dell’arte ponendo al centro la donna. Ritengo importante questa piccola digressione per mettere in evidenza come le oppressioni razziali, di classe e di genere – nate nell’epoca d’oro della borghesia ottocentesca, del colonialismo e dell’imperialismo – non siano ancora del tutto risolte. Esiste un processo di riproduzione di un certo tipo di mentalità che avviene proprio attraverso le metodologie di classificazione della produzione artistica e culturale che inevitabilmente pone al centro il maschio bianco e le grandi culture imperiali o quelle avanzate tecnologicamente, marginalizzando tutto il resto. Già nel 1972 George Kubler, nel libro *The Shape of Time*, apriva il dibattito sulla necessità di rivedere i nostri sistemi di valutazione, classificazione ed esposizione dell’arte. Il libro partiva da una considerazione:

Supponiamo che il nostro concetto dell’arte possa essere esteso a comprendere, oltre alle tante cose belle, poetiche e non utili di questo mondo, in generale tutti i manufatti umani, dagli arnesi di lavoro alle scritture. Accettare questa premessa significa semplicemente far coincidere l’universo delle cose fatte dall’uomo con la storia dell’arte, con la conseguente e immediata necessità di formulare una nuova linea di interpretazione nello studio di queste stesse cose.¹

Kubler aveva uno sguardo sulle diversità espressive umane estremamente inclusivo e in evidente contrasto con la cultura del suo tempo, che tendeva a considerare l’arte più dal punto di vista della storia degli artisti che delle opere intese come manufatti. Così Kubler indagava uno dei temi tipicamente occidentali che lui percepiva come un’ottica deformante rispetto alla sistemazione dell’arte, la questione del genio:

D’altra parte la nostra concezione di genio artistico ha subito, nella agonia romantica del secolo scorso, tali incredibili trasformazioni che ancora oggi siamo involontariamente portati a considerare il «genio» come un dono congenito o come una innata differenza qualitativa tra uomini.²

Come a voler sottolineare che tutta la nostra storia dell’arte è più concentrata sui valori di un certo tipo di umanità, tutta occidentale, che non sull’arte come qualcosa che possa prescindere da tutta quella

¹ G. Kubler, *La forma del tempo*, tr. it. di G. Casatello, Einaudi, Torino, 1976, p. 7.

² *Ivi*, p. 15.



serie di connotazioni relative alla qualità umana di chi la produce. Per estremo, Ernst H. Gombrich soleva dire che in realtà non esiste una cosa chiamata arte, ma esistono solo gli artisti, riferendosi proprio alle loro biografie e alla loro comprovata genialità. E ancora oggi, usando questa lente distorta, si potrebbe tendere a pensare: ma quale genialità può avere un artista indigeno, privo degli studi classici e di tutte le necessità che formano, secondo la visione distorta di Gombrich, il genio? E del resto possiamo riflettere su quanto fosse difficile per la donna accedere agli studi e alla formazione in Occidente e su quanto anche la donna sembrava essere esclusa dal privilegio di quel “dono congenito” destinato ai maschi.

Nei nostri incontri preliminari per la progettazione e la realizzazione della scenografia abbiamo spostato presto l’attenzione su un fenomeno che ha caratterizzato gran parte dell’arte del Novecento e che ci è parso centrale per ricostruire uno sguardo formale sulla diversità: il primitivismo. Il nostro studio si è avvalso in particolare di una pubblicazione dal titolo *Primitivismo nell’Arte del XX secolo*. Il volume fu pubblicato nel 1984 dal Museum of Modern Art di New York in concomitanza con l’omonima mostra e l’anno successivo tradotto e distribuito in Italia da Arnoldo Mondadori Editore. La pubblicazione si presenta in due volumi ed è interessante poiché pone in evidenza, con un metodo comparativo, la contaminazione degli artisti europei e nord americani – tra fine Ottocento e inizio Novecento – con l’arte proveniente da tutto il resto del mondo allorché iniziarono a diffondersi in Europa e in America manufatti provenienti dalle colonie. Ciò che ci ha sorprese studiando questi volumi è stato proprio comprendere lo sguardo che intellettuali e artisti ebbero nei confronti di questa straordinaria varietà di oggetti con cui venivano in contatto: era uno sguardo interessato, stupito, impaurito, suggestionato, e ancora di più la mostra e la pubblicazione svelano la portata rivoluzionaria di questa contaminazione.

Per comprendere l’entità del coinvolgimento degli artisti e degli intellettuali che operavano la trasformazione dell’arte europea tra fine Ottocento e inizio Novecento occorre porre in relazione due fenomeni che, accostati oggi, provocano uno stridore che ha qualcosa di assurdo. Mi riferisco da un lato alla fortissima attenzione che artisti e intellettuali, tra Europa e America, dedicarono all’arte “selvaggia” – come la definivano con deferenza gli stessi Gauguin e Van Gogh –, o arte primitiva più genericamente, e dall’altro all’orrore per gli zoo umani che si mettevano in scena nelle grandi esposizioni universali.

La gran parte della società borghese tra fine Ottocento e inizio Novecento viveva nella convinzione che le società tribali colonizzate avessero necessità e bisogno di evolversi e di essere dunque gestite poiché incapaci di per sé stesse di darsi una struttura sociale. Le esposizioni universali sembravano proprio mettere in relazione lo straordinario sviluppo tecnologico di quegli anni con l’arretratezza dei colonizzati, mostrandoli in carne e ossa, come in un *freak show*, quasi a voler spiegare al mondo come fosse veritiera la teoria darwiniana, che presentava gradi diversi di evoluzione fino a individuare i famosi anelli mancanti.

Per pochi centesimi di dollaro, i visitatori potevano osservare da vicino e, se volevano, comprare una fotografia, ad esempio, di Ota Benga, un pigmeo del Congo presentato come l’anello mancante tra la scimmia e l’uomo.³

A Londra, durante l’Esposizione Universale, nel 1851 furono esibiti indiani indù e thug. Ma ufficialmente gli “zoo umani”, ovvero l’esposizione al pubblico di persone in carne e ossa, nacquero nel 1875 quando un commerciante di animali, Carl Hagenbeck, proprietario di un serraglio ad Amburgo, espose al pubblico

³ M. D’Agostino, *L’esperienza universale di St. Louis*, Carocci, Roma, 2018, p. 61.



berlinese alcuni indigeni provenienti dalle isole Samoa e un certo numero di lapponi. Purtroppo l'evento riscosse un notevole successo.⁴

Se le fiere delle esposizioni universali mostravano riproduzioni aberranti e folcloristiche del mondo “selvaggio”, la gran parte del materiale artistico proveniente dalle colonie veniva accatastato in magazzini all'interno dei musei etnografici o finiva in un giro di mercanti piuttosto sotterraneo e incoerente, che nel tempo diede vita a importanti collezioni private come quella di Paul Guillaume.

Quando Picasso visitò il Musée d'Ethnographie del Trocadero, nella primavera del 1907, rimase sconvolto, ebbe un forte «desiderio di fuggire, ma allo stesso tempo qualcosa lo attirava irresistibilmente». In effetti sappiamo che in quel momento non c'erano sale dedicate a una forma espositiva pubblica.

La sala africana in particolare non era, come la si potrebbe immaginare oggi, una grande stanza dedicata all'istruzione del pubblico, dove erano esposte delle collezioni classificate secondo un metodo, ben tenute, con delle indicazioni chiare, e in buone condizioni per essere esaminate. Era molto più simile a un piccolo magazzino sovraffollato, dove alcune delle più stupefacenti produzioni mai concepite dallo spirito umano erano state frettolosamente sistemate a casaccio.

Contro i muri erano state costruite delle vetrine provvisorie, alcune delle quali erano messe insieme con delle assi di fortuna prese dalle casse d'imballaggio. Questi armadi non solo erano sul punto di cadere sotto il peso degli oggetti ammassati all'interno in modo talmente confuso che ne risultava difficile la stessa identificazione, ma persino sotto quello dei vari utensili che sporgevano sopra di essi. Questi, a loro volta, erano mescolati insieme ad armi di ogni genere e a oggetti meno ingombranti disposti per formare dei trofei da muro. Dalla parte più esterna fino a quella centrale c'era poco spazio per muoversi; si incespitava a ogni passo, ora contro una statua a grandezza d'uomo, ora contro una vetrina sovraccarica.⁵

Questa attenzione di artisti e intellettuali verso le culture provenienti da “altri mondi” si innestava su un crescente bisogno dell'arte e della cultura dell'epoca di reagire in senso anticolonialista e anticapitalista, un bisogno crescente dell'arte di farsi politica. È interessante notare che gli stessi volumi della mostra *Primitivismo nell'Arte del XX secolo*, ancora in linea con quella rigida mentalità di catalogazione di cui si è parlato, non presentino neanche una sola donna nel panorama artistico dell'arte moderna. Eppure già nel 1894 Suzanne Valadon fu ammessa alla Société Nationale des Beaux-Arts, partecipò al Salon des Indépendants nel 1912 e sette anni dopo al Salon d'Automne. La sua pittura era sicuramente ispirata al primitivismo di Paul Gauguin ed era vicina al movimento dei *fauves* e a quello cubista. Contrariamente a quanto si possa pensare molte donne, artiste e intellettuali, conducevano una vita estremamente trasgressiva e rivoluzionaria per l'epoca. Credo sia importante citare il caso di Leda Rafanelli (Pistoia 1880 – Genova 1971). La Rafanelli non era un'artista visiva, ma credo sia utile parlarne per comprendere come il fenomeno della contaminazione culturale fosse profondo e diffuso in quel momento storico.

⁴ *Ivi*, p. 59.

⁵ J.-L. Paudrat, *Africa*, in W. Rubin (a cura di), *Primitivismo nell'Arte del XX secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno*, tr. it. di P. Tornaghi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1985, vol. I, p. 141 (d'ora in poi: *Primitivismo*).



Giornalista, saggista, autrice di romanzi, novelle e fiabe, editrice e artista estrosa, Leda Rafanelli è stata un'attivista anarchica, pacifista e anticolonialista, femminista e musulmana convinta, l'immagine stessa della donna anticonformista e ribelle che ha pagato con l'oblio e la "damnatio memoriae" il suo anelito di libertà.⁶

La Rafanelli si convertì all'Islam giovanissima durante un suo soggiorno in Egitto e, come ricorda Dora Marchese:

Il processo di arabizzazione di Leda la porta anche a interessarsi allo studio della civiltà egizia e della lingua araba (che conosce molto bene), delle scienze occulte, dell'astrologia, della magia e, in generale, del mondo orientale in toto, anche quello ebraico e indiano. La sua è una visione utopica, volta al recupero di un mondo antico, fatto di spiritualità e saggezza, in contrapposizione al mondo globalizzato e omologato della modernità. Leda veste, mangia e vive come un'araba, segue le regole coraniche e conduce una vita agitata e precaria, in cui il fattore economico è sempre sentito come secondario. Incertezza e instabilità l'accompagnano lungo tutto il corso della sua vita, ma sono vissute quasi come la condizione naturale della sua "diversità".⁷

Nonostante i due volumi sul primitivismo abbiano escluso il genere femminile dalle loro classificazioni, abbiamo deciso di restare fedeli a quel testo per la grandissima varietà di opere presentate sia di arte indigena che occidentale e per l'attenta comparazione di disegni, dipinti e sculture. Inoltre i due volumi forniscono un'ampia documentazione tratta dai diari degli artisti dell'epoca, molto utile per comprendere le motivazioni della loro rivoluzione formale.

Tra fine Ottocento e inizio Novecento la scena italiana era abbastanza diversa dal resto d'Europa. La prima expo internazionale in Italia ebbe luogo a Torino solo nel 1911, fino ad allora vi furono grandi esposizioni nazionali in diverse regioni italiane. Anche le esposizioni nazionali italiane seguirono o meglio tentarono di seguire l'orribile moda degli zoo umani. All'Esposizione generale italiana di Torino, nel maggio 1884, scrive Viviano Domenici:

Trovò il suo posto anche un angolo d'Africa battezzato Baia di Assab, con tanto di capanne, bestiame e indigeni in carne ed ossa. Un «villaggio autentico» realizzato vicino la riva del Po.⁸

L'idea era quella di rilanciare la colonia italiana di Assab, sulla costa occidentale del Mar Rosso. Continua Domenici:

Si trattava di sei persone: due maschi adulti sulla trentina definiti rispettivamente «dignitario» e «guerriero», la sedicenne Kaliga, terza moglie del «guerriero», un giovane di diciotto anni figlio di un capetto locale e due bambini di dieci e sette anni. Accolti con grande entusiasmo e curiosità dai torinesi, fecero subito capire di che pasta erano fatti rifiutandosi sdegnosamente di alloggiare nelle due misere capanne preparate per loro e non accettando di interpretare il ruolo dei selvaggi predisposto dal Comitato organizzatore.⁹

⁶ D. Marchese, "Anticolonialismo, anticapitalismo e questioni femminili", in L. Rafanelli, "Un'anarchica dal cuore zingaro", *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* 22, 2019.

⁷ *Ibid.*

⁸ V. Domenici, *Uomini nelle gabbie*, il Saggiatore, Milano, 2015, p. 100.

⁹ *Ibid.*



A differenza del resto d'Europa, gli artisti italiani nei primi anni del Novecento non furono particolarmente attratti dal fenomeno del primitivismo. Sebbene l'Italia fosse meno coinvolta del resto d'Europa dai fenomeni aberranti delle fiere universali, le frequentazioni degli artisti italiani con l'ambiente parigino non li lasciò immuni da contaminazioni. Proprio Carlo Carrà, ancora nel 1921, scrive su *Valori plastici* un articolo feroce contro le “esercitazioni negriste”:

Tutto il cosiddetto “Negrismo” introdotto nella pittura in questi ultimi anni, non presenta alcuna importanza estetica. Il “Negrismo” non meno di altre aberrazioni cretine dell'ultima ora, non meno del Dadaismo, costituisce una falsità d'ordine snobistico e transitorio. Il “Negrismo”, come il “Fauvismo” rivela le sue origini letterarie, e per quanto si faccia, alla guisa del primo movimento, non resterà per molto tempo.¹⁰

Lo stesso Boccioni nel 1913 scrive sulla rivista *Lacerba*:

Il viaggio a Tahiti di Gauguin, la comparsa dei feticci del Centro-Africa negli ateliers dei nostri amici di Montmartre sono una fatalità storica nel campo della sensibilità europea, come nell'organismo di un popolo in decadenza l'invasione di una razza barbara.¹¹

Tuttavia Ezio Bassani, autore delle pagine dedicate all'influenza del primitivismo in Italia nel libro *Primitivismo nell'Arte del XX secolo*, fa notare come l'arte di Carrà e quella di Boccioni stesso fossero nei fatti tutt'altro che estranee al processo di rielaborazione formale che scuoteva l'Europa in quegli anni. La sezione dedicata all'arte italiana mostra il parallelismo tra alcune soluzioni formali adottate da Carrà e alcuni oggetti d'arte indigena, tra cui una maschera Fang-Gabon, una figura Teke del Congo, una testa Lega dello Zaire.

In realtà esisteva in tutta Europa una ricerca già in essere su un primitivismo locale, ovvero sull'indagine di molti artisti relativa a modi espressivi arcaici precedenti rispetto alle forme e ai sistemi canonici che la cultura neoclassica aveva imposto. Constantin Brancusi, ad esempio, concentrava i suoi studi sull'arte popolare rumena; Picasso, invece, su quella iberica, prima ancora di subire le contaminazioni dell'arte africana. Jacques Lipchitz, in *My life in sculpture*, spiega:

Ero anche molto consapevole degli esempi della scultura egizia e greco-arcaica. Nel mio desiderio di allontanarmi dalla tradizione classica e rinascimentale nella quale ero stato educato, era naturale che guardassi a queste culture più antiche, che avevano anche una particolare rilevanza sui risultati dei primi anni del XX secolo. Anche gli antichi Egiziani e i Greci arcaici utilizzarono i molteplici punti di vista che i cubisti avevano adottato... In *Ragazza con treccia* ruotai persino la testa di profilo e rappresentai gli occhi frontalmente alla maniera egizia. Così è possibile vedere le numerose e differenti origini del mio cubismo.¹²

L'idea era quella di opporsi all'omologazione dei saloni di esposizione e ai loro rigidi standard espressivi tanto cari alla borghesia, che a quell'epoca vedeva il suo trionfo.

Dunque sembra proprio che la scoperta degli oggetti d'arte provenienti dalle più remote regioni del mondo si incontrasse con una ricerca artistica che sentiva la necessità di sovvertire i canoni e le regole

¹⁰ E. Bassani, *La pittura italiana*, in *Primitivismo*, vol. II, p. 406.

¹¹ *Ivi*, p. 405.

¹² *Ivi*, p. 426.



dell'arte fino ad allora in essere. Ciò che sorprende gli artisti dell'epoca era la straordinaria varietà e diversità nei modelli espressivi delle società cosiddette primitive.

La capacità inventiva..., che in alcune società africane e oceaniche portò a una multiformità artistica spesso sorprendente, costituisce uno dei più importanti denominatori comuni dell'arte tribale e di quella moderna.¹³

Qualcosa che si opponeva radicalmente alla produzione artistica delle grandi tradizioni culturali classiche, dove l'immutabilità dell'immagine aveva valore positivo.

Molti artisti e intellettuali – Paul Gauguin per primo – iniziarono a viaggiare per vedere e conoscere questi mondi altri e purtroppo, a volte, arrivavano a scoprire le miserie delle colonie. Emil Nolde arrivò in Nuova Guinea nel 1914, dopo aver viaggiato tra Russia, Cina, Giappone e Filippine. Dai suoi diari leggiamo tutta l'amarezza per ciò che vedeva:

Viviamo in un tempo in cui ogni popolo e condizione primitiva sta morendo, tutto ciò che viene scoperto viene europeizzato. Non una sola zona, anche piccola, di natura primordiale con i suoi abitanti originali si mantiene intatta. In vent'anni tutto sarà perduto.¹⁴

E ancora:

Vale solo la legge del più forte. Tutto funziona in ordine a un vantaggio economico; così un mondo speciale e singolarmente bello è perduto per sempre. Gli indigeni nei villaggi europei sono insopportabili, mendaci, corrotti, vestiti di stracci e tele del peggior tipo. E quando tornano ai loro villaggi diffondono gli aspetti peggiori della cultura dell'uomo bianco.¹⁵

L'esperienza di Max Pechstein fu diversa, nel 1914 arrivò nelle isole Palau:

Essendo anch'io cresciuto tra gente semplice in mezzo alla natura, mi abituai facilmente all'abbondanza di nuove impressioni. Non doveti cambiare di molto il mio atteggiamento... Con profondo senso di comunità potevo avvicinarmi agli isolani dei Mari del Sud come se fossero fratelli. Fin dal principio mi ero familiarizzato con le semplici forme di artigianato necessarie, così come avevo navigato, pescato e intrecciato reti con la gente di Nidden e Monterosso al Mare. Allo stesso modo mi fu facile qui imparare a manovrare una canoa attraverso la barriera corallina. Sentivo attorno a me una meravigliosa unità e la respiravo con uno sconfinato senso di felicità.¹⁶

Purtroppo il suo sogno venne interrotto dallo scoppio della prima guerra mondiale quando, nel mese di ottobre, fu fatto prigioniero dai giapponesi.

L'esperienza del primitivismo nelle avanguardie artistiche del XX secolo ci ha offerto la possibilità di focalizzare l'attenzione su una doppia trasformazione: da un lato le civiltà colpite dal colonialismo perdevano via via le loro origini artistiche e culturali, dall'altro la civiltà occidentale lavorava per

¹³ W. Rubin, *Primitivismo modernista*, in *Primitivismo*, vol. I., p. 3.

¹⁴ D.E. Gordon, *Espressionismo tedesco*, in *Primitivismo*, vol. II, p. 388.

¹⁵ *Ivi*, p. 389.

¹⁶ *Ivi*, p. 391.



scardinare l'idea di supremazia culturale del classicismo tentando in tutti i modi di dare valore e importanza alle civiltà con cui venivano in contatto.

Abbiamo ritenuto importante risalire a questo sguardo originario sulla contaminazione culturale per comprenderne da un lato le differenze con quello attuale, dall'altro per cercare una modalità e una forma espressiva che potesse tentare di recuperarne qualcosa: in particolare quel profondo cambiamento nel nostro modo di concepire l'arte nato proprio dal contatto con quegli oggetti artistici che provenivano da luoghi altri. Abbiamo cercato, per quanto possibile, di ritrovare nella forza rivoluzionaria dei linguaggi espressivi del primo Novecento un'ispirazione formale che ci potesse aiutare a disegnare dei volti come delle maschere, liberando la mano dagli schemi canonici, dalle proporzioni, dalle verosimiglianze. Contemporaneamente, attingendo alla vastissima collezione di oggetti di arte indigena presentati nei due volumi della mostra sul primitivismo, ci siamo lasciate sedurre e contaminare dalla diversità delle forme, dalla incredibile varietà e unicità delle soluzioni formali di quei popoli.

L'elemento scenico che abbiamo progettato espone tredici "maschere" scolpite, intrappolate da un panno nero posto su una struttura sghemba che potesse dare l'idea dell'instabilità. Le sculture dovevano essere tutte diverse, sia rispetto all'idea occidentale di maschera sia rispetto all'idea canonica di volto umano. Spesso ci fermavamo e ci chiedevamo: "Che dici, si capisce che è un volto umano?" Gradualmente ci rendevamo conto che potevamo – ad esempio – eliminare dettagli come occhi o bocca oppure semplificarli e stilizzarli all'estremo guadagnando gradualmente un livello più alto di libertà espressiva. A queste tredici maschere se ne sono affiancate altre cinque – libere, per così dire, dal drappo nero –, che rappresentano aria, acqua, terra, fuoco e deserto.

In un'epoca che semplifica la produzione artistica attraverso il ricorso a tecnologie informatiche abbiamo scelto di rinunciare alla modellazione tridimensionale e alla stampa 3d dei nostri oggetti, recuperando lo schizzo e la scultura. Il primo prototipo (Fig. 1) non era stato precedentemente disegnato: il tentativo era quello di lasciarsi guidare dalla materia che lavoravamo, lasciare cioè che le mani "pensassero" da sole. Tuttavia, osservando i disegni e gli schizzi di autori come Picasso, Brancusi, Kirchner, Carrà e tanti altri, ci rendemmo conto che il processo doveva includere anche una parte di progetto su carta, come a dire che non volevamo escludere del tutto l'ottica nostra, occidentale. I disegni servivano a esplorare rapidamente diverse possibili strade, che in un secondo momento, nella fase realizzata della scultura, subivano modifiche e rielaborazioni dettate dalla differenza di tecnologia che caratterizza il tratto su carta dal gesto di tagliare, scolpire, modellare una forma. Il rischio poteva essere quello di incappare nel *design*, nel raffinato per così dire, mentre il nostro obiettivo era quello di restituire l'atto della mano che incide la materia in modo più autentico possibile.

Il team di scenografia, costituito da me, Rebecca Carlizzi (dottoranda in Performing, Staging Arts, Music Creativity and Composition), Arianna Acanfora e Simona La Monica (Biennio specialistico in Scenografia Teatrale), ha lavorato in stretto contatto, costituendo un laboratorio che si è sviluppato in tre fasi:

- Studio dei rapporti tra arte moderna e influenza dell'arte indigena.
- Disegno e scultura, individuazione dei materiali e dei rivestimenti.
- Progettazione della struttura scenica e costruzione.



Ci siamo date cinque obiettivi su cui indagare, che potessero caratterizzare il nostro lavoro:

1. Geometria
2. Pieno/vuoto
3. Riduzione/aggiunta
4. Segno
5. Differenza

Osservando sia le produzioni artistiche degli artisti del Novecento che i loro specifici riferimenti alle opere provenienti dalle varie civiltà a cui si ispiravano, abbiamo notato che uno degli elementi comuni era il ricorso a riduzioni geometriche per rappresentare oggetti, volti e sculture. Una sorta di astrazione geometrica, su cui abbiamo lavorato. I volumi, a differenza del classicismo, erano in entrambi i casi portati all'eccesso generando ombre profonde e improvvise. Alcuni elementi caratterizzanti – ad esempio quelli di un volto – vennero totalmente eliminati o di contro aumentati di numero: una delle maschere realizzate da Arianna Acanfora presenta più “occhi” come una serie di bottoni che fuoriescono vivacemente dalla fisionomia del volto. In tutti i casi cercavamo di restituire il gesto, il segno della mano, seppur ammorbidito e lavorato: volevamo che restasse visibile.

Infine osservavamo l'una il lavoro dell'altra, durante la fase di realizzazione delle sculture, stimolandoci vicendevolmente a diversificare al massimo i nostri prodotti. Questa differenza spesso ci lasciava meravigliate, eravamo sempre stupite di quante possibilità si aprivano di continuo.

L'occasione di preparare la scenografia per lo spettacolo di Diana ci ha poste dinnanzi alla difficoltà oggettiva di recuperare uno sguardo formale sulla diversità, partendo dal chiuso del nostro laboratorio al terzo piano dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, in una piccola aula adibita a studio. Ci siamo rese conto di quanta distanza ci separa dalla realtà che stavamo tentando di indagare, di quanto l'altro da noi sia inaccessibile, nonostante l'illusione di apertura e di connessione del nostro mondo contemporaneo. Come indicato da Adriano Pedrosa, abbiamo potuto lavorare solo con il nostro sentirci straniere, con le nostre esperienze di estraneità, riflettendo su quanto le nostre vite – finché non richiamate all'attenzione da una determinata circostanza – scivolino indifferenti tra i mali del mondo e quanto sostanzialmente vi siano invisiate. L'unica via per sentire un legame profondo con la diversità è tentare di trovarla in sé stessi e – malgrado non ci sia consentito un accesso diretto al dolore estremo delle vite spezzate, che il testo di Diana racconta – forse indagarne la storia, affinché ci restituisca esperienze di una ormai compromessa relazione profonda tra culture e popoli, che la nostra civiltà ha tentato e tenta ancora di rendere simili a noi distruggendoli. Ci sembrava a volte di muoverci in solitudine e controvento rispetto al mondo che ci circonda e che i nostri microscopici gesti – i nostri invisibili sforzi per cercare di ricucire questo tessuto sfaldato – fossero vani e inattuali. Tutto questo sembra riportarci al Camus del mito di Sisifo: a una pietra che ricade sempre a valle e che però è sempre indispensabile rispingere su – incessantemente e a fatica – con un apparente non senso.

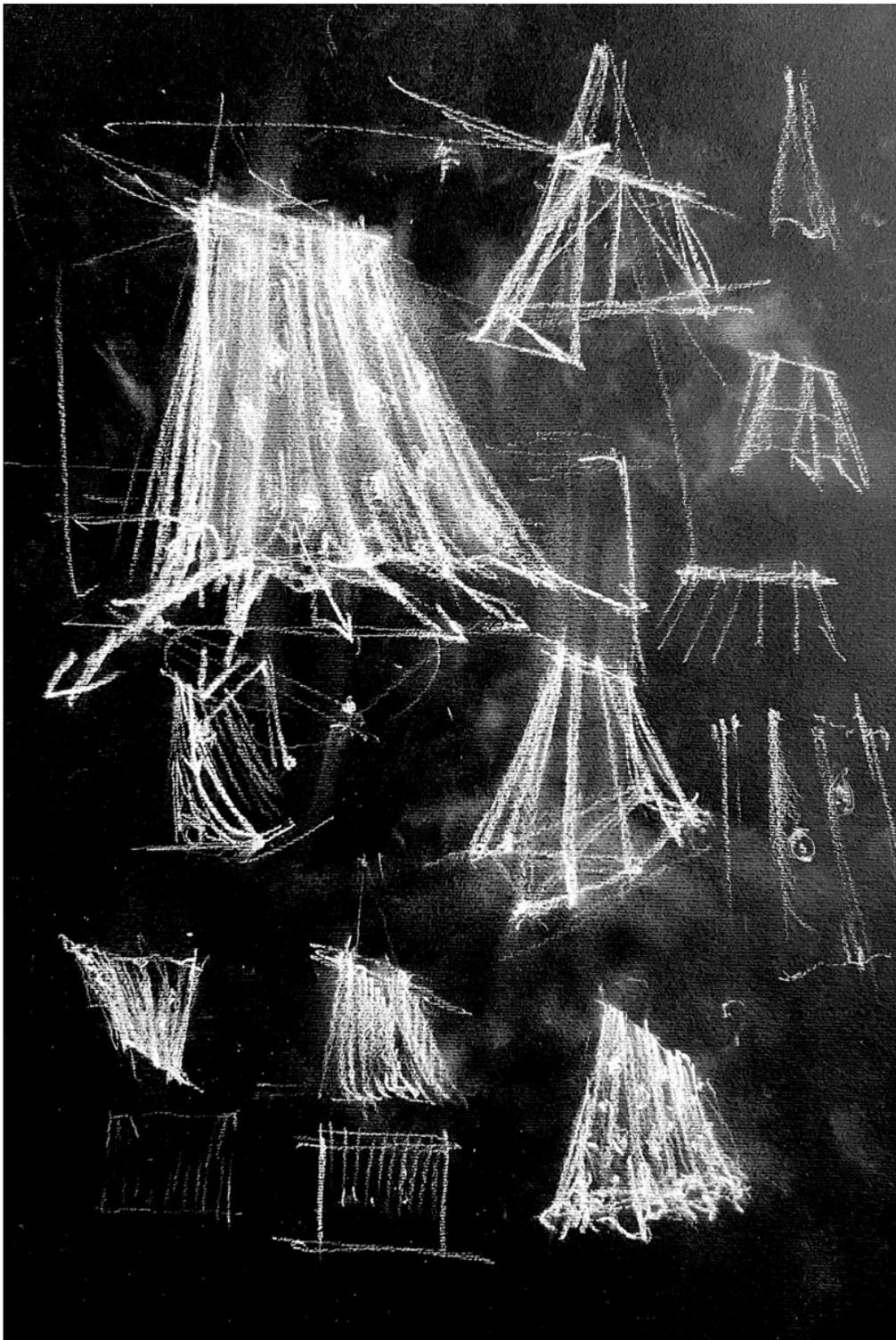


Fig. 1.
Nera Prota, Schizzi
(gessetto su cartoncino nero)



Fig. 2.
Prototipo in fase di lavorazione



Fig. 3.
Prototipo definitivo



Fig. 4.
Arianna Acanfora durante la fase di schizzo della maschera dell'Aria



Fig. 5.
Rebecca Carlizzi lavora alla maschera della Terra nel Laboratorio di Scenografia

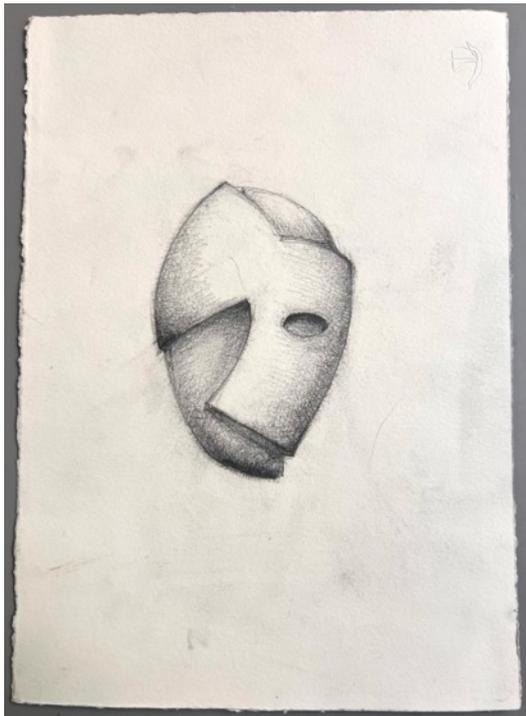


Fig. 6.
Disegno preparatorio



Fig. 7.
Realizzazione



Fig. 8.
Disegno preparatorio



Fig. 9.
Realizzazione



Fig. 10.
Da sinistra, Rebecca Carlizzi, Simona La Monica
e Arianna Acconfero durante la costruzione della struttura



Fig. 11.

Particolare della scenografia per *Naufragio* con la maschera del Deserto



Fig. 12.

Una panoramica della scena di *Naufragio*



Naufragio

Dalla scenografia come traccia dell'accaduto a simbolo di alterità

Rebecca Carlizzi

Accademia di Belle Arti di Napoli

La collaborazione tra l'Accademia di Belle Arti di Napoli (nella persona di Nera Prota, docente di scenografia) e l'Ispf-Cnr¹ (nella persona di Rosario Diana, primo ricercatore di filosofia) – entro la quale sono attiva dal 2016, anno in cui ho iniziato il mio percorso formativo nell'Accademia di Belle Arti di Napoli – mi ha consentito di sperimentare diversi tipi di approccio progettuale alla scenografia, nonché di sue possibili nuove funzionalità all'interno dello spettacolo. In questi dieci anni di lavoro comune ci siamo impegnati a rendere la scenografia – tradizionalmente intesa come rappresentazione di un ambiente in cui si svolge l'azione – segno visivo, autonomo e indipendente da qualsiasi modello narrativo tradizionale. Gli elementi che hanno caratterizzato la nostra ricerca nell'ambito della progettazione scenografica sono i seguenti:

- la modularità
- l'integrazione di elementi intermediali
- la diversificazione degli spazi di intervento
- l'esplorazione dei differenti approcci e punti di vista del pubblico rispetto alla scena

All'inizio della sperimentazione – connessa alla performance *Il buio sulla zattera* (2015-2016) –, la metodologia e il nostro approccio al lavoro sono stati caratterizzati dall'intenzione di mettere in relazione il testo teatrale di Rosario Diana e l'allestimento da lui concepito con un'operazione artistica installativa, cercando così di superare i meccanismi tradizionali che la scenografia e i vincoli della macchina teatrale normalmente impongono. La semplicità della struttura modulare, una *zattera* (un praticabile composto da tavole da ponte in legno collegate tra loro da perni in ferro passanti e bulloni), permetteva una composizione ripetibile, lineare ed essenziale, in grado di rapportarsi a spazi aperti: in questo caso piazza del Plebiscito, a Napoli, in occasione dell'evento "Futuro remoto", organizzato da Città della scienza nel 2016. Di sera protagonista della scena nello spettacolo, nel corso della giornata la *zattera* diventava per i visitatori della mostra di "Futuro remoto" un elemento con cui poter interagire secondo modalità personali (gioco, appoggio per una pausa di riposo, ecc.) e annuncio di ciò che sarebbe (o era) avvenuto nella performance. La *zattera*, nel suo essere, ha subito diversi utilizzi, passando da installazione spettacolare di piazza a scenografia teatrale in senso stretto per la rappresentazione dello spettacolo al Teatro Niccolini dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, sempre nel 2016. Nel concepire la sua versatilità per certi aspetti ci è stata d'ispirazione la *Montagna di sale* di Mimmo Paladino, che è stata dapprima scenografia in occasione delle Orestidi, per *La sposa di Messina* di Schiller – diretta di E. De Capitani (Gibellina 1990) –, poi installazione artistica in diverse piazze d'Italia.

¹ Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno – Consiglio nazionale delle ricerche, Napoli.

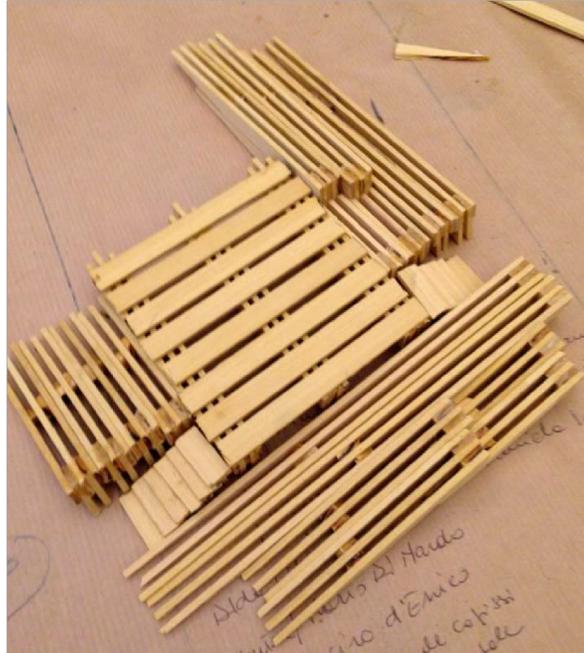


Fig. 1.
Modellino della scenografia
per *Il buio sulla zattera*



Fig. 2.
La zattera in Piazza Plebiscito a Napoli,
durante la manifestazione Futuro remoto



Fig. 3.

Il buio sulla zattera allestimento al teatro Niccolini
(Accademia di Belle Arti Napoli)

Per *Phoné/Bene: schedario* (a cura di Rosario Diana e Nera Prota) del 2017 ci siamo concentrate sulla forma del videoambiente² nella sua declinazione più semplice. In questo caso, abbiamo progettato uno spazio percorribile e frammentato, incorniciando lo sfarzo barocco di una delle sale di Palazzo Serra di Cassano³ in forme geometriche sghembe, come tagli. L'installazione era costituita da parallelepipedi/totem modulari, disegnati su una matrice (modulo "padre") che si differenziasse da altri due tipi di moduli con tagli e misure diverse. I quattro moduli "padre", che sorreggevano dei monitor, avevano il compito di disseminatori di contenuti e trasmettevano in *loop*, ognuno con tempi diversi, estratti di opere di Carmelo Bene, creando così una suggestiva sovrapposizione di voci. Il nero e la composizione dei totem, unito alla moquette e ai tubi metallici, che collegavano un modulo all'altro, creavano uno spazio nello spazio senza però costituire un disturbo, con quella loro disarmonia visiva, nel rapporto tra ambiente architettonico e "sotto-ambiente". Lo spettatore si trovava in un effetto matrioska, percorrendo uno spazio dentro l'altro. Nel tentativo di applicare il concetto di *phoné*, elaborato da Bene, si è cercato di dare particolare importanza all'aspetto uditivo, al fine di attirare la curiosità e l'attenzione di chi attraversasse lo spazio ad approfondire i singoli contenuti. Attraverso

² Il videoambiente è una forma artistica che consiste nel creare un ambiente interattivo in grado di coinvolgere lo spettatore con immagini e suoni. È considerato una particolare forma di videoarte (fra cui, appunto, la videoinstallazione), proprio in virtù della sua natura interattiva.

³ Sede a Napoli dell'Istituto Italiano degli Studi Filosofici.



l'effetto *cocktail party*,⁴ lo spettatore interessato ai diversi saperi trasmessi dai monitor era in grado di captare l'argomento di suo interesse e di ascoltarlo con più definizione avvicinandosi ai singoli totem/moduli "padre".

L'impianto installativo è stato successivamente ripreso nel 2018 per *Voci da una "Vita"*, un progetto concepito da Rosario Diana nell'ambito delle celebrazioni a Napoli per il 350° anniversario della nascita di Giambattista Vico. Tale impianto, oltre al voler rispondere alle esigenze descritte poc'anzi (priorità uditiva e adattamento a ogni tipo di spazio architettonico), ricorreva all'esecuzione audio di brani dalla *Vita di Giambattista Vico scritta da sé medesimo* (1723 - 28).⁵



Fig. 4.
Allestimento *Phoné/Bene Schedario*
(Palazzo Serra di Cassano, Napoli)

⁴ Nel sound design, la capacità di prestare attenzione a determinati suoni in mezzo al rumore viene spesso definita "effetto cocktail party". Si tratta del modo in cui il nostro udito è in grado di concentrarsi in modo specifico su una voce o un suono, ignorando gli altri suoni di sottofondo. La nostra mente filtra i suoni non importanti e ci permette di concentrarci sull'essenziale. Questo è possibile grazie a una sofisticata elaborazione nel nostro cervello. Mentre l'orecchio riconosce tutti i suoni che lo circondano, il cervello seleziona quelli a cui dobbiamo prestare attenzione.

⁵ L'AUDIO-video riprodotto nell'installazione si può visionare al seguente indirizzo:
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=A_vyiZxY-_c&t=3s>.



Fig. 5.

Allestimento *Phoné/Bene Schedario*
(Palazzo Serra di Cassano, Napoli)

Nella progettazione del Teatro della Filosofia (Palazzo Serra di Cassano, 2017-2018) lo scopo è stato quello di evocare, attraverso un segno plastico, la struttura architettonica teatrale. La presenza di un arco/boccascena e della sua proiezione costituita da panche/sedute delimitavano uno spazio in cui poteva avvenire un'azione. Utilizzato per *reading* e conferenze, esso è stato anche un luogo di dibattito, oltre che spazio teatrale filosofico, nel quale si sono realizzati incroci tra filosofia e arti performative. Il salone d'ingresso di Palazzo Serra di Cassano diventava così teatro attraverso un unico segno plastico che lo evocava.

Negli anni dal 2018 al 2020, abbiamo approfondito, sempre di più questo concetto di scenografia come segno. Nel nostro lavoro di ricerca per la trilogia di melologhi *Scene del riconoscimento: Milton, Hegel, Camus* (libretto di Rosario Diana, musiche di Rosalba Quindici)⁶, pensata per il citato Teatro della Filosofia di Palazzo Serra di Cassano, abbiamo inteso lasciare un ulteriore traccia identificativa, progettando delle strutture autoportanti, in catinelle in legno dipinte in rosso unite da bulloni e perni passanti, come ulteriore emblema che potesse caratterizzare le tre performance.

⁶ Estratti video delle tre performance si trovano ai seguenti indirizzi:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Gi7mnO9urTk>>

<https://www.youtube.com/watch?v=_gSvEHbqETo>

<<https://www.youtube.com/watch?v=FYE3TSCYa4c>>.



Fig. 6.
Il Teatro della Filosofia con bozzetto
(Palazzo Serra di Cassano, Napoli)



Fig. 7.
Allestimento per *Scene del riconoscimento*



(Palazzo Serra di Cassano, Napoli)

Sulla scia delle mie collaborazioni con Prota e Diana e attraverso l'elaborazione delle mie tesi di laurea: *Questa non è una scena. Nuove metodologie progettuali* (2018) e *Qualcosa è già accaduto. L'arte in scena: Mimmo Paladino scenografo tra installazioni e scenografie* (2021), ho tentato di mettere in discussione le norme, le regole e le funzioni canoniche della scenografia per guadagnare una prospettiva che apra uno spettacolo (teatrale e non) a diverse modalità di comunicazione e coinvolgimento con il pubblico.

Tesaurizzando quanto appreso e praticato in questo decennio di studio scenografico e di esperienza sul campo, nel mio progetto di dottorato in *Performing, Staging Arts, Music Creativity and Composition*, in corso di svolgimento presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, intendo analizzare e sperimentare diversi sistemi di diffusione visiva e sonora a partire da un testo letterario. Poiché la mia ricerca si focalizza sul reportage *Sull'Oceano* di Edmondo De Amicis – testo utilizzato anche da Diana per il suo ultimo lavoro teatrale *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti* –, è stato per me molto interessante partecipare a questo progetto dedicato al tema delle migrazioni.

La progettazione per la scenografia di *Naufragio*,⁷ iniziata nel settembre del 2024 in collaborazione con Nera Prota e due studentesse della magistrale di Teatro (Accademia di Belle Arti di Napoli), Arianna Acanfora e Simona La Monica, ha voluto sperimentare una diversa possibilità di comunicazione con lo spettatore centrata sulla potenza evocativa degli elementi scenografici, pensati in relazione allo spazio scenico e con lo scopo di far *funzionare* “l'oratorio da camera”.

Grazie alle riflessioni del gruppo di studio, coordinato da Prota e basate sul testo di Diana, abbiamo svolto una ricerca sulle modalità espressive che emergevano, in tutte le loro varietà e diversificazioni, nel periodo in cui l'arte occidentale veniva trasformata dall'incontro con le civiltà degli altri mondi, tra fine Ottocento e inizio Novecento, e abbiamo focalizzato la nostra attenzione sul tema dell'alterità come simbolo formale.

Il nostro obiettivo era rendere la scenografia segno identificativo della vicenda narrata, sottolineando le diversità culturali e traducendole in “segno” dell'alterità. La mia formazione avanzata e l'esperienza accumulata in questi anni di studio e collaborazione con Prota e Diana mi hanno consentito di svolgere un ruolo di *improvement* per le due studentesse coinvolte (Acanfora e La Monica), colleghe nelle diverse fasi della progettazione, realizzazione e messa in scena: dalla scelta del tessuto per il drappaggio alle diverse tecniche di realizzazione delle maschere e alle soluzioni tecniche realizzative della struttura scenica.

Lo studio della struttura portante della scena è partito dalla realizzazione di un modellino in scala 1:10 (Fig. 8.), necessario a comprendere, da un punto di vista scenotecnico, le modalità costruttive della scena.

La struttura (Fig. 9.), realizzata in telai e scroscie di catinelle in legno e adagiata su pannelli in compensato che fungevano da pavimento autonomo, ha reso la scena modulare (di facile montaggio e smontaggio) e leggera, agevolandone il trasporto: tutto ciò senza venir meno alla fedeltà nei confronti della visione finale suggerita dal bozzetto. La capacità della struttura di essere autoportante ha consentito di poterla collocare senza difficoltà sul palcoscenico del Centro Domus Ars (Fondazione Il Canto di Virgilio, Napoli): uno spazio usato prevalentemente per concerti e performance, dunque non idoneo a supporti scenografici, non essendo una struttura propriamente teatrale.

⁷ Un estratto video di *Naufragio* si può visionare al seguente indirizzo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Z-f-aGZhLoc>>



Il processo di scelta del tessuto e la resa scenografica delle maschere (Fig. 10.) è stato quello più delicato durante la fase di realizzazione del lavoro. L'efficienza evocativa non doveva contrastare con la funzionalità tecnica dell'illuminazione finale della scena, ma si dovevano compenetrare reciprocamente, affinché ci fosse un'armonia visiva. La scelta, ricaduta su un panno nero poliestere in lana Milton – normalmente utilizzato per le quinte teatrali –, è stata quella più efficace sia per le proprietà che ha il tessuto stesso (peso della stoffa e alto indice di assorbimento della luce) sia per la giusta fusione con le maschere, scolpite in polistirolo, rivestite con stucco in pasta e scenografate con tempera nera di base e leggerissimi punti di luce su alcune zone in bianco e grigio per creare maggiore distacco e profondità sul drappeggio. Dopo diversi tentativi e prove tecnico/artistiche, la decisione di creare una texture matta o opaca per la realizzazione finale delle maschere ha dato non solo una giusta unione complessiva dei diversi materiali utilizzati – soprattutto per la diversa capacità di reazione alla luce –, ma è stata la soluzione adatta a conservare il concetto di manualità. La geometrizzazione propria del primitivismo⁸ e l'abbandono dei caratteri antropomorfici tipici del volto hanno sottolineato il carattere simbolico di una scenografia tesa a connotare la diversità come valore.

Il caratteristico peso del panno ha dato modo, attraverso un sistema di corde che collegavano il pavimento alla struttura (Fig. 11.), di formare delle pieghe “controllate” (Figg. 12.-13.) su cui adagiare le maschere, al fine di conferire più movimento e profondità alla composizione.

Il disegno luci di Rossella Coppola ha poi dato giusta vita alla scena, accompagnando al meglio le voci recitanti di Silvia Ajelli e di Andrea Renzi nell'interazione con l'esecuzione musicale del percussionista Lucio Miele e con i movimenti nella danza di Arianna Montella.

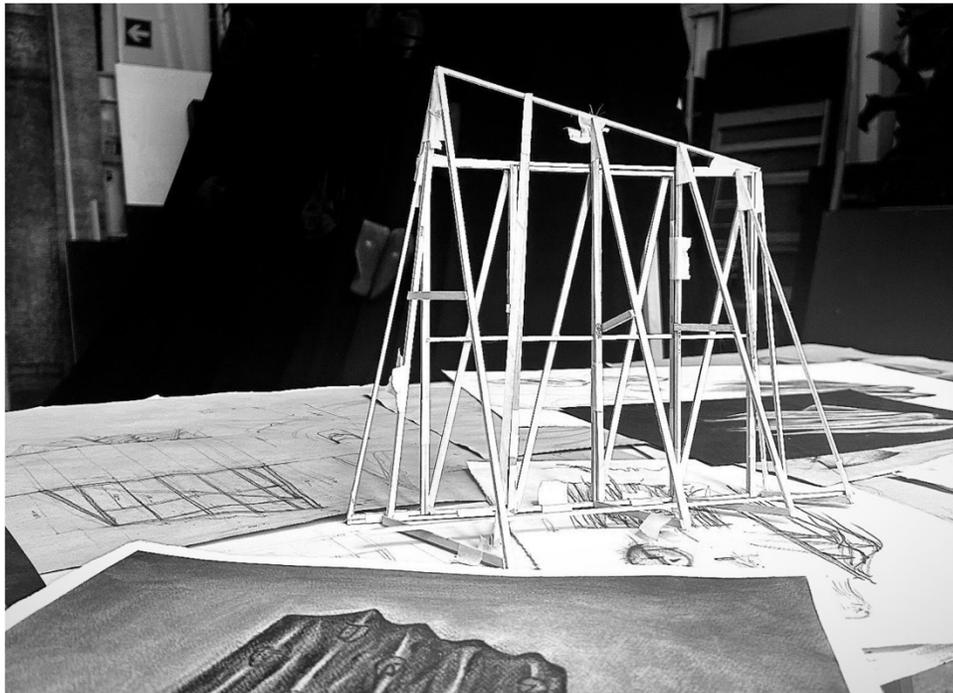


Fig. 8.

⁸ Tendenza artistica sviluppatasi dal XIX sec. fino ai primi anni del Novecento.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Naufragio **Il tratto come identità**

Arianna Acanfora

Accademia di Belle Arti di Napoli

Nell'agosto del 2024 Nera Prota (scenografa e docente di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli) mi ha offerto l'opportunità di partecipare alla realizzazione di una scenografia per lo spettacolo *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti*, di è autore e regista Rosario Diana. Oltre a me, Prota ha coinvolto nella realizzazione del progetto anche Simona La Monica, mia collega di corso magistrale di Scenografia per il teatro, e Rebecca Carlizzi, dottoranda presso la stessa Accademia. I lavori sono stati preceduti da alcuni incontri preliminari in cui abbiamo avuto modo di comprendere ciò che avremmo dovuto realizzare con una fase di *brainstorming* sull'idea di fondo della progettazione. Emerse la necessità di comprendere cosa significasse mettere a confronto la diversità con il canone e come questo rapporto potesse rappresentare in qualche modo il dramma delle migrazioni. Il discorso sulla diversità, affrontato con Prota, racchiudeva il concetto di riconoscimento e di valorizzazione del proprio personale tratto grafico, manuale, distintivo, inteso quasi come un documento identitario. Ci sembrava che questo valore identitario con il tempo si stesse perdendo a causa del fenomeno della globalizzazione, dell'universalità della rete internet e di tutte le nuove tecnologie, compresa l'intelligenza artificiale.

Quindi i concetti/valori di identità e di differenza ci apparivano connessi al tema delle migrazioni, in cui la persona umana perde valore, diventa numero statistico, soccombe o è costretta a vivere in clandestinità, il più delle volte rifiutata o esclusa dalla società che dovrebbe accoglierla.

Nella mia tesi di laurea triennale, intitolata *Stop-motion: il ludico come metodo sperimentale e la forma perturbante nascosta*, mi resi conto di come la forma espressiva, in questo caso specifico, quella della tecnica di animazione in stop-motion, potesse generare nell'osservatore un effetto che ha a che fare con il perturbante di cui parla Sigmund Freud in *Das Unheimlich*: l'idea che rozzi oggetti, puppets, attraverso questa tecnica appaiano in movimento pone lo spettatore davanti a qualcosa di strano, insolito.

Mi ha sorpreso che Adriano Pedrosa, curatore della Biennale dell'Arte di Venezia 2024, abbia sottolineato come il tema dell'estraneo abbia un collegamento etimologico con il perturbante. L'evento della Biennale mette in evidenza tutti i soggetti connessi al tema della diversità. La diversità in un'artista *queer*, in un'artista folk, o in un'artista indigeno e così via sarà sempre presente, pronta ad essere discriminata e giudicata. Dovrebbe essere, invece acclamata poiché questa caratterizzazione è alla base della bellezza umana e di ciò che si potrebbe fabbricare con mani, menti e saperi diversi. L'arte spesso agisce in contrasto rispetto ai fenomeni di standardizzazione laddove, esprimendosi con coraggio, pone l'osservatore dinanzi a qualcosa che può spingerlo a riflettere non solo su ciò che vede ma anche su ciò che dentro di lui avviene. Può essere un volano per spingere l'individuo a porsi in relazione con ciò che gli è sconosciuto, stimolando curiosità, interesse e contemporaneamente la sua capacità di mettersi in discussione.



Nei nostri incontri preliminari abbiamo lavorato allo studio di un prezioso volume dal titolo *Primitivismo nell' arte del XX secolo*,¹ in cui viene trattato il fenomeno del primitivismo novecentesco, mettendo a confronto immagini di opere scultoree del continente africano, americano e oceanico con le rielaborazioni delle stesse realizzate da artisti occidentali. (Figg. da 1. a 3.) Pensavamo che l'elemento-fulcro dell'installazione, a cui stavamo lavorando, potesse essere la realizzazione di maschere che rappresentassero a loro modo la voce di questi migranti protagonisti del poema scritto da Diana. L'obiettivo era quello di distaccarci dall'idea della maschera con tratti simili al volto umano, cercando di focalizzare la nostra attenzione sulla destrutturazione del canone estetico occidentale. Abbiamo cercato di trovare questa diversità attraverso lo studio di maschere e oggetti d'arte di vari continenti, particolari nei loro tratti esagerati, a volte surreali. È stato interessante anche studiare le opere degli artisti che furono influenzati dagli oggetti "primitivi". Ci siamo però poi applicate a evidenziare le geometrie dei volti, cercando di trarre da questi elementi forme che a loro volta potessero diventare maschera (Fig. 4.).

La creazione di schizzi preliminari è stata di fondamentale importanza poiché questo metodo progettuale permette di sperimentare attraverso il disegno e stimolare soprattutto la creatività. Mettere sul foglio ciò che letteralmente passa nella testa – che siano segni, parole, lettere o qualsiasi cosa si possa usare per "sporcare" la carta – non è così semplice. Questa attività di invenzione e reinvenzione, partendo da semplici ragionamenti espressi nel disegno, è una forma di studio nel quale ci siamo lasciate influenzare dagli artisti che nel Novecento iniziarono a trasformare tutta la struttura formale dei canoni classici verso una maggiore libertà espressiva. Quelli che realmente riescono in questa impresa sono in realtà i bambini: hanno molta immaginazione, non sono ancora gravati da eccessivi condizionamenti e riescono a creare sul foglio qualcosa di mai visto prima, rimodulando con forme nuove anche qualcosa di comune. L'obiettivo quindi, nell'approccio a questo metodo progettuale, era proprio quello di mettersi in gioco, anche usando le proprie *skills*, cercando di fare qualche passo indietro rispetto agli stereotipi che generalmente condizionano il nostro fare artistico, al fine di rendere personale il nostro segno. Mi sono trovata molto a mio agio in questo modo di operare, perché coincideva con la mia personale esperienza formativa, incentrata proprio sullo schizzo libero e progettuale. Grazie a tutto questo, ho trovato un mio personale metodo di lavoro, mettendo in gioco le mie capacità espressive e facendo emergere il mio personale tratto artistico, che ho avuto modo di coltivare in anni di formazione artistica.

Ritornando alla questione del primitivismo, un'opera che mi ha ispirato per la creazione di una delle maschere (Figg. da 5. a 7., 17.) è *Il primo uomo (Panorama primevo)* – 1947 – del pittore tedesco Max Beckmann. Il dipinto mi ha colpito soprattutto per le sue forme confusionarie dal carattere incisivo. Stessi tratti ritrovati anche in opere di Max Pechstein, anch'egli artista tedesco interessato alla decorazione superficiale – resa elegante da linee a zig zag –, che si potrebbe definire Art Deco tribale. In tutto le maschere – realizzate in polistirene estruso, e scolpite a mano una a una – sono tredici, con l'aggiunta di altre cinque rappresentative di elementi naturali: aria, acqua, fuoco, terra e deserto. Per poter ottenere fluidità fra maschere e struttura, le stesse sono state dipinte in acrilico nero, con pennellate di grigio chiaro, funzionali a mettere in risalto i tratti geometrici e i particolari di ogni volto (Figg. da 10. a 22.). Tutte e tredici sono state posizionate su un grande panno nero, scelto sia per una questione legata al light design sia soprattutto per evocare lo stato d'animo del lutto. Il nero ha da sempre rappresentato il tema della morte, della disperazione talvolta abissale; corrisponde quasi a una sensazione: "sentire il nero",

¹ W. Rubin (a cura di), *Primitivismo nell'Arte del XX secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno*, tr. it. di P. Tornaghi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1985.



riflettere le proprie emozioni in un colore che in teoria dovrebbe assorbirle, come assorbe la luce. Queste tredici maschere/“anime” sono state fissate al panno e posizionate non casualmente, ma seguendo una logica quasi a cascata, come se stessero cadendo in un abisso (Fig. 9.). Siccome il panneggio presentava particolari pieghe – alcune più profonde e altre meno, create ad arte da un sistema di cordini –, è stato possibile sfruttare questo movimento per conferire alle maschere la stessa movenza. La struttura di base, in cantinelle, con una dimensione di circa 3 mt x 3 mt – nascosta agli occhi degli spettatori, perché coperta dal panno nero –, è stata pensata sia per conferire unicità all’installazione sia per facilitarne il trasporto. La sua realizzazione è stata preceduta in primo luogo dalla elaborazione di un bozzetto a matita e fusaggine, poi da un disegno tecnico quotato, contenente prospetto, pianta e sezione (Fig. 8.).

Protagonisti di questa scenografia sono stati anche gli elementi della natura, aria, acqua, fuoco, terra e deserto (fratello della terra). Tramite un processo di antropomorfizzazione, sono stati anch’essi rappresentati in forma di maschera. Io mi sono occupata della realizzazione della “maschera dell’aria” (Fig. 28.). Questo elemento è forse uno dei più complicati da rappresentare in forma fisica, materiale e visiva. In primis è stato necessario chiedersi cosa fosse l’aria, che forma abbia, che suono produce e che sensazioni dà; come si potesse rappresentare questa forma non forma, abbattendo lo stereotipo dei classici simbolismi costruiti su questo elemento. Analizzando attentamente il materiale storico e le correnti artistiche del Novecento, le difficoltà si sono lentamente diradate quando lo sguardo si è diretto su figure e movimenti che hanno saputo trasformare concetti e circostanze in forme. Il futurismo è stato l’oggetto di tale ricerca: avanguardia culturale nata in un periodo di evoluzione che avvertiva l’esigenza di un ritmo molto veloce e produttivo nonché di infrangere i codici accademici che avevano caratterizzato i secoli precedenti.

Come si rappresentava – secondo le prescrizioni del movimento futurista – qualcosa di apparentemente astratto che esiste solo grazie alle sensazioni che ci lascia? L’aria non ha né forma né colore, ma è ciò che può dare forma a qualcosa, ed è proprio su questo principio che è nata la “maschera dell’aria”. Prendendo ispirazione dall’opera *Forme uniche della continuità nello spazio* di Umberto Boccioni, uno dei maggiori esponenti dell’arte futurista, artefice del gesto come sensazione dinamica eterna – un’idea enunciata nel *Manifesto futurista* dell’11 aprile 1910 –, ho esaminato attentamente questa scultura, ne ho indagato il movimento e la fluidità. Questo studio avrebbe potuto offrire un valido sostegno all’idea che in me si stava formando (Figg. da 23. a 25.). Cambiare prospettiva: la maschera non avrebbe assunto la stessa posizione degli altri quattro elementi, cioè quella frontale, ma sarebbe stata posta di profilo. Il volto sarebbe stato coperto da un panno che avrebbe preso forma dall’incontro con una folata di vento. Quest’ultimo avrebbe dato vita a morbidezze e tratti del panno, conferendogli un’immagine di movimento. Parte del volto sarebbe stato scoperto, per creare un maggiore dinamismo. Alla fine la maschera è stata realizzata in polistirene estruso. Per darle la forma conclusiva è stata scolpita a mano su tre diversi livelli, che accentuano profondità e illusione di movimento (Fig. 26.). Dare colore è stata un’ennesima sfida, poiché – come si è detto precedentemente – l’aria non ne possiede. Il bianco e il grigio sono stati i protagonisti e, considerata la loro cromatura fredda, sono stati scelti per connotare ancora meglio l’idea di qualcosa di estraneo ai nostri occhi e in un certo senso invisibile. Il grigio scuro, usato come base, è stato “tagliato” con colpi di luce bianchi che avrebbero messo in risalto le forme del panneggio e permesso alla maschera di fuoriuscire grazie alle ombre che si sarebbero create (Fig. 27.). Questa scelta non è stata casuale, poiché avrebbe aiutato il light designer a modulare opportunamente la luce, creando contrasti e tratti significativi.



Per la sua natura dinamica e gelida, in un certo senso anche spaventosa, la “maschera dell’aria” poteva forse evocare le sensazioni provate dagli stessi migranti nelle tragedie dei naufragi. L’aria si manifesta col vento che muove le cose, corre e talvolta ti accarezza: un elemento con infinite forme che appare e scompare incessantemente e che può divenire fatale quando si esprime in tutta la sua potenza.

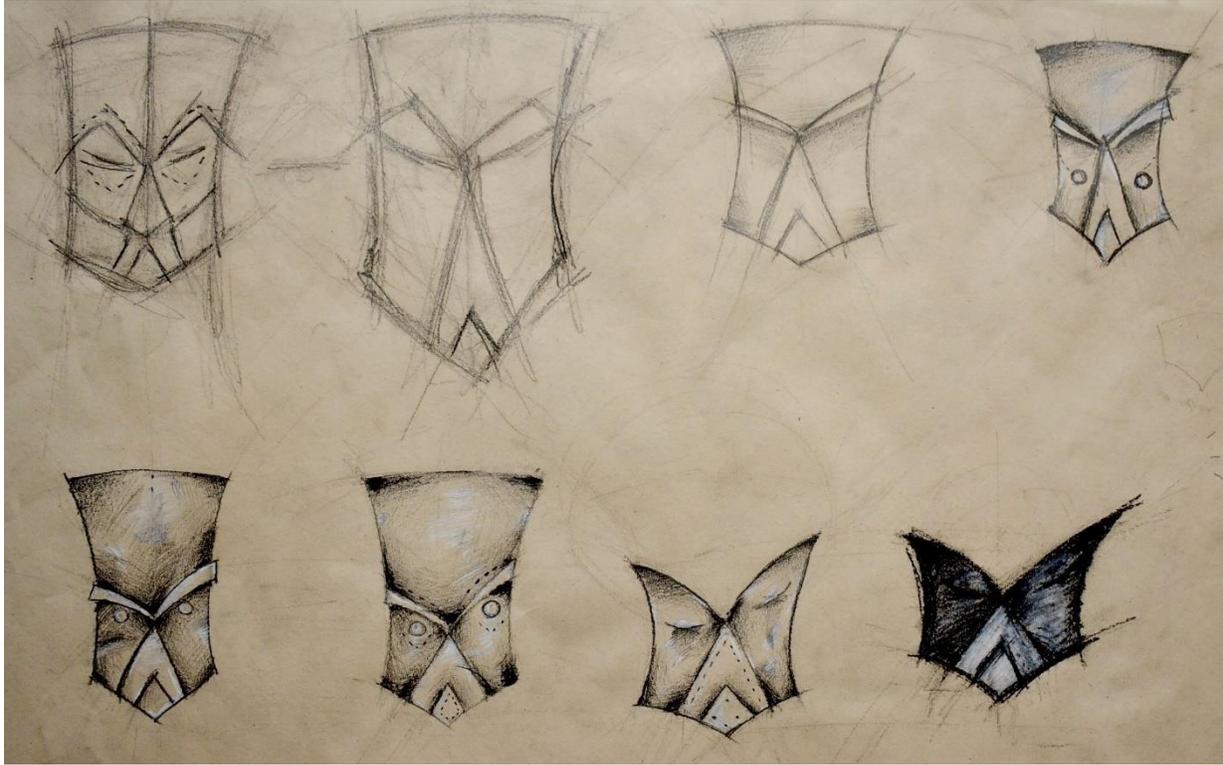


Fig. 1.

Arianna Acanfora, Tavola sullo studio delle geometrie di una maschera
(grafite, carboncino nero e bianco su carta)



Fig. 2.

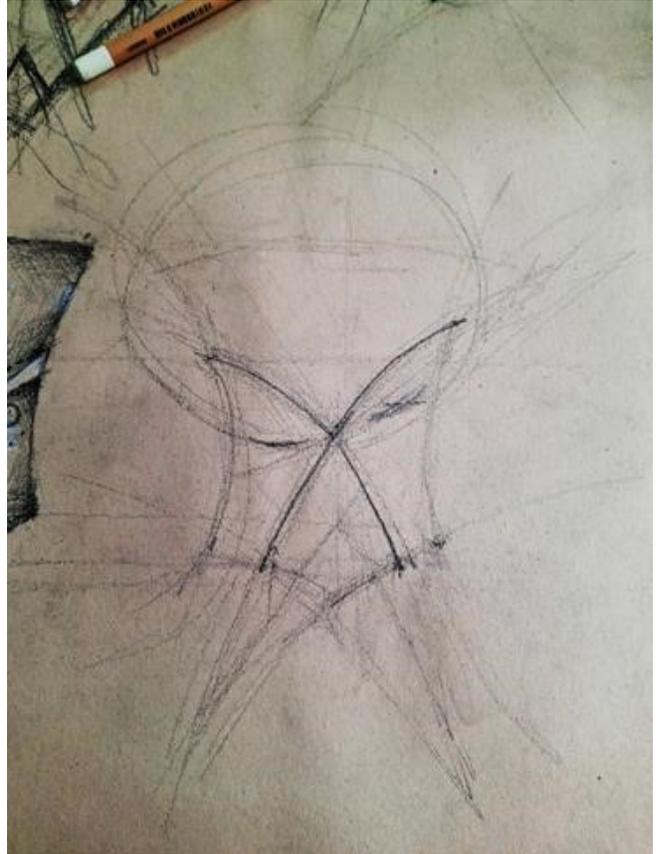


Fig. 3.

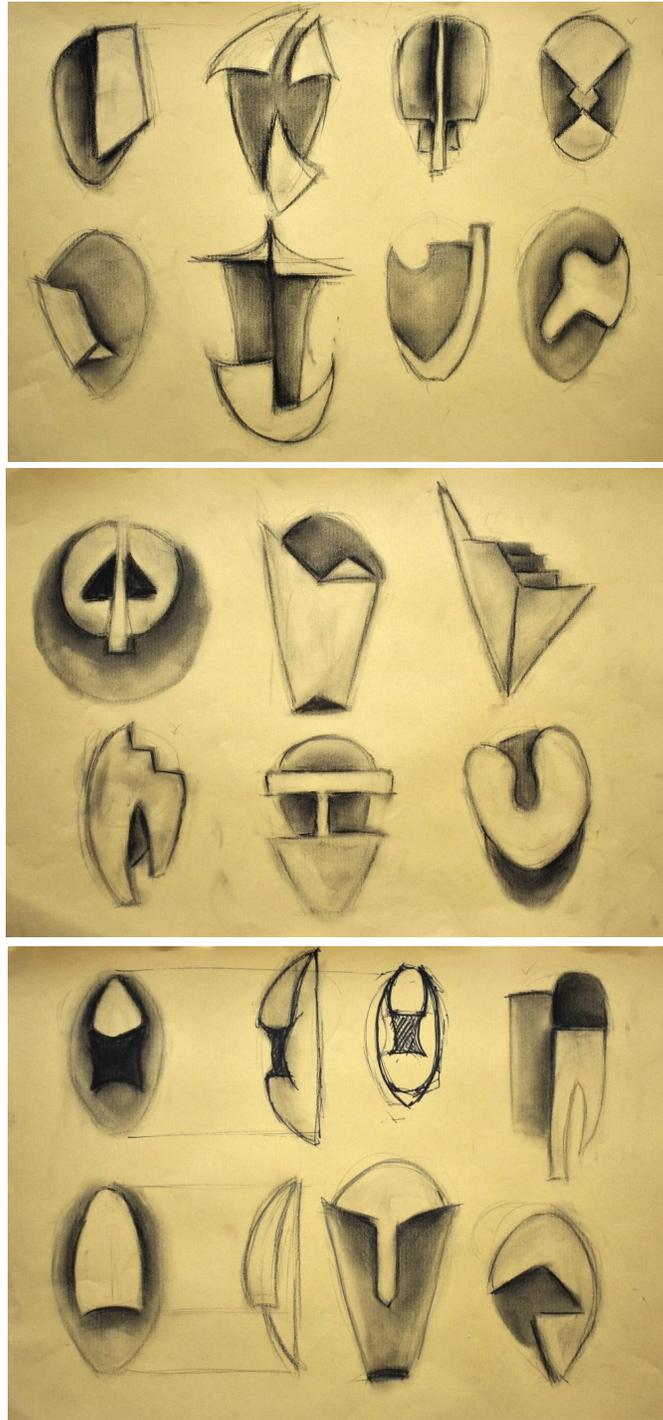


Fig. 4.
Arianna Acanfora, Studi sulla geometrizzazione

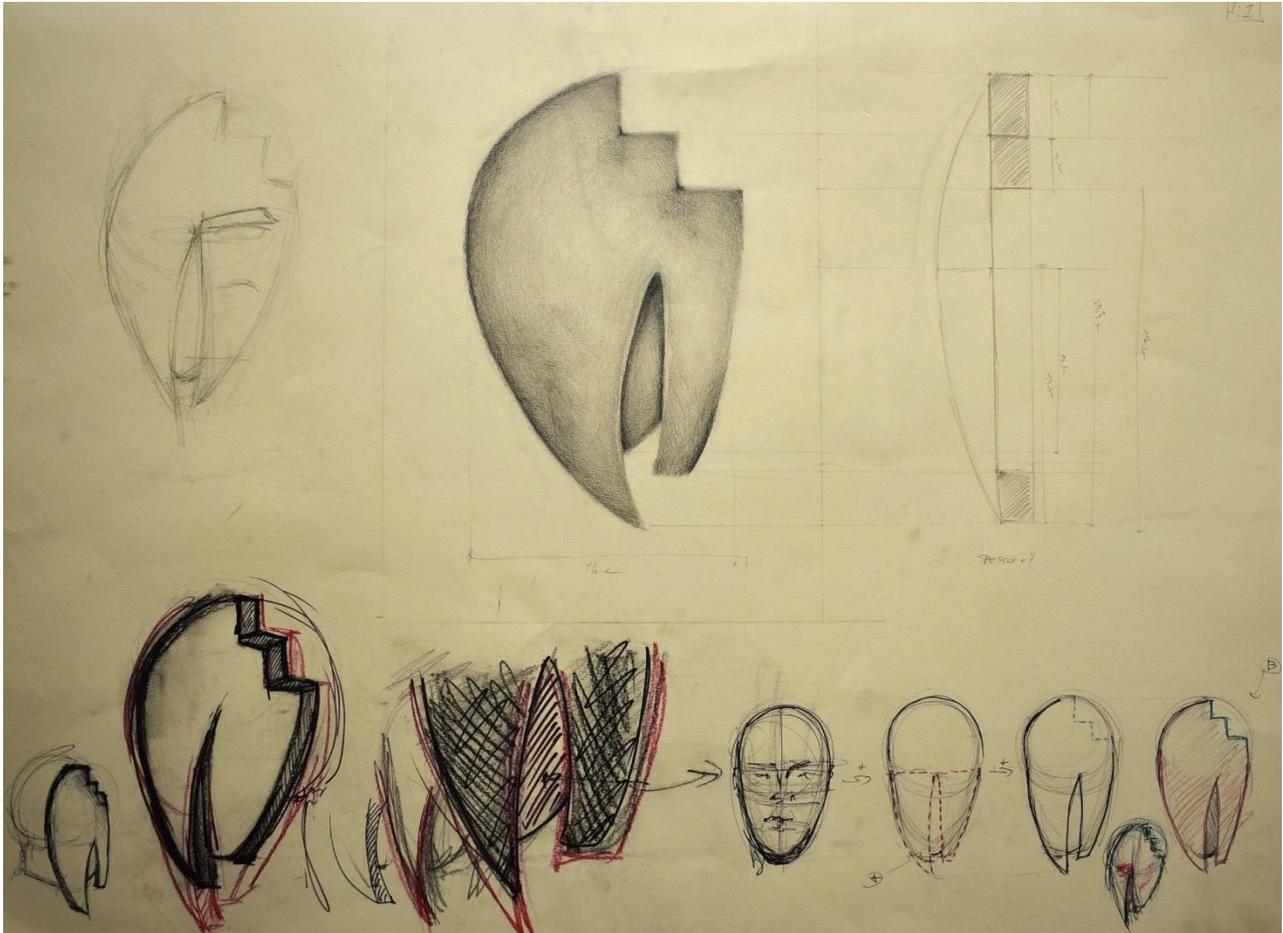


Fig. 5.
Arianna Acanfora, Studio di una maschera
ispirata all' opera *Il primo uomo (Panorama primevo)* di Max Beckmann



Figg. 6. e 7.

Arianna Acanfora in fase di realizzazione
e Particolare della scenografia con le maschere fissate al drappeggio

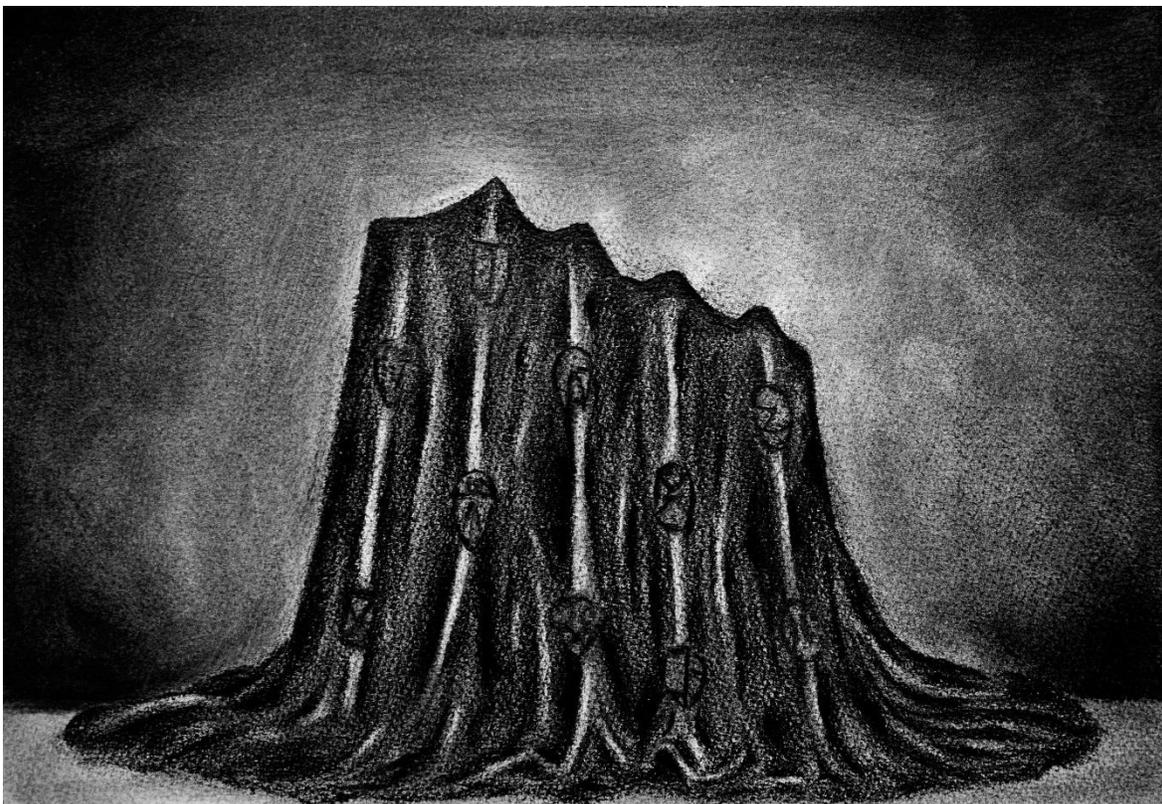


Fig. 8.

Arianna Acanfora, Bozzetto installazione scenografica
(fusaggine, carboncino e grafite su carta)



Fig. 9.
Scenografia allestita presso il Centro Domus Ars di Napoli



Fig. 10.
Maschera realizzata da Simona La Monica



Fig. 11.
Maschera realizzata da Nera Prota



Fig. 12.
Maschera realizzata da Arianna Acanfora



Fig. 13.
Maschera realizzata da Simona La Monica



Fig. 14.
Maschera realizzata da Rebecca Carlizzi



Fig. 15.
Maschera realizzata da Nera Prota



Fig. 16.
Maschera realizzata da Simona La Monica



Fig. 17.
Maschera realizzata da Arianna Acanfora



Fig. 18.
Maschera realizzata da Nera Prota



Fig. 19.
Maschera realizzata da Nera Prota



Fig. 20.
Maschera realizzata da Simona La Monica



Fig. 21.
Maschera realizzata da Arianna Acanfora



Fig. 22.
Maschera realizzata da Nera Prota*

* Le tredici fotografie delle maschere (Figg. 10-22) sono a cura di Rebecca Carlizzi.

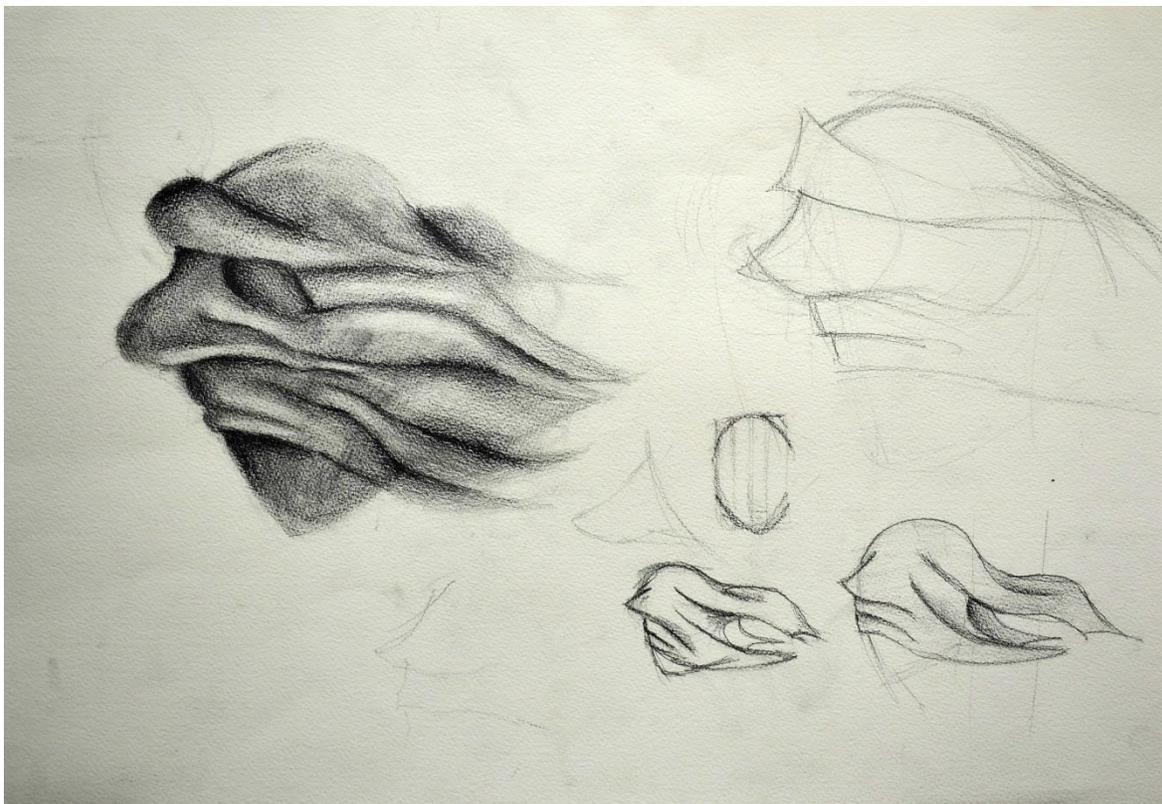


Fig. 23.
Arianna Acanfora, Studio della maschera dell'aria
(grafite su carta)



Fig. 24.
Arianna Acanfora, Tavola sullo studio della maschera dell'aria
(carboncino bianco su carta)



Fig. 25.

Arianna Acanfora durante la fase di schizzo della maschera dell'aria



Fig. 26.
Maschera dell'aria in fase di modellazione



Fig. 27.

Arianna Acanfora, Bozzetto maschera dell'aria
(acquerello e carboncino bianco su carta)



Fig. 28.
Maschera dell'aria definitiva
(polistirene estruso, acrilico grigio e bianco)



Naufragio

Tratto, forma e diversità

Simona La Monica

Accademia di Belle Arti di Napoli

L’“oratorio da camera” *Naufragio. Nomi e immagini dal dolore dei migranti*, scritto e diretto da Rosario Diana, affronta uno dei temi più urgenti e dolorosi del nostro tempo: il dramma delle migrazioni. La performance non è solo una narrazione, ma un atto di testimonianza, un invito a riflettere sulla condizione umana e sulla responsabilità collettiva verso coloro che attraversano il mare in cerca di una nuova possibilità di vita. L’arte, e in particolare il teatro, diventa così un luogo in cui le storie di chi è percepito come “altro” trovano uno spazio per esistere, un nome per essere ricordate, e immagini che ne scolpiscono il dolore e l’umanità. Il testo di Diana, che documenta le sofferenze dei migranti, è un esempio di come l’arte possa dare visibilità e dignità a chi è spesso invisibile. Nell’iniziare questo percorso di riflessione, il lavoro di Diana ci ha offerto uno spunto per comprendere come il confronto con la diversità non sia solo una sfida morale, ma anche un’opportunità per ripensare chi siamo e il mondo che vogliamo costruire.

L’esperienza maturata attraverso il mio elaborato di tesi, *Animare l’inanimato: gli antichi precursori della stop-motion*, mi ha permesso di esplorare il concetto di diversità da una prospettiva affascinante, spesso sottovalutata, ovvero quella della varietà delle tecniche e delle tradizioni legate all’animazione e alle marionette nel mondo. Questo percorso di ricerca mi ha mostrato come – anche in ambiti apparentemente lontani dai grandi dibattiti culturali – la diversità non solo sopravvive, ma si manifesta in forme estremamente ricche e significative.

Le marionette e le tecniche di animazione, pur essendo strumenti universali di narrazione, riflettono le specificità delle culture che le hanno prodotte. Ogni tradizione (dal *bunraku* giapponese ai *pupi* siciliani, dalle ombre cinesi alle figure indonesiane del *wayang kulit*) rappresenta un linguaggio unico, che comunica valori, miti e visioni del mondo propri di un determinato contesto culturale. Queste tecniche non sono mai solo un mezzo per animare l’inanimato, ma diventano simboli viventi di identità e differenze, un ponte tra il passato e il presente, tra il locale e l’universale. La mia ricerca sulla stop-motion, un’arte che a sua volta deriva dall’animazione manuale delle marionette, mi ha portata a scoprire come le diversità tecniche e culturali abbiano contribuito allo sviluppo di un linguaggio cinematografico moderno e unico.

Ogni cultura ha apportato la propria sensibilità e il proprio approccio al rapporto tra movimento e immaginazione, arricchendo il panorama globale con una varietà di stili e filosofie. L’animazione e le marionette ci insegnano che la diversità non è un ostacolo da superare, ma una risorsa da valorizzare. Ogni differenza tecnica, culturale o estetica aggiunge una nuova dimensione alla narrazione, contribuendo a costruire una visione del mondo più inclusiva e sfaccettata.

Sia l’esperienza di ricerca del teatro di figura che l’esperienza con Diana testimoniano come le arti, in tutte le loro declinazioni, possano farsi interpreti delle diversità e offrire un terreno fertile per il dialogo interculturale e per una comprensione più profonda dell’altro. Il “diverso” è anche il motore della curiosità, della scoperta e del cambiamento. È nella diversità che l’umanità trova il suo arricchimento: incontrare chi e ciò che è diverso ci obbliga a ridefinire i nostri confini, ad ampliare la nostra



comprensione del mondo e a mettere in discussione le certezze consolidate. Questo concetto è fortemente esplorato nelle arti, che spesso pongono la diversità al centro della narrazione, non per ridurla a una categoria statica, ma per mostrarne la complessità e la bellezza. Il teatro, le arti visive e persino le tradizioni legate alle marionette, dimostrano come la diversità possa essere celebrata non come un elemento da temere o escludere, ma come una fonte di ispirazione e trasformazione.

Oggi viviamo in un'epoca in cui il mondo è più connesso che mai, eppure la paura del diverso continua a segnare le relazioni umane, spesso manifestandosi come intolleranza, razzismo o esclusione sociale. Questa contraddizione mette in luce uno dei grandi paradossi della nostra società: pur celebrando la diversità come un valore, troppo spesso la avvertiamo come una minaccia. Le politiche globali sull'immigrazione, ad esempio, sono un chiaro specchio di questa ambivalenza. Da una parte, molti governi dichiarano di voler costruire un mondo più inclusivo, dall'altra erigono muri fisici e culturali per tenere lontano chi è percepito come "altro".

In particolare, la partecipazione all'allestimento dello spettacolo di Diana ci ha permesso di approfondire il fenomeno dell'emigrazione: persone in fuga da guerre, persecuzioni o povertà che vengono spesso ridotte a numeri, etichettate come "problemi" anziché essere viste come esseri umani con storie, sofferenze e sogni. L'obiettivo del nostro progetto era tentare di recuperare il valore delle singole persone cercando di rimettere l'individuo al centro nella sua unicità e differenza. L'idea era di mettere in scena delle maschere che non rappresentassero volti umani, ma che sottolineassero l'idea di diversità come valore positivo, come libertà creativa.

Il progetto è iniziato il 12 settembre 2024, quando Nera Prota ci ha invitate a partecipare alla realizzazione della scenografia per lo spettacolo andato poi in scena il 21 e il 22 novembre 2024. Il processo di realizzazione della scenografia ha richiesto circa tre mesi di lavoro: un'attività che si è svolta in stretta collaborazione tra diverse competenze tecniche e artistiche. Dopo una serie di incontri presso l'Accademia delle Belle Arti di Napoli, è iniziata la fase di ricerca.

Il lavoro si è svolto in diverse fasi, prima tra tutte l'ispirazione: punto di partenza è stato un'attenta ricerca avvenuta mediante lo studio del libro *Primitivismo nell'arte del XX secolo*,¹ un prezioso catalogo che mette in evidenza l'enorme influenza che la scoperta dell'arte indigena ebbe sulla trasformazione dei linguaggi artistici dell'arte moderna. I due volumi esaminano l'influenza che l'arte indigena proveniente da diverse aree geografiche esercitò sul panorama artistico europeo e americano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Grazie ad essi abbiamo potuto prendere visione dei diversi stili utilizzati nel mondo, in diverse aree geoculturali. In particolare nella tabella sottostante vengono riportati i luoghi di appartenenza delle varie opere visionate, suddivise per continente:

¹ W. Rubin (a cura di), *Primitivismo nell'Arte del XX secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno*, tr. it. di P. Tornaghi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1985.



America	Africa	Oceania
Alaska (America del Nord)	Benin	Isole Banks
Nuovo Messico (America del Nord)	Burkina Faso	Nuova Britannia
Stati Uniti Nord-orientali (America del Nord)	Camerun	Isole Caroline
Wyoming (America del Nord)	Congo	Nuova Guinea Olandese (oggi appartenente all'Indonesia)
Isola di Pasqua (America del Sud, appartenente al Cile)	Costa d'Avorio	Nuova Irlanda
	Gabon	Papua Nuova Guinea
	Guinea	
	Mali	
	Nigeria	
	Sudan	
	Tanzania	
	Zaire (oggi Repubblica Democratica del Congo)	

Gli artisti che maggiormente subirono l'influenza dell'arte cosiddetta primitiva e che noi abbiamo analizzato sono riportati in questa tabella:

America	Germania	Italia	Londra	Parigi	Spagna	Svizzera
John Storrs	Emil Nolde	Umberto Boccioni	Henry Moore	Amedeo Modigliani	Pablo Picasso	Alberto Giacometti
Marius de Zayas	Ernst Ludwig Kirchner	Carlo Carrà	Max Ernst	Constantin Brancusi		Ernst Paul Klee
Marsden Hartley	Erich Heckel			Fernand Léger		
Max Weber	Franz Marc			Henri Gaudier-Brzeska		
	Karl Schmidt Rottluff			Jacques Lipchitz		
	Max Beckmann			Max Ernst		
	Max Pechstein					

Una volta ottenute le informazioni di cui necessitavamo, abbiamo dato inizio alla progettazione, basata sull'ideazione dei bozzetti e la selezione dei materiali da realizzare. La fase di costruzione ha richiesto una stretta attenzione ai dettagli e un uso preciso di tecniche come la modellazione e la pittura. Il materiale utilizzato per la realizzazione delle maschere è stato il polistirene estruso, un materiale



plastico rigido e abbastanza leggero, caratterizzato da una struttura a celle chiuse che gli conferisce una buona capacità di isolamento termico e acustico. Questo materiale è facilmente lavorabile, può essere tagliato, modellato e verniciato.

Nella prima fase di lavorazione occorre realizzare dei disegni (Figg. 1.-7.) per confrontarci sulle idee, utilizzando diversi materiali, dalle matite al carboncino e alla fusaggine. Durante il mio corso di studi in Accademia, tuttavia, l'influenza delle nuove tecnologie informatiche mi aveva gradualmente spinto ad abbandonare il disegno in favore delle soluzioni grafiche che le risorse digitali offrono e che sempre più sono richieste. Nel mio caso, la tecnologia informatica, pur essendo un mezzo di grande utilità, è diventata uno strumento che mi ha spinto a evitare il confronto con il tratto manuale genuino. Ciò che mi ha fatto superare questa barriera è stato proprio il recupero di un approccio più "artigianale", più vicino alla manualità, dove l'imperfezione del tratto diventa una forza, la testimonianza di un processo che è, prima di tutto, umano. Tornare a disegnare, quindi, è stata per me un'esperienza che ha rappresentato non solo una sfida tecnica, ma anche una sorta di riconciliazione con la mia parte più "vera", quella che non ha paura di sbagliare o di lasciare traccia di sé.

Successivamente ci siamo confrontate con la scultura e la pittura del polistirene estruso. Per la realizzazione sono stati adoperati diversi materiali tra cui taglierini, colla vinilica, stucco, carta abrasiva di varia grana, trapano fresatore e taglia-polistirolo a filo caldo (Fig. 8.). Completate le maschere, sono stati preparati i bozzetti per la loro struttura portante, della quale è stato poi costruito un modellino in scala 1:10. Infine la struttura è stata realizzata completamente in legno (Fig. 9.).

Le competenze necessarie per questo lavoro sono state molteplici: oltre ai fondamenti del disegno, della modellazione scultorea e della pittura, il nostro lavoro ha anche richiesto anche una conoscenza approfondita delle tecniche costruttive, una capacità di *problem-solving* e una visione complessiva in grado di integrare tutti gli aspetti visivi e funzionali di una produzione.

L'uso dei materiali e delle tecniche di costruzione è stato determinante per garantire la durabilità della scenografia e la facilità di montaggio e smontaggio: elementi fondamentali per una produzione teatrale.

Oltre agli aspetti tecnici, è stata richiesta anche una grande attenzione all'estetica e alla coerenza visiva. La struttura (Fig. 10.) – completamente in legno, come si è già detto – è stata ricoperta da un panno poliestere in lana Milton di colore nero, per rappresentare il tema del *lutto*, al di sopra del quale sono state posizionate le maschere con un andamento *a cascata*.

Un altro problema con il quale ci siamo dovute confrontare è stato proprio il posizionamento delle maschere e la loro stabilità, in quanto, pur essendo il polistirene un materiale leggero, bisognava trovare un modo per collegare le maschere e per poterle sia applicare che rimuovere. Nella parte retrostante delle maschere sono state apposte delle spille da balia mediante l'utilizzo di nastro telato nero per fissarle.

Connesso alle maschere era il problema del loro numero: le maschere, infatti, non dovevano coprire completamente la struttura, ma essere posizionate in modo strategico. Qui è emersa una delle competenze forse più rilevanti, ovvero la capacità di concepire e realizzare soluzioni creative che bilanciassero forma e funzionalità, rispettando le esigenze narrative e sceniche.

Inoltre, tra le varie competenze comprese nella scenografia, è stata fondamentale quella che regola la gestione efficiente del budget e delle risorse: ogni fase della realizzazione doveva essere pianificata con attenzione per rispettare i tempi e i costi, senza compromettere la qualità del progetto. In parallelo bisognava essere capaci di lavorare in un team, collaborando strettamente anche con il regista, il light designer e gli altri professionisti, per garantire una visione integrata e coerente della produzione. Il



progetto scenografico, infatti, è il risultato di un processo collaborativo che implica una continua interazione tra le varie professionalità coinvolte.

In aggiunta alle maschere realizzate per la struttura, sono state realizzate altre 5 maschere rappresentanti i quattro elementi: Acqua, Aria, Fuoco, Terra più – fratello della Terra – il Deserto. Queste sono state posizionate su aste cilindriche in ferro, con una base in legno. Di queste maschere io ho realizzato quella del Fuoco: risultato di un accurato processo creativo, fondato sulla selezione di forme, texture e materiali capaci di rappresentare l'intensità di questo elemento. In questo caso il percorso progettuale ha avuto un inizio sperimentale con l'idea di utilizzare la plastica bruciata come mezzo espressivo principale. Tuttavia, nonostante i numerosi tentativi e prove condotti, questa soluzione non restituiva l'effetto desiderato. Si è dunque resa necessaria una riflessione più profonda sulla rappresentazione del fuoco e sulla capacità della materia di trasformarsi in forma artistica. La svolta concettuale è avvenuta con l'adozione di un linguaggio più semplice, che ha portato alla definizione di un bozzetto (Fig. 11.), caratterizzato da linee sinuose e dettagli evocativi, con colori caldi, predominanti nelle tonalità del rosso, arancione e nero, che hanno assunto un ruolo centrale nella composizione, rendendo evidente la tensione tra combustione e materia, tra creazione e distruzione. Elemento imprescindibile di questa fase di progettazione è stato lo studio delle opere di Alberto Burri, maestro indiscusso dell'arte informale italiana. Le serie *Rosso plastica* e *Combustioni* sono state fonti di ispirazione fondamentali, in particolare per gli effetti cromatici che risultano da queste opere.

Per la realizzazione fisica della maschera (Fig. 12.), è stato utilizzato, come per le altre, il polistirene estruso, intagliato con precisione per riprodurre le linee del bozzetto. Successivamente, la superficie è stata decorata rispettando l'idea originale e mantenendo la forza cromatica del fuoco (Fig. 13.).

Il fuoco in questo contesto è diventato simbolo di lotta, dolore e trasformazione: metafora delle difficoltà brucianti, delle prove fisiche e psicologiche che i migranti devono affrontare. Per alcuni di loro le sfide sono insostenibili, il fuoco dunque è anche una metafora della morte, di chi soccombe durante il viaggio, a causa delle condizioni disumane, della fame, della violenza e dell'abbandono.

Questa maschera, per me, è stata l'occasione per esprimere un sentimento di omaggio alla vita e un monito alla morte, un tributo a tutte quelle vite che non hanno avuto la possibilità di superare le fiamme del loro percorso e si sono spente senza lasciare traccia. È un ricordo simbolico delle vittime invisibili, delle anime che si perdono nel silenzio della disperazione. La materia intagliata, le tonalità incandescenti e le forme sinuose, sono diventane espressione del coraggio di chi è sopravvissuto e ha affrontato il fuoco, ma anche del dolore di chi dal fuoco è stato consumato.

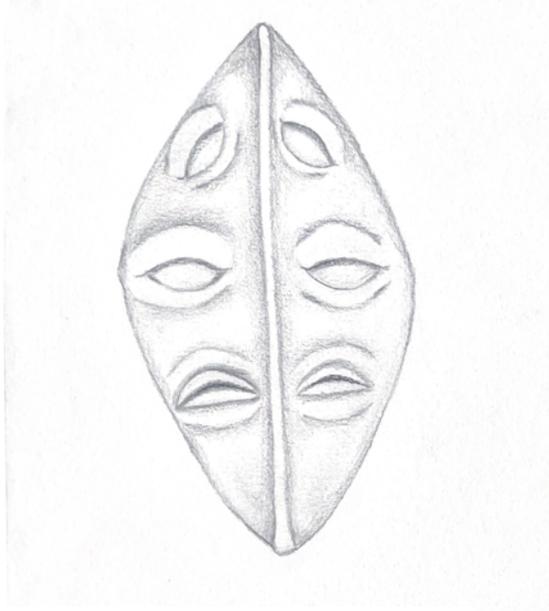


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

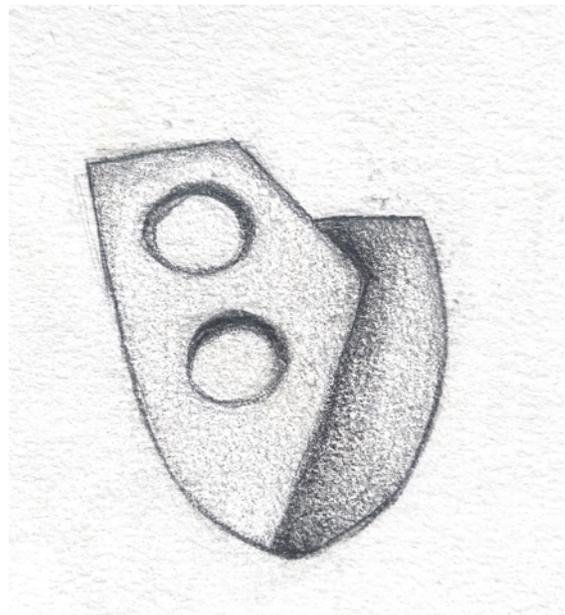


Fig. 4.

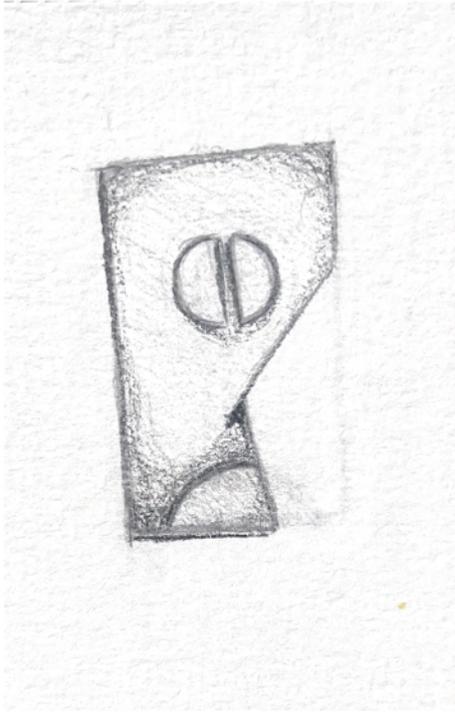


Fig. 5.

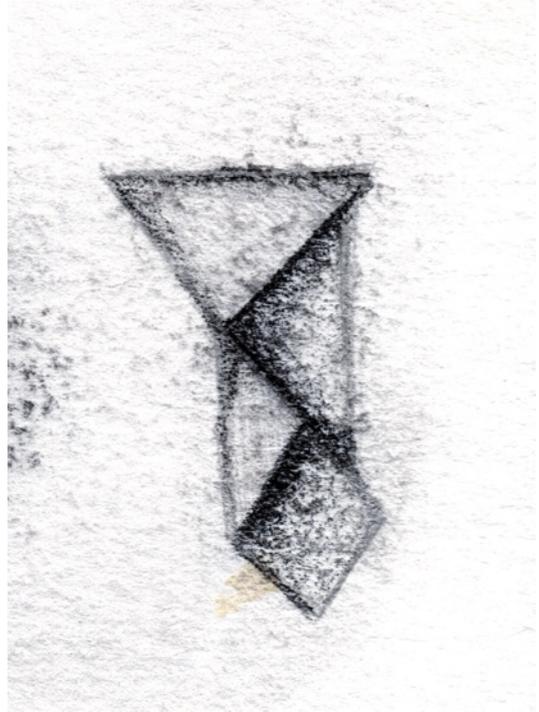


Fig. 6.

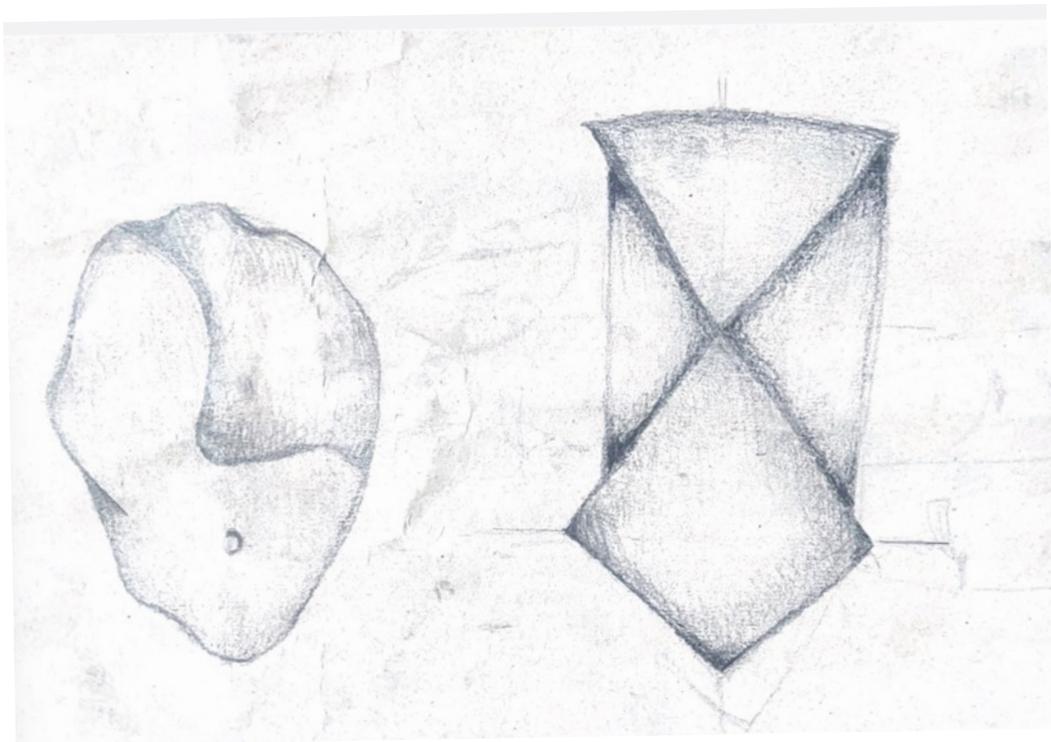


Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

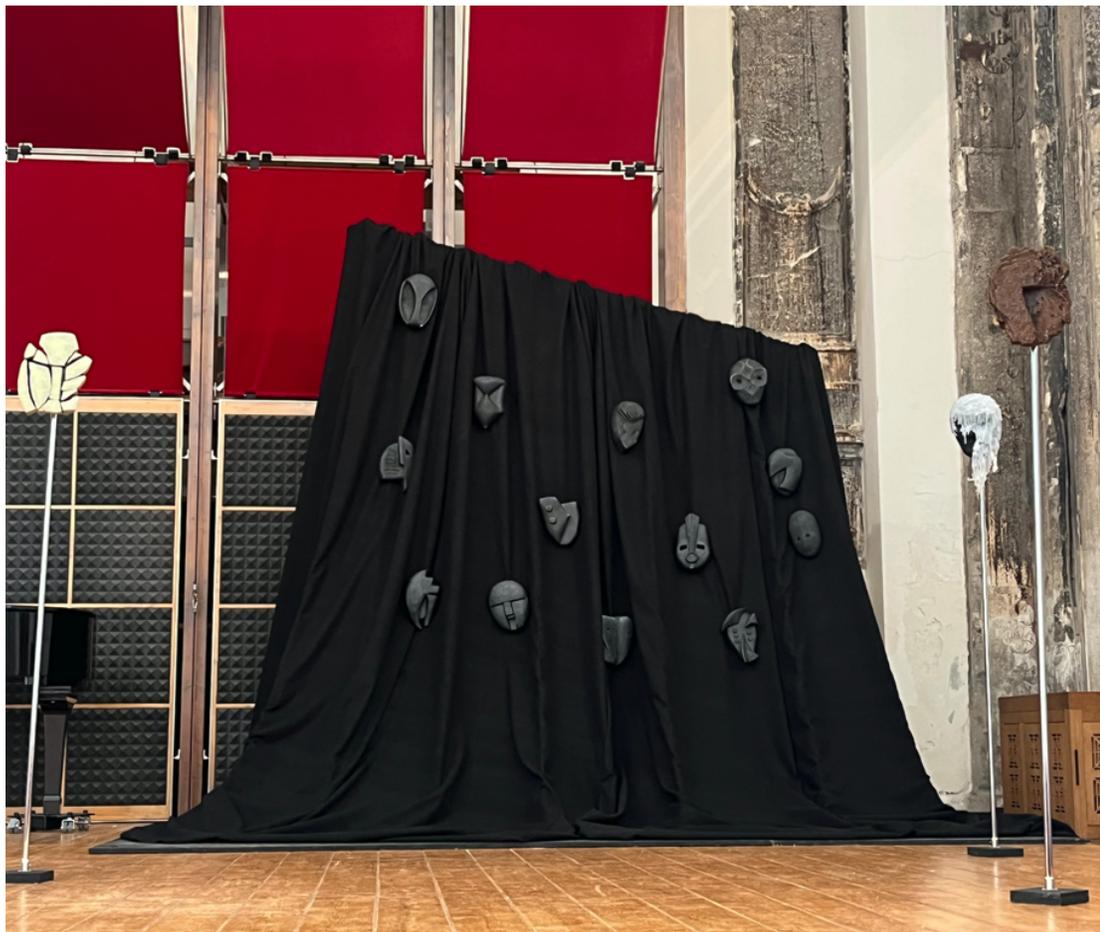


Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Naufragio
Fotografie di scena

Luca Petrucci
Fotografo freelance









FONDAZIONE
IL CANTO DI VIRGILIO

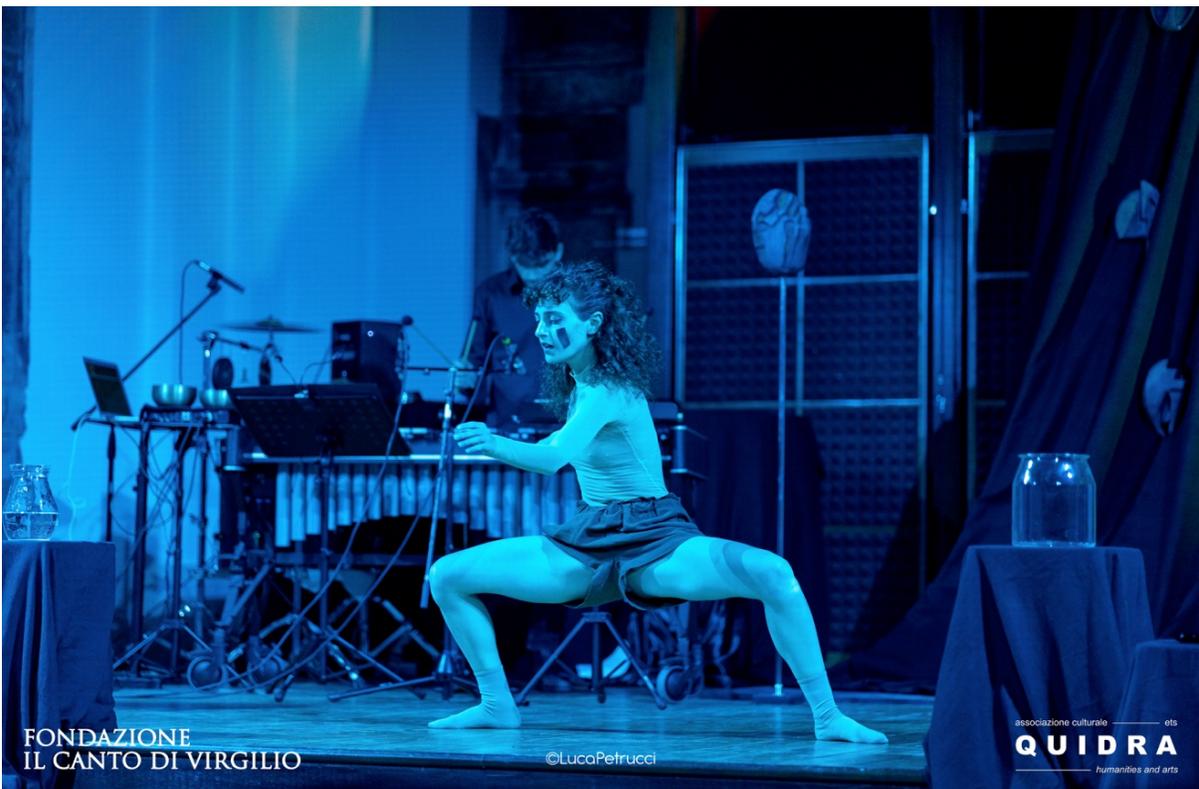
©LucaPetrucci

associazione culturale ets
QUIDRA
humanities and arts











FONDAZIONE
IL CANTO DI VIRGILIO

©LucaPetrucci

associazione culturale — ets
QUIDRA
— humanities and arts



FONDAZIONE
IL CANTO DI VIRGILIO

©LucaPetrucci

associazione culturale — ets
QUIDRA
— humanities and arts









FONDAZIONE
IL CANTO DI VIRGILIO

©LucaPetrucci

associazione culturale — ets
QUIDRA
— humanities and arts



Forme di interazione tra arte e scienza A proposito di una mostra di *science art*

Diana Di Girolamo

Storica dell'arte

La questione dei rapporti tra arte e scienza costituisce da sempre oggetto di un ampio dibattito, che non è naturalmente possibile riassumere in questa sede. Alcune considerazioni, per quanto sintetiche, risultano, tuttavia, necessarie,¹ per inquadrare il tema di una recente mostra di Marina Iorio, allo stesso tempo scienziata e artista, a cui si farà riferimento nelle pagine seguenti. Nel sentire comune arte e scienza sono spesso considerate come due sfere nettamente distinte dell'attività umana, poiché l'una è comunemente associata alla creatività, all'espressione e all'interpretazione soggettiva, mentre l'altra è messa in stretto rapporto con l'obiettività, la logica e le prove empiriche. Del resto, quando nel 1959, in un saggio divenuto giustamente celebre,² il chimico inglese Charles Percy Snow sosteneva con forza la necessità di sanare questa frattura, finiva implicitamente per prendere atto che essa, per quanto innaturale, era però un fatto ormai compiuto.³ Di contro a questa constatazione, che ancora oggi rispecchia molto probabilmente la convinzione prevalente, si possono muovere alcune considerazioni che, per semplicità, possiamo restringere a tre aspetti fondamentali. Il primo è di ordine storico: sono, infatti, molteplici gli esempi che, dai Greci in poi, mostrano come lo sviluppo della tradizione occidentale sia stato costantemente caratterizzato dall'intreccio di arte e scienza piuttosto che dalla loro separazione. Naturalmente, nel corso del tempo, tale intreccio si è manifestato in modi di volta in volta differenti in conseguenza anche del fatto, non meno importante, che la stessa delimitazione degli ambiti identificati rispettivamente come "arte" e "scienza" si è andato progressivamente modificando. Mentre a molti verranno in mente i nomi di personaggi emblematici come, ad esempio, Galileo Galilei⁴ e ancor più Leonardo da Vinci,⁵ un esempio forse meno noto, ma altrettanto suggestivo è rappresentato dall'incrocio, all'inizio del XX secolo, della parabola creativa di due giganti come Einstein e Picasso. Negli anni 1906-1907, il giovane Pablo Picasso (1881-1973), appena venticinquenne, lavora febbrilmente, con studi, schizzi e varianti, a *Les demoiselles d'Avignon*, l'opera che avrebbe segnato una svolta non solo nella sua carriera ma nello sviluppo dell'intera arte occidentale. L'abbandono del sistema prospettico tradizionale, solo in parte anticipato da alcuni precedenti cezanniani, a favore di una prospettiva decostruita in cui l'immagine veniva scomposta e ricomposta in una sola ma complessa

¹ Un quadro d'insieme, ampio e stimolante, si può trovare nella ricostruzione di P. Greco, *Homo. Arte e scienza*, Di Renzo, Roma, 2020.

² C. P. Snow, *The two cultures and the scientific revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959 (tr. it: *Le due culture*, Marsilio, Venezia, 2005).

³ Lo studioso inglese parlava più in generale di una scissione tra cultura umanistica e cultura scientifica. P. Greco, *op. cit.*, p. 6, ricorda assai giustamente che anche personalità di rilievo, come ad esempio Ernst Gombrich, figurano tra i fautori di questa separazione: il famoso storico dell'arte avrebbe affermato che «l'arte è del tutto diversa dalla scienza».

⁴ Cfr., a titolo di esempio, G.C.F. Villa – S. Weppelmann (a cura di), *Rivoluzione Galileo. L'arte incontra la scienza*, Silvana Editoriale, Milano, 2017. Cfr., anche, P. Greco, *pp. cit.*, pp. 95-136.

⁵ Leonardo non vedeva una netta separazione tra scienza e arte, poiché riteneva che l'osservazione e la sperimentazione fossero fondamentali tanto nella pittura quanto nello studio del mondo naturale. Anche in questo caso un solo titolo esemplificativo: A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo. L'uomo vitruviano tra arte e scienza*, Marsilio, Venezia, 2009.



visione multicentrica, non soltanto manda in frantumi la concezione classica dello spazio ma propone una nuova, rivoluzionaria concezione della dimensione spazio-temporale. Appena un anno prima che Picasso incominciasse a lavorare al suo capolavoro, nel 1905, un giovane fisico tedesco, il ventiseienne Albert Einstein aveva inviato alla rivista *Annalen der Physik* un articolo in cui proponeva una completa revisione della concezione classica del tempo e dello spazio. Einstein, asserendo che non esistono sistemi di riferimento assoluti, teorizzava una nuova forma di spazio-tempo quadridimensionale unificato, a cui riferire tutti gli eventi del nostro universo. Sulla scorta delle nuove teorie di Einstein, lo spazio non andava più misurato soltanto attraverso l'altezza, la larghezza e la profondità, ma tenendo conto di un nuovo fattore, il tempo, senza più prescindere dall'idea di movimento. Si può ipotizzare che Picasso conoscesse l'articolo di Einstein? Sebbene una risposta precisa non sia possibile, pare assai improbabile una conoscenza diretta. Non si può escludere, invece, che esistesse un tramite tra i due e che esso fosse rappresentato, come ha sostenuto lo storico e filosofo della scienza Arthur I. Miller,⁶ dall'opera del fisico francese Henri Poincaré, che già nel 1902 aveva avanzato l'ipotesi di un approccio non euclideo all'interpretazione dello spazio fisico. Einstein certamente conosceva l'opera di Poincaré, ma anche Picasso ne avrebbe avuto conoscenza, seppure indiretta, attraverso le accese discussioni del gruppo di intellettuali che ruotava intorno a lui e in particolare attraverso Maurice Princet, assicuratore con l'hobby dell'alta matematica. Come che sia, al di là della attendibilità della tesi avanzata da Miller, sembra difficile negare che, in qualche modo, Picasso si fece, come Einstein, partecipe dello spirito di quegli anni (lo *Zeitgeist*) e che il pittore e il fisico, separatamente, giunsero con le loro opere – il quadro e l'articolo – alle medesime conclusioni: che non esistono sistemi di riferimento privilegiati e che la concezione plurimillenaria dello spazio classico andava rigettata. Einstein, attraverso un nuovo modello matematico, e Picasso, attraverso una geniale intuizione artistica, elaborarono, in sostanza, lo stesso concetto di relatività. La vicenda di cui Picasso e Einstein furono protagonisti ci introduce alla seconda delle considerazioni a cui accennavamo, quella relativa ai rispettivi obiettivi dell'artista e dello scienziato. Anche in questo caso, dovremo procedere per semplici accenni. Mentre ancora per Leonardo, come si è detto, l'idea stessa di una distinzione tra scienza e arte sarebbe risultata incomprensibile, nel periodo successivo, la rivoluzione scientifica seicentesca, da un lato, l'individuazione, a fine '700, dell'estetica come disciplina autonoma – la scienza del bello – dall'altro, posero le condizioni per una progressiva divaricazione tra i due ambiti, che trovò nell'epoca romantica la sua definitiva consacrazione, lasciando in eredità alla cultura del '900 alcuni dei suoi motivi più ricorrenti: l'artista come visionario, il culto per l'espressione individuale del genio e quindi dell'io soggettivo, etc. Ad ogni modo, l'aspetto più rilevante è che questa separazione si andò articolando intorno ad alcune contrapposizioni concettuali come quella tra oggettivo e soggettivo e quella, forse ancora più pervasiva, tra conoscenza e bellezza, con la conseguenza che, per definizione, lo scienziato e l'artista si troverebbero ad avere obiettivi radicalmente diversi: la conoscenza del mondo l'uno, la creazione di artefatti esteticamente godibili l'altro. Non è un caso, d'altra parte, che solo in conseguenza di una nuova rivoluzione, quella inaugurata dalla teoria della relatività einsteiniana, che ha fortemente ridimensionato l'aura di oggettività che circondava la scienza, si è nuovamente fatta strada la consapevolezza che l'arte e la scienza sono entrambi metodi di indagine sulla natura del mondo. Entrambe cercano, infatti, di dare un senso al mondo e di comunicare le loro scoperte agli altri, anche se con mezzi diversi. Come scrive Simona Chiodo:

⁶ A. I. Miller, *Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc*, Basic Books, New York, 2001. Tutta la vicenda è egregiamente riassunta in P. Greco, *op. cit.*, pp. 137-145.



Arte e scienza, entrambe immerse nel mondo, entrambe storicamente fondate, non fanno che produrre un sapere altrettanto storico, relativo al tempo ed allo spazio entro cui è stato concepito e si è sviluppato. Ovvero, producono cultura.⁷

Veniamo così al terzo ed ultimo punto che giova sottolineare. Sebbene sia indiscutibile il fatto che l'artista e lo scienziato ricorrono a metodi che appaiono radicalmente diversi, pure si può fondatamente avanzare l'ipotesi che attraverso di essi trovi espressione una caratteristica precipuamente umana, che nelle personalità di scienziati e artisti risulta particolarmente valorizzata, vale a dire quella della creatività. Come è noto, definire tale prerogativa risulta particolarmente insidioso e, tuttavia, come ha mostrato ormai quasi mezzo secolo fa Emilio Garroni, in quella che rimane ad oggi la migliore analisi filosofico-concettuale della nozione,⁸ è proprio una adeguata considerazione di questa caratteristica che consente di sfatare il mito del genio creativo separato dalla scienza, svincolato da ogni tipo di legge e regola. Chi crea non può fare a meno di un sistema organizzato di regole cui fare costante riferimento. Ciò che davvero accade è che quelle regole, al momento della loro applicazione, si rivelano poi troppo astratte; è allora che la mente creativa interviene per modificarle, per renderle adatte a una determinata applicazione particolare. Considerata da questo punto di vista, la creatività risulta allora una (o forse la) facoltà indispensabile alla sopravvivenza della specie, poiché le condizioni ambientali d'adattamento sono perennemente messe in discussione. Inoltre, saper intuire quando e come modificare le regole in corso, può essere considerata una capacità propriamente "estetica", purché l'estetica sia ricondotta alla sua accezione originaria di regno della sensibilità, senza restringerla alla scienza del bello. Cosicché alla stessa arte va attribuita una parte importante nella storia dell'evoluzione della specie: la creatività artistica sarebbe, infatti, un utile e necessario esercizio di quell'abilità volta a cercare sempre nuove strategie di adattamento al mondo. Del resto, una conferma di tale ipotesi sembra derivare anche da una considerazione della psicologia della ricerca e dei meccanismi mentali che portano gli scienziati a indagare la natura e a realizzare le loro scoperte. Già agli inizi del '900, un grande matematico francese, Jacques Hadamard, tra i padri delle cosiddette "teorie del caos", aveva individuato due modelli attraverso cui si esercita la creatività degli scienziati: uno di carattere intuitivo, l'altro di carattere analitico. Quello intuitivo è sostanzialmente analogo al modello creativo degli artisti, poiché si sostanzia di analogie, di metafore, di immagini, di esperimenti mentali. Quello analitico è all'opposto, fondato sulla rigida applicazione di una logica formale, spesso della logica matematica, che lascia (semberebbe lasciare) poco spazio all'intuizione. Hadamard ha, tuttavia, dimostrato con argomenti convincenti che persino nella più rigorosa adesione al modello analitico di creatività scientifica c'è, all'origine, l'intuizione.⁹

C'è ancora un ultimo aspetto da sottolineare, prima di introdurre il caso specifico a cui abbiamo fatto riferimento. Sebbene non ci sia una completa sovrapposizione tra scienza e tecnologia, è indubbio che l'arte ha sicuramente subito una enorme accelerazione e trasformazione grazie allo sviluppo di nuove tecnologie che permettono di produrre contenuti replicabili e facilmente condivisibili. Già nel 1936, del resto, Walter Benjamin, con grande capacità predittiva, si interrogava sul senso dell'arte nell'epoca della

⁷ S. Chiodo, "Arte, scienza e (le) verità del mondo (Fiedler, Dessoir, Mukarovský, Goodman)", *ITINERA, Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura* 2002, pp. 18-19, accessibile al seguente link:

<<http://filosofia.dipafilo.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=chiodos&docid=scienza&format=html>>

⁸ Si tratta della voce *Creatività* approntata per l'Enciclopedia Einaudi nel 1978. Il testo è stato da non molto pubblicato in una edizione autonoma: E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata, 2010.

⁹ P. Greco, *op. cit.*, pp. 167-170. Tutta la prima parte (pp. 11-50) del lavoro di Pietro Greco è, peraltro, dedicata alla dimostrazione di una comune origine evolutiva di arte e scienza.



sua riproducibilità tecnica.¹⁰ Dalla fine del XIX secolo, ovvero dalla prima “rivoluzione fotografica”, l’arte ha, in effetti, incorporato la tecnologia nei suoi processi, cosicché è diventato inevitabile ragionare sul destino dell’opera in senso tradizionale, vincolata cioè a vivere su un supporto materiale. Malgrado lo sviluppo tecnologico, si può, tuttavia, ritenere che il ruolo dell’artista rimanga però il medesimo: esplorare e spostare i limiti della conoscenza, nonché “forzare” la realtà per rivelare nuove strade. Di particolare interesse sono, dunque, i casi in cui tale ibridazione si manifesta a partire dalla duplice esperienza di una singola personalità, come è appunto il caso di Marina Iorio.

Le considerazioni che precedono trovano, infatti, spunto nella mostra *Wireless Puppets*,¹¹ che ho avuto il piacere di curare, come storica dell’arte, nella quale sono state esposte alcune delle opere più recenti di Marina Iorio, in primo luogo scienziata e ricercatrice in geofisica che, dopo aver studiato e lavorato presso prestigiose istituzioni straniere, svolge attualmente la sua attività di ricerca presso l’Ismar-Cnr di Napoli. Nel tempo, Iorio ha affiancato alla scienza un’intensa e poliedrica attività artistica, formandosi all’Accademia di Belle Arti di Napoli, per poi studiare cinema, televisione e arti multimediali, dedicandosi alla produzione di video e cortometraggi. Come testimoniano le opere esposte in mostra, le attività di artista e di scienziata convivono e sono strettamente legate tra loro, cosicché le due sfere del sapere in lei si intrecciano e si arricchiscono vicendevolmente: nella sua attività è palese come ella abbia sempre cercato, da un lato di esprimere attraverso l’arte la complessità del mondo scientifico, dall’altro di scrutare l’arte con occhio scientifico, aderendo alla *science art* quale mezzo espressivo privilegiato. Proseguendo un percorso di ricerca espressiva iniziato oltre dieci anni fa, nelle sei opere esposte il punto di partenza è rappresentato dall’utilizzo di una specifica tecnologia, quella dei *Multibeam Side Scan Sonar*, che, ancorati alla chiglia delle navi impiegate per le ricerche oceanografiche, producono fasci di onde sonore, successivamente utilizzati per visualizzare le morfologie dei fondali. Si tratta, quindi, di suoni che si trasformano in suggestive immagini grazie ai diversi colori associati ai differenti livelli di profondità. La rappresentazione cromatica così ottenuta è l’ovvio punto di partenza dell’analisi scientifica, ma è stata dall’artista successivamente rielaborata in veste espressiva sotto forma di quadri astratti, che, in questa circostanza, introducono, una significativa innovazione, costituita dall’utilizzo dell’acquerello. Ad arricchire ulteriormente l’esperienza artistica di Marina Iorio c’è poi la pratica della danza contemporanea, aspetto che, in relazione a questa mostra, è tutt’altro che irrilevante. Per comprendere il senso di questa esposizione, è doveroso, infatti, fare un passo indietro e tornare al periodo della pandemia da Covid19, durante il quale Iorio ha avvertito un forte disagio per le costrizioni cui eravamo sottoposti, amplificato dalla reazione e dai comportamenti irrazionali di taluni soggetti. Spinta dalla passione coreutica e dalla *curiositas* della scienziata, Iorio ha compiuto un viaggio, reale e metaforico, alla scoperta di un tipo di danza in grado di esprimere il suo sentirsi quasi come una marionetta, da cui il titolo, *Wireless Puppets*, scelto per la mostra: si tratta, infatti, di una danza basata su movimenti disarticolati, presente nell’opera di grandi coreografi contemporanei come Marco Goecke. I suoi caratteristici movimenti disarticolati ci riportano, del resto, all’antica tradizione dei pupi siciliani

¹⁰ L’opera si può leggere ora in una edizione che tiene conto delle sue varie stesure: W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli, Roma, 2019.

¹¹ La mostra è stata ospitata dal 21 marzo al 3 maggio 2024 a Napoli, negli spazi espositivi del Centro Domus Ars (Fondazione Il Canto di Virgilio, chiesa di San Francesco delle Monache, via Santa Chiara 10), come terzo appuntamento della rassegna Mtr (musica - teatro – ricerca / direzione artistica di Rosalba Quindici), dedicata ai linguaggi artistici contemporanei. In occasione dell’inaugurazione, si è tenuta una performance di danza contemporanea a cura di Körper – Centro nazionale di produzione della danza.

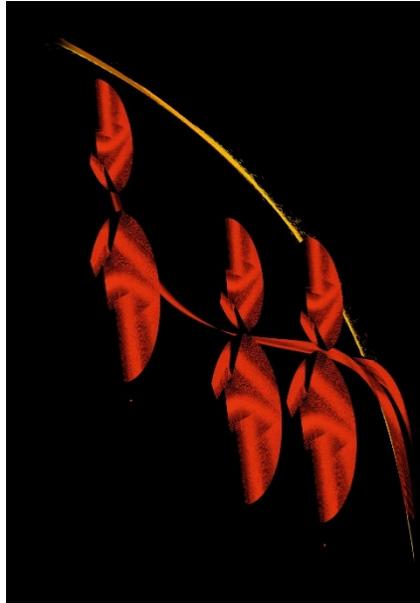


(ripresa in un contesto contemporaneo da Emma Dante) e, per noi napoletani, alle indimenticabili esibizioni di Totò. Cosa porta a casa l'artista dopo questo viaggio? La danza, impostata da questi coreografi, rimane, per così dire, la radice simbolica del suo essere artista, ma si può affermare che i pensieri dominanti di Iorio, dopo la pandemia, sono riferibili principalmente alla società e a una riflessione critica sul ruolo della scienza. Ai ballerini che danzano appunto come marionette, Iorio affida il compito di chiudere il sipario su un mondo che, dopo i recenti e drammatici rivolgimenti, non è più in grado di celebrare le gioie, neanche quelle offerte dal piacere della scoperta scientifica, perché anche la scienza non potrà essere più neutrale. La domanda che ci si può porre è: ma lo è mai stata? Si può, in effetti, affermare che la scienza e l'arte hanno un ulteriore tratto in comune, e mai come nel contesto di un mondo contemporaneo – che troppo rapidamente si evolve (involva?) – non possono essere del tutto neutrali, dovendo svolgere un ruolo fondamentale per contribuire allo sviluppo della crescita civile di una società; pertanto, scienza e ricerca implicano anche un discorso politico: così è avvenuto nel passato, così avviene nel presente e così, probabilmente, avverrà nel futuro. Pur partendo da amare considerazioni, Marina Iorio esprime, nell'opera non a caso intitolata *Hopeful*, la speranza che la “verità della natura” possa in futuro prevalere, favorendo anche un più ampio dibattito sui rapporti tra scienza, arte e società; tema sul quale l'artista, con questa mostra, ci invita a riflettere, dimostrando che sensibilità artistica e indagine scientifica possono insieme fornire nuove prospettive su realtà e verità altrimenti inafferrabili. Tali riflessioni sulla scienza in senso lato sono di una persona che la scienza la pratica tutti i giorni e quindi utilizza l'arte come mezzo espressivo: e non c'è nulla di più singolare che coniugare la sensibilità dell'arte con la verità della scienza. Nelle sue opere l'arte e la scienza confluiscono. E se nelle figure astratte e vagamente antropomorfe tutto ciò non è immediato, l'arte ha, d'altra parte, sempre a che fare con qualcosa di inesprimibile e l'inesprimibile rinvia alla verità di un'opera d'arte. Mentre la verità, almeno da Platone in poi, non ha a che fare con la mera sensibilità, l'arte lavora con il sensibile e a partire dal sensibile. Da ciò la tensione dialettica che caratterizza l'opera d'arte e la sua ricerca espressiva. L'inesprimibile può essere detto in vari modi e tra questi anche attraverso il rapporto con la natura e quindi con la scienza. Ne deriva un invito alla speranza che il dialogo tra scienza e società si evolva in una conversazione aperta, coraggiosa e stimolante, nella quale la voce degli scienziati e la sensibilità degli artisti siano ascoltate e valorizzate: non vi è, infatti, dubbio che oggi, più che mai, si percepisce l'attualità e l'urgenza dell'invito, formulato da Snow nel 1959, a risanare l'innaturale frattura tra scienza e arte.¹²

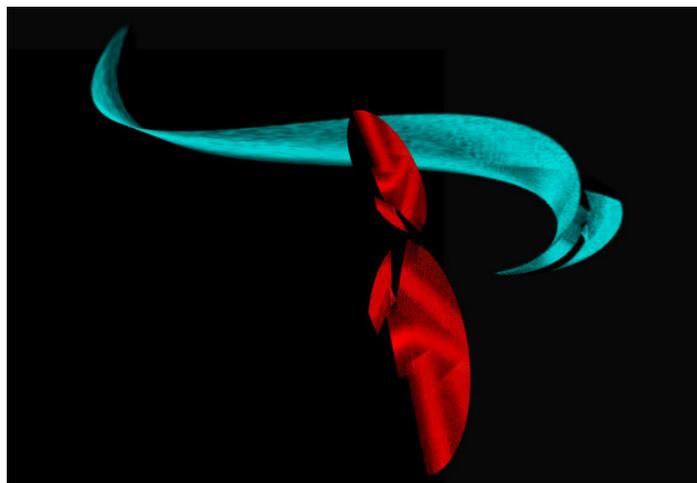
¹² Il video di presentazione della mostra è disponibile al seguente indirizzo web: <<https://youtu.be/uLyHLHk4Ngs>>.



Tecnica per tutti i quadri: elaborazione dati *multibeam*, stampa a inchiostro e acquarello su acciaio dbond.



Marina Iorio, *Randomness* (2024) 80x115 cm



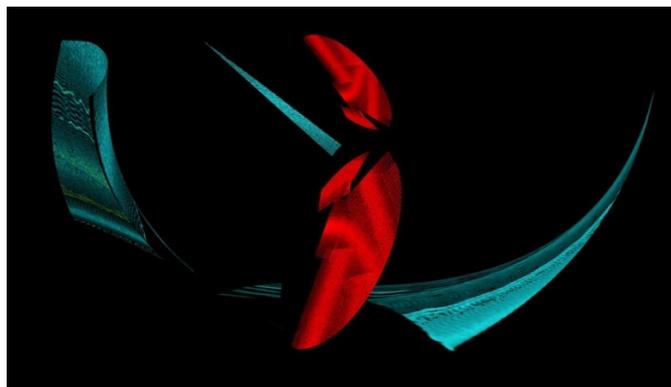
Marina Iorio, *Grabbed* (2024) 70x102 cm



Marina Iorio, *Alert* (2024) 95x80 cm



Marina Iorio, *Obscure desire* (2024) 80x98 cm



Marina Iorio, *The Challenge* (2024) 70x120 cm



Marina Iorio, *Hopeful* (2024) 120x70 cm



Forms of Interaction Between Art and Science About a *Science Art* Exhibition

Diana Di Girolamo

Art Historian

The relationship between art and science has always been the subject of a wide-debate, which is not possible to entirely summarise here. Some brief considerations are nevertheless necessary¹ in order to contextualise the theme of a recent exhibition by Marina Iorio, at the same time scientist and artist, which we will refer to in the following pages. According to general opinion, art and science are often considered as two clearly distinct spheres of human activity, since art is typically associated with creativity, expression and subjective interpretation, while science is closely related to objectivity, logic and empirical evidence. When, in 1959, in an understandably famous essay,² the English chemist Charles Percy Snow argued forcefully for the need to heal this fracture, he implicitly ended up acknowledging that it, however unnatural, existed.³

Against this remark, which still today probably reflects the prevailing conviction, a series of considerations can be made considering at least three fundamental aspects. The first is historical: there are many examples, from the Greeks onwards, showing how the development of the Western tradition has been consistently characterised by the intertwining of art and science rather than their separation. Of course, this intertwining has manifested itself in different ways from time to time as a consequence also of the fact, no less important, that the very delimitation of the spheres identified respectively as ‘art’ and ‘science’ has gradually changed. While many will recall Galileo Galilei⁴ and even more Leonardo da Vinci,⁵ a perhaps less known but equally suggestive example is the intersection, at the beginning of the 20th century, of the creative parable of two giants such as Einstein and Picasso.

In 1906-1907, the young Pablo Picasso (1881-1973), barely twenty-five years old, worked feverishly, with studies, sketches and variants, on *Les demoiselles d'Avignon*, a painting that marks a turning point not only in his career but in the development of Western art as a whole. The abandonment of the traditional perspective system, only partly anticipated by some earlier Cézanne paintings, in favour of a deconstructed perspective in which the image was broken down and recomposed into a single but complex multi-centred vision, not only shattered the classical conception of space but proposed a new, revolutionary conception of the space-time dimension. Just a year before Picasso began work on his masterpiece, in 1905, a young German physicist, the twenty-six year-old Albert Einstein published in ‘*Annalen der Physik*’ an article in which he proposed a complete revision of the classical conception of time and space. Einstein, asserting that there are no absolute reference systems, theorised a new form of unified four-dimensional space-time, to which all events in our universe could be referred. Based on Einstein's new theories, space was no longer to be measured solely by height, width and depth, but by taking into account a new factor, time, and the idea of motion was no longer to be ignored. Can it be assumed that Picasso was familiar with Einstein's article? Although a precise answer is not possible, direct knowledge seems highly unlikely. It cannot be ruled out, however, that there was a link between the two and that it was represented, as

¹ A comprehensive and stimulating overview can be found in P. Greco's reconstruction, *Homo. Arte e scienza*, Di Renzo, Roma, 2020.

² C. P. Snow, *The two cultures and the scientific revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959.

³ The English scholar spoke more generally of a split between humanistic and scientific culture. P. Greco, *op. cit.*, p. 6, quite rightly points out that even prominent personalities such as, for example, Ernst Gombrich are among the advocates of this separation (the famous art historian is said to have stated that ‘art is completely different from science’).

⁴ See, by way of example, Giovanni Carlo Federico Villa, Stefan Weppelmann (Eds.), *Rivoluzione Galileo. L'arte incontra la scienza*, Silvana Editoriale, Milano, 2017. See, also, P. Greco, *op. cit.*, pp. 95-136.

⁵ Leonardo did not see a clear separation between science and art, as he believed that observation and experimentation were as fundamental in painting as in the study of the natural world. Also in this case, just one illustrative title: A. Perissa Torrini (Ed.), *Leonardo. L'uomo vitruviano tra arte e scienza*, Marsilio, Venezia, 2009.



argued by the historian and philosopher of science Arthur I. Miller,⁶ by the work of the French physicist Henri Poincaré, who as early as 1902 had advanced the hypothesis of a non-Euclidean approach to the interpretation of physical space. Einstein was certainly familiar with Poincaré's work, but Picasso would also have been aware of it, albeit indirectly, through the heated discussions of the group of intellectuals that revolved around him and in particular through Maurice Princet, an insurer with the hobby of higher mathematics. Regardless the reliability of Miller's thesis, it seems difficult to deny that, in some way, Picasso became, like Einstein, a participant in the spirit of those years - the *Zeitgeist* - and that the painter and the physicist, separately, reached, with their works - the painting and the article - the same conclusions: there are no privileged reference systems and the multi-millennial conception of classical space had to be rejected. Einstein, through a new mathematical model, and Picasso, through a brilliant artistic intuition, elaborated, in essence, the same concept of relativity.

Picasso and Einstein's parallel experience introduces us to the second consideration, concerning the respective goals of the artist and the scientist, again proceeding by simple hints. While still for Leonardo, the very idea of a distinction between science and art would have been incomprehensible, the scientific revolution of the 17th century on the one hand, and the identification, at the end of the 18th century, of aesthetics as an autonomous discipline - the science of beauty - on the other, laid the conditions for a progressive divarication between the two spheres, which found its definitive consecration in the Romantic age, leaving some of its most recurrent motifs as an inheritance to 20th century culture: the artist as visionary, the cult for the individual expression of genius, and thus of the subjective self, etc. In any case, the most relevant aspect is that this separation became articulated around certain conceptual oppositions such as those between objective/subjective and, perhaps even more pervasive, between knowledge and beauty, with the consequence that, by definition, the scientist and the artists would find themselves having radically different goals: knowledge of the world the one, the creation of aesthetically enjoyable artefacts the other. It is not a coincidence, that it was only as a consequence of the new revolution of Einstein's theory of relativity, which strongly reduced the aura of objectivity surrounding science, that the awareness that art and science are both methods of investigating the nature of the world has once again gained ground. Both try, in fact, to make sense of the world and to communicate their discoveries to others, albeit with different means. As argued by Simona Chiodo, 'Art and science, both immersed in the world, both historically grounded, do nothing but produce an equally historical knowledge, relative to the time and space within which it was conceived and developed. That is, they produce culture'.⁷

Reaching the third consideration, although it is indisputable that the artist and the scientist make use of methods that appear radically different, it can justifiably put forward the hypothesis that through these methods, a distinctly human characteristic finds expression, one that is particularly emphasised in the personalities of scientists and artists, namely that of creativity. As is well known, defining such a prerogative is particularly insidious, and yet, as Emilio Garroni showed almost half a century ago in what remains the best philosophical-conceptual analysis of the notion,⁸ it is precisely an adequate consideration of this characteristic that makes it possible to dispel the myth of the creative genius separate from science, free from all laws and rules. Those who create cannot do without an organised system of rules to which they constantly refer. What really happens is that those rules, when applied, turn out to be too abstract; it is then that the creative mind intervenes to modify them, to make them suitable for a particular application. Considered from this point of view, creativity is then one (or perhaps the) faculty indispensable to the survival of the species, as the environmental conditions of adaptation are perpetually challenged. Furthermore, knowing when and how to modify the rules in progress can be considered a properly

⁶ A. I. Miller, *Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc*, Basic Books, New York, 2001. The whole matter is excellently summarised in P. Greco, *op. cit.*, pp.137-145.

⁷ S. Chiodo, "Arte, scienza e (le) verità del mondo (Fiedler, Dessoir, Mukarovský, Goodman)", *ITINERA, Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, 2002, pp. 18-19, accessible at the following link: <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/itineram/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=chiodos&docid=scienza&format=html>

⁸ This is the entry 'Creativity' prepared for the *Einaudi Encyclopaedia* in 1978. The text was not long ago published in an autonomous edition: E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata, 2010.



‘aesthetic’ capacity, provided that aesthetics is brought back to its original meaning as the realm of sensibility without restricting it to the science of beauty. Thus, art itself should be attributed an important part in the history of the evolution of the species: artistic creativity would, in fact, be a useful and necessary exercise of that ability to always seek new strategies of adaptation to the world. Moreover, a confirmation of this hypothesis also seems to derive from a consideration of the psychology of research and the mental mechanisms that lead scientists to investigate nature and make their discoveries. Already in the early 1900s, a great French mathematician, Jacques Hadamard, one of the fathers of the so-called ‘chaos theories’, identified two different models through which scientists’ creativity is exercised: the intuitive one is substantially analogous to the creative model of artists, since it is substantiated by analogies, metaphors, images and mental experiments; the analytical one, on the contrary, is founded on the rigid application of formal logic, often mathematical logic, which leaves (it would seem) little room for intuition. Hadamard has, however, demonstrated with convincing arguments that even in the strictest adherence to the analytical model of scientific creativity there is, at its origin, intuition.⁹

Although there is no complete overlap between science and technology, there is no doubt that art has certainly undergone an enormous acceleration and transformation thanks to the development of new technologies that allow for the production of replicable and easily shareable content. Already in 1936, moreover, Walter Benjamin, with great predictive capacity, questioned the meaning of art in the age of its technical reproducibility.¹⁰ Since the end of the 19th century, i.e. since the first ‘photographic revolution’, art has, in effect, incorporated technology into its processes, so that it has become inevitable to reason about the fate of the work in the traditional sense, i.e. bound to live on a material support. In spite of technological development, one can, however, assume that the role of the artist remains the same: to explore and shift the limits of knowledge, and to ‘force’ reality to reveal new paths. Of particular interest, therefore, are the cases in which this hybridisation manifests itself from the dual experience of a single personality, as is the case with Marina Iorio.

The above considerations find their starting point in the ‘Wireless Puppets’ exhibition,¹¹ which I had the pleasure of curating, as an art historian, in which some of Marina Iorio's most recent works were exhibited. Marina Iorio is primarily a scientist and researcher in geophysics who, after having studied and worked at prestigious foreign institutions, currently carries out her research activities at the CNR in Naples. Over time, Marina has combined science with an intense and multifaceted artistic activity, training at the Academy of Fine Arts in Naples and then studying film, television and multimedia arts, dedicating herself to the production of videos and short films. As the works on display in the exhibition testify, her activities as an artist and scientist coexist and are closely intertwined, so that the two spheres of knowledge in her are intertwined and mutually enriching. In her work, it is evident how she has always sought, on the one hand, to express through art the complexity of the scientific world, and on the other, to scrutinise art with a scientific eye, adhering to science art as her preferred means of expression.

Continuing a path of expressive research started more than ten years ago, in the six works exhibited, the starting point is represented by the use of a specific technology, that of the Multibeam Side Scan Sonar, which, anchored to the keel of ships used for oceanographic research, produce beams of sound waves, subsequently used to visualise the morphology of the seabed. These are sounds that are transformed into evocative images thanks to the different colours associated with different depth levels. The chromatic representation obtained in this way is the obvious starting point of the scientific analysis, but was subsequently reworked by the artist in an expressive form in the

⁹ P. Greco, *op. cit.*, pp. 167-170. The entire first part (pp. 11-50) of Pietro Greco's work is, moreover, dedicated to the demonstration of a common evolutionary origin of art and science.

¹⁰ The work can now be read in an edition that takes into account its various drafts: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Donzelli, Roma, 2019.

¹¹ The exhibition was hosted from 21 March to 3 May 2024 in Naples, in the exhibition spaces of the Domus Ars Centre (Fondazione Il Canto di Virgilio, church of San Francesco delle Monache, via Santa Chiara 10), as the third appointment of the Mtr (music - theatre - research / artistic direction by Rosalba Quindici) event, dedicated to contemporary artistic languages. On the occasion of the opening, there was a contemporary dance performance by Körper - Centro nazionale di produzione della danza



form of abstract paintings, which, on this occasion, introduce a significant innovation, consisting of the use of watercolour. Further enriching Marina Iorio's artistic experience is her practice of contemporary dance, an aspect that, in relation to this exhibition, is anything but irrelevant. In order to understand the meaning of this exhibition, it is indeed necessary to take a step back and go back to the period of the COVID19 pandemic, during which Marina felt a strong unease at the constraints which we were subjected to, amplified by the reaction and irrational behaviour of some. Driven by her choreographic passion and scientist's curiosities, Marina went on a journey, both real and metaphorical, discovering a type of dance capable of expressing feeling almost like a marionette, hence the title, "Wireless Puppets", chosen for the exhibition: it is, in fact, a dance based on disjointed movements, present in the work of great contemporary choreographers such as Marco Goecke. His characteristic disjointed movements take us back, moreover, to the ancient tradition of Sicilian puppets (revived in a contemporary context by Emma Dante) and, for us Neapolitans, to the unforgettable performances of Totò.

What does the artist take home after this voyage? The dance, set by these choreographers, remains, so to speak, the symbolic root of her being an artist, but it can be stated that Marina's dominant thoughts, after the pandemic, refer mainly to society and to a critical reflection on the role of science. To the dancers who dance precisely like marionettes, Marina entrusts the task of closing the curtain on a world which, after the recent and dramatic upheavals, is no longer able to celebrate the joys, not even those offered by the pleasure of scientific discovery, because even the science cannot be more neutral. The question we can ask ourselves is: but has it ever been? Indeed, it can be argued that science and art have a further trait in common, and never as in the context of a contemporary world that too rapidly evolves (involves?) they cannot be completely neutral, as they have a fundamental role to play in contributing to the development of a society's civil growth. Therefore, science and research also imply a political discourse, this is what happened in the past, this is what happens in the present and this is probably what will happen in the future. Although starting from bitter considerations, Marina Iorio expresses, in her work not by chance entitled *Hopeful*, the hope that the "truth of nature" will be able to prevail in the future, also encouraging a broader debate on the relationships between science, art and society, a theme on the which the artist, with this exhibition, invites us to reflect, demonstrating that artistic sensitivity and scientific investigation can together provide new perspectives on otherwise elusive realities and truths. These reflections on science in the broad sense are from a person who practices science every day and therefore uses art as a means of expression and there is nothing more singular than combining the sensitivity of art with the truth of science. In her works art and science converge. And if in abstract and vaguely anthropomorphic figures all this is not immediate, art, on the other hand, always has to do with something inexpressible and the inexpressible refers to the truth of a work of art. While truth, at least from Plato onwards, has nothing to do with mere sensitivity, art works with the sensitive and starting from the sensitive. Hence the dialectical tension that characterises the work of art and its expressive research. The inexpressible can be said in various ways and among these also through the relationship with nature and therefore with science. The result is an invitation to hope that the dialogue between science and society will evolve into an open, courageous and stimulating conversation, in which the voice of scientists and the sensitivity of artists are listened to and valued: there is, in fact, no doubt that today, more than ever, we perceive the relevance and urgency of the invitation, formulated by Snow in 1959, to heal the unnatural fracture between science and art.¹²

Technique used for all paintings: multibeam data processing, ink and watercolor printing on dbond steel.

¹² The video presentation of the exhibition is available at the following web address: <<https://youtu.be/uLyHLLhk4Ngs>>.