



Raccontare un abito bianco: l'iconografia della sposa, tra sacro e profano, a partire da Pippa Bacca

The Story of a White Dress: Bride Iconographies, Between Sacred and Profane, Starting with Pippa Bacca

Beatrice Seligardi

Università di Sassari, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Scopo del presente contributo è quello di riflettere sui significati religiosi e secolarizzati dell'iconografia della sposa a partire dalla performance *Sposa in viaggio* di Pippa Bacca, che si svolse nel 2008 e che si concluse, tragicamente, con la morte dell'artista. L'articolo si concentrerà meno sulla performance in quanto tale, e più sui racconti, narrativi e audiovisivi, che ne sono stati fatti successivamente all'interno del contesto italiano e francese: da un lato, la biografia/memoir di Giulia Morello *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* (2015) e il documentario di Simone Manetti *Sono innamorato di Pippa Bacca* (2019); dall'altro il docufilm di Joël Curtz *La mariée* (2012) e il romanzo, a cavallo tra autofiction e saggio, di Nathalie Léger *La robe blanche* (2018). Attraverso un'analisi che prenderà in considerazione i rapporti tra parola e immagine, si cercherà di rintracciare la metamorfosi che l'abito bianco subisce all'interno di vari passaggi tra sfere culturali e mediali differenti, tra iconografia del sacro e secolarizzazione in chiave femminile. | The present article aims at reflecting on the religious and secular signification of the bride and the white dress along Pippa Bacca's 2008 performance *Brides on Tour*, which tragically ended up with the death of the artist. The focus will be less on the performance itself as on its narrative and audiovisual storytelling in the Italian and French contexts: Joël Curtz's documentary *La mariée* (2012), Giulia Morello's biography/memoir *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* (2015), Nathalie Léger's autofiction/essay *La robe blanche* (2018) and Simone Manetti's recent film *Sono innamorato di Pippa Bacca* (2019) will be taken into account. The comparison between texts that rise questions about issues in the realm of mimesis theory (such as facts/fiction; word/image) will shed light on the iconography of the white dress and its metamorphosis.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

autofiction, performance, Pippa Bacca, memoir, documentario | autofiction, performance, Pippa Bacca, memoir, documentary

1 (Auto)ritratto

Prima immagine. L'occhio di una piccola videocamera – di quelle digitali, compatte, così diffuse nei primi anni 2000 – si staglia sullo sfondo di

una morbida stoffa bianca all'interno dello specchietto retrovisore di un camion. Il volto di chi sta filmando si intravede appena, mentre la camera si volge con un rapido movimento circolare da un lato all'altro dell'abitacolo, soffermandosi più lungamente sul guidatore. Chi filma è una donna vestita di bianco, con una corona fiorita a trattenere un velo altrettanto bianco tirato dietro i capelli. È un sorriso in movimento, quello che si riesce a distinguere a fatica, un viso che nella rifrazione del parabrezza e dello specchietto laterale si perde nel baluginio fantasmatico del tessuto che lo circonda.

Seconda immagine, questa volta evocata dalla parola scritta di un *memoir*. L'io narrante accende svogliatamente la televisione nella notte tra l'11 e il 12 aprile 2008. Un servizio del telegiornale notturno inquadra una donna vestita da sposa, anzi, "una sposa", mentre, dietro al guardrail di una strada, fa l'autostop, il pollice alzato all'interno di un guanto bianco.

Terza immagine. Nell'arazzo che campeggia sulla parete della sala da pranzo di un anonimo salotto, una donna pressoché nuda – dell'abito non è rimasto che un misero brandello, bianco – fugge, sul fondo della scena, da un cavaliere che la insegue, insieme a dei cani da caccia, all'interno di una pineta; in primo piano, l'esito della vicenda mostra la donna riversa – il lembo di tessuto superstiti giace sotto di lei, all'altezza del seno – mentre dalla sua schiena, aperta con un colpo di spada, il cavaliere trae il cuore per poi darlo in pasto ai cani.

Quarta e ultima immagine: una sposa vestita con un sontuoso abito color lilla – i fiori bianchi intrecciati nell'acconciatura – si appresta a posare, insieme al marito, in uno studio fotografico, mentre chi tiene in mano la telecamera – un uomo, evidentemente un parente – parla agli sposi in una lingua che scopriremo poi essere turco, commentando le loro espressioni di fronte al fotografo, incitandoli a mantenere uno sguardo serio e composto.

Queste quattro brevi descrizioni illustrano gli incipit di altrettante opere, filmiche e letterarie, incentrate intorno al racconto dell'ultima performance dell'artista milanese Pippa Bacca, *Brides on Tour – Spose in viaggio*, realizzata nel 2008. È piuttosto curioso come, considerandoli nell'ordine proposto, venga quasi riassunto l'intero arco della vicenda, passata alla ribalta sui media di informazione nello stesso anno. A partire dall'8 marzo 2008 Pippa Bacca – la donna che si filma all'inizio del docufilm *La mariée* (2012) di Joël Curtz – intraprende, insieme all'amica e collega artista Silvia Moro, un viaggio-performance in autostop – ecco l'immagine che

Giulia Morello vede alla televisione all'inizio del suo memoir biografico *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* (2015) –, partendo da Milano con destinazione Gerusalemme. Le due donne, vestite entrambe con abiti da sposa molto particolari, dovrebbero attraversare i Balcani e alcuni paesi del Medio-Oriente, per toccare i luoghi recentemente colpiti dalla guerra. In ogni tappa, minuziosamente organizzata secondo un programma studiato da Pippa Bacca per ben due anni, l'artista milanese incontrerà alcune ostetriche, chiedendo loro di parlare della propria esperienza di levatrici mentre lei lava loro i piedi – al contempo l'abito della collega Moro verrà ricamato da altrettante donne del posto. Tuttavia, la performance subisce un cambiamento in corso d'opera: alle porte di Istanbul le due artiste decidono di proseguire il viaggio separatamente, con l'obiettivo di ricongiungersi a Gerusalemme. Il 30 marzo, a seguito della separazione, si perdono le tracce di Pippa Bacca, che non risponde più ai messaggi e alle telefonate. Tra l'11 e il 12 aprile verrà data notizia del ritrovamento del suo corpo, nudo, stuprato e ucciso, in un bosco nei pressi della cittadina di Gezbe – eccone la prefigurazione nell'arazzo descritto all'inizio del romanzo ibrido di Nathalie Léger *La robe blanche* (2018), che a sua volta fa riferimento a un quadro botticelliano (sul quale torneremo in seguito). L'assassino, l'ultima persona che aveva dato un passaggio a Pippa Bacca, sarebbe stato identificato e arrestato di lì a poco. Dell'artista, l'uomo aveva utilizzato, nei giorni successivi all'omicidio, sia il telefono che la videocamera, adoperando quest'ultima per fare alcune riprese al matrimonio della nipote – ecco chi è la sposa che appare all'inizio del documentario *Sono innamorato di Pippa Bacca* (2019) di Simone Manetti.

Si tratta di quattro opere molto diverse fra loro, dal momento che presentano regimi discorsivi differenti – parola scritta e immagini in movimento; modalità narrativa e documentazione; ricostruzione biografia e autofinzione –, ma vengono altresì percorse, fin dall'inizio, da un'unica immagine che si riferisce a un oggetto dal valore fortemente simbolico: l'abito bianco. Dall'integrità e dal candore che ne caratterizzano l'aspetto, visivo e descrittivo, all'inizio del viaggio, l'abito da sposa di Pippa Bacca si trasforma ben presto in uno spazio di assorbimento, di sedimentazione, impregnandosi delle tracce dei luoghi attraversati secondo un preciso disegno dell'artista, che intendeva, una volta rientrata, esibire il vestito indossato accanto a una sua copia, identica e immacolata, creata appositamente e rimasta tale a Milano. Ma di quel progetto, ben presto, cominciano a emergere, nelle narrazioni che hanno raccontato la performance, i tratti

frammentari, sempre più lacerati, fino a che l'abito, già ridotto a una massa informe in una vasca da bagno mentre Pippa lo pulisce con un sapone fatto di cenere, non si trasformerà in quell'ultimo straccio che avvolge il seno della dama uccisa nel dipinto di Botticelli. Ogni tentativo di ricostruire *Spose in viaggio* nelle narrazioni filmiche e romanzesche di chi è rimasto colpito dalla vicenda artistica e umana di Pippa Bacca si scontra con questa caduta dell'abito, una metamorfosi che dalla sacralità del biancore virginale volge sempre più verso una dimensione "profana", sino all'esito estremo di una vera e propria "profanazione" violenta.

2 Ambiguità del bianco

Nella sua ricostruzione del motivo del bianco attraverso la letteratura e la cultura ottocentesca – ma non solo –, Alberto Castoldi ne ha evidenziato immediatamente un aspetto cruciale: la sua intrinseca ambivalenza, la capacità di sussumere polarità tensive antitetiche a partire da un processo di significazione che varia a seconda dei periodi storici e delle culture, ma nel perpetuo ripetersi di alcune costanti. Il bianco, che può assommare o annullare in sé il resto della gamma cromatica, è il colore della verginità ma anche della morte, connota gli spettri così come la bellezza femminile divina, può essere vivido e brillante, ma anche opaco e coprente, è il colore della neve ma anche della luce abbacinante, è l'amorfo che deve ancora prendere sostanza, ma è anche simbolo di seduttività e fascinazione sessuale, è il perturbante della pelle coriacea di Moby Dick, ma è pure la pagina, o la tela, quando il processo creativo è ancora tutto in potenza, pronto a sprigionarsi (Castoldi 1998). Il bianco sembra dunque costituirsi, dalla mitologia greca alle culture africane, dai Pulcinella e Pierrot alle dame con l'unicorno, come luogo privilegiato dell'ambiguità, ma anche come spazio liminale, di soglia che separa l'età infantile da quella adulta, la vita dalla morte, il sé dall'Altro.

Non c'è dubbio che, a partire dalla diffusione piuttosto recente dell'abito bianco come vestito da sposa nei matrimoni di tradizione cristiana, avvenuta in Europa soprattutto a partire dal matrimonio della Regina Vittoria nel 1840 (Brennan 2017), su di esso il colore abbia funzionato, principalmente, come strumento simbolico portatore di "purezza", "candore virginale", "innocenza", connotando in senso ulteriormente "sacro" lo spazio religioso del rito matrimoniale: da un lato, il matrimonio *vincola*,

interpretando il significato di collegamento, ma anche di messa in obbligo, intrinseco nell’etimologia stessa della parola “religione”¹; dall’altro, esso recupera una funzione antropologica iniziatica – collegata pure al colore bianco in numerose culture, come ricordato da Castoldi (1998) – che metamorfizza il corpo femminile, sancendone un passaggio sia intrinseco – dallo stato di ragazza-nubile a quello di donna-moglie-potenzialmente madre – che estrinseco – il potere sul corpo della donna passa dal padre al marito, ad esempio secondo un intendimento del diritto matrimoniale in Italia in uso perlomeno sino alla riforma del 1975, a partire dalla quale verrà finalmente stabilita la parità tra i coniugi².

Il luore dell’abito da sposa nella tradizione cristiano-cattolica della modernità sembra proiettare la propria azione religiosamente deittica prima e dopo il matrimonio: prima del rituale, il corpo della donna non può e non deve essere toccato, dunque deve rimanere separato, considerato alla stregua di un’entità “sacra” proprio perché intoccabile, inviolabile; è solo in seguito al rito di iniziazione che anche la donna può partecipare del *contatto* con l’Altro (momento che spesso viene ulteriormente ritualizzato, se pensiamo all’esibizione del lenzuolo nuziale presente in molte culture, superficie materica sulla quale l’opposizione cromatica rosso-bianco agisce, nuovamente, in senso deittico, questa volta però nella direzione dell’unione e non della separazione).

Eppure, il biancore nuziale si fa anche portatore, decisamente inquietante, di un principio di annullamento del corpo, che può culminare nel momento ultimo della morte: d’altronde, è proprio la cultura vittoriana – quella a partire da cui l’abito bianco si diffonde nella moda anche popolare – a proporre immagini visive di corpi femminili morti vestiti di bianco, spose-cadaveri che si inseriscono, iconicamente, in una più vasta conflagrazione morbosa tra corpo femminile, rappresentazione mortifera e indagini mesmeriche in senso fantasmatico e fantasmagorico, e che si trasformano in oggetti di contemplazione estetica dal carattere fortemente reificato (Bronfen 1992, Violi 2004 e 2014).

Come vedremo fra poco, il modo in cui la performance *Brides on Tour* è stata raccontata tra narrazione letteraria e visiva, in seguito alla morte dell’artista, pare situarsi perfettamente all’interno di questa ambiguità: se da un lato risulteranno evidenti alcuni ricorsi, anche intertestuali, ascrivibili al modello agiografico, nell’esaltazione, dunque, di un intendimento “santificante” del bianco, dall’altro proprio la rappresentazione dell’abito, nel suo trasformarsi in straccio e materia

organica, suggerirà una lettura più contraddittoria, che inserisce *la robe blanche* di Pippa Bacca in una più ampia serie di riflessioni e opere artistiche sul rapporto tra donna, società e religione.

3 Il modello agiografico

Nelle opere di Giulia Morello e Simone Manetti, che significativamente si intitolano in modo decisamente consimile, il racconto di *Brides on Tour* prende la forma, sia letteraria che filmica, di un documentario biografico in cui è la vita, personale e artistica, di Pippa Bacca a essere posta in primo piano. Dell'esistenza dell'artista vengono accentuati, fin dal principio, i tratti di eccezionalità, capaci di attirare l'empatia e un'adesione, seppure parziale, al progetto artistico di *Spose in viaggio* da parte dell'istanza narrativa. D'altronde, l'espressione "sono innamorato/a di Pippa Bacca, chiedimi perché!" deriva da una performance decisamente intima della stessa Bacca, la quale, in seguito a una rottura con il fidanzato, aveva creato una serie di spille recanti questa scritta, che amici e parenti avrebbero indossato nella speranza che qualcuno richiedesse loro una risposta. Tanto l'io narrante del memoir di Morello quanto la macchina da presa di Manetti sottolineano la propria partecipazione attiva, da "seguaci" di Pippa Bacca che ripercorrono fisicamente le tappe lungo la ripetizione – seppur incompleta – del viaggio da lei compiuto nel corso della performance. Morello, il cui "io" narrante è preponderante, all'interno del testo, a marcare dunque l'ascendente che la figura di Bacca sortisce sul suo destino individuale, sperimenta sulla propria pelle l'esperienza dell'auto-stop – sistema di spostamento centrale da un punto di vista sia pragmatico che poetico nella performance *Spose in viaggio* – fino a Lubiana, in compagnia di una delle sorelle di Bacca, Rosie, replicando dunque anche "l'essere in due" di Pippa Bacca e Silvia Moro – benché, nel caso di Morello, Rosie funga anche e soprattutto da guida all'interno dell'opera più generale della sorella. Il documentario di Manetti, a sua volta, intervalla le interviste a familiari e conoscenti, così come alcuni estratti dal *footage* originale di Pippa Bacca, con inquadrature, sia fisse che in movimento, girate al giorno d'oggi negli stessi luoghi solcati dall'artista. Le immagini contemporanee, la cui compostezza formale stride con la grana pastosa e i movimenti bruschi della piccola videocamera usata in *Brides on Tour*, lasciano intendere una partecipazione silenziosa – Manetti non compare

mai in camera – eppure evidente del regista, sottolineata anche dal ricorso, in tali sequenze, di una musica spesso diegetica in senso empatico, dal carattere fortemente emotivo.

La sacralizzazione del corpo di Pippa Bacca – “santificato” non in quanto tale, ma solo se abbinato all’oggetto portatore del “sacro”, ossia l’abito bianco – viene resa manifesta nel memoir di Morello fin dalle prime pagine, e tutto il testo è costellato in modo continuo da riferimenti espliciti alla sfera “sacra”, “religiosa” della simbologia spozialia: “La sposa per definizione è generatrice di vita, di amore, è il puro, è il bianco. È la pace. È la possibilità di ricostruire e ricominciare. È un nuovo inizio” (Morello 2015: 11); e ancora: “Perché la sposa è il simbolo dell’amore, della purezza, della vita. E il giorno del matrimonio, almeno in teoria, rappresenta un momento di gioia condivisa” (ivi: 78). La lettura in senso esclusivamente positivo del biancore dell’abito – senza che dunque sul colore vengano gettate ombre più sottilmente inquietanti – viene ulteriormente rafforzata dall’opposizione tra il significato eminentemente religioso che l’abito da sposa aveva assunto per Pippa Bacca, come sottolineato a più riprese dai testimoni convocati sulla scena tanto da Morello quanto da Manetti, e quello “mondano”, “secolarizzato”, che avrebbe trasformato l’abito in un traghettatore di significati iscritti nella costruzione del genere femminile – quello da “vergine” a “seduttrice”. Quest’antinomia semantica, intrinseca all’immaginario culturale contemporaneo intorno all’abito da sposa, trova, nuovamente, una sistematica e dichiarata manifestazione nel testo di Morello, nel quale certe sentenze morali sembrano risuonare del lessico agiografico delle vite dei santi medievali:

Probabilmente ciò che ulteriormente genera confusione, e quindi pregiudizio, è l’immagine della sposa. Nel giorno del matrimonio la immaginiamo truccata e laccata, perfetta, bella, provocante e ineccepibile. Il vestito da sposa e il modo in cui Pippa lo indossa ha tutt’altro significato. Una forza simbolica enorme, ma non certo provocatrice (Morello 2015: 13).

“È stato travisato il concetto di abito, nella testa di tutti l’abito da sposa è qualcosa di attraente, scollato e provocante. Nessuno aveva in mente il suo abito” interviene Flavia (ivi: 62).

E proprio alle peculiarità dell’abito di Pippa Bacca, ricordate da parte di tutte e tutti gli intervistati, vengono dedicate (non solo nelle opere di Morello e Manetti, ma anche in quelle di Curtz e Léger) ampie pagine

e sequenze, a riprova della progressiva identificazione tra la maschera artistica di Pippa Bacca – al secolo Giuseppina Pasqualino di Marineo – e quella più specifica legata all’opera *Spose in viaggio*. Il vestito, firmato da Manuel Facchini (direttore artistico di Byblos), è una vera e propria opera d’arte carica, in ogni dettaglio, di un significato simbolico. Ciascun elemento è chiamato a svolgere una precisa funzione ritualistica, come dimostra la mantella-velo-sudario utilizzata durante la lavanda dei piedi ispirata, dichiaratamente, ai gesti dei pellegrini del Cammino di Santiago:

“Era un abito composto da tre parti: una mantella, una giacca sfiancata e un’ampia gonna con strascico. La mantella la utilizzava, oltre che come copricapo e mantellina, anche come strumento per asciugare i piedi durante le sue performance della lavanda dei piedi alle ostetriche dei Paesi attraversati. [...]”. La gonna è a forma di giglio, simbolo di purezza e innocenza e ogni strato della gonna ne rappresenta un petalo. La gonna è quindi costituita da undici veli realizzati in materiali naturali che simboleggiano gli undici Stati che le artiste avrebbero dovuto attraversare nel loro percorso. Su alcuni punti del vestito era posto un ricamo che rappresenta alcuni stilemi delle bandiere degli undici Paesi [...] così da sottolineare la multiculturalità del progetto. Usava una cuffietta fatta da lei all’uncinetto che le copriva i capelli così da adattarsi alle usanze dei Paesi musulmani. Inoltre Pippa aveva deciso di indossare delle scarpe bianche con i tacchi, anche questa scelta non è casuale ma altamente simbolica e piena di poesia. Il tacco è il simbolo della femminilità ma al contempo le scarpe con il tacco, come le donne ben sanno, sono scomode da portare. Essere donna e madre, così come il cammino che ognuno di noi può fare per costruire la pace, richiede sacrificio. Ma è possibile. Sì, è possibile (Morello 2015: 78-79).

Le chiose enfatiche e solenni, con cui l’io narrante del memoir di Morello spesso commenta i gesti o le caratteristiche della performance di Pippa Bacca, insistono sull’eccezionalità, dunque la “sacralità”, la separazione del corpo vestito di bianco di Pippa Bacca da un effettiva “contaminazione” con il mondo: benché l’abito fosse stato pensato per sporcarsi e intridersi, a poco a poco, delle atmosfere dei luoghi attraversati (da cui la volontà di lasciarlo sporcare e di accostarlo, una volta rientrata, a quello immacolato rimasto a Milano), non appare casuale la scelta di Morello di proporre, in chiusura del testo, un’affermazione dell’artista quanto mai significativa: “Potrebbe finire con le parole che Pippa scrisse in una delle cartoline che mandava dalle varie tappe di *Brides on Tour*: ‘Ho capito che

il senso di questo viaggio è mantenermi il più bianca possibile” (Morello 2015: 145).

Che il biancore fosse già inteso dall’artista nell’ottica di una paradossale immersione-separazione nel e dal mondo risulta anche dagli intertesti che vengono presentati, sotto forma di citazioni, tanto nel memoir di Morello quanto, ad esempio, sul sito internet www.pippabacca.it (curato dalla Fondazione Pippa Bacca), che furono scelti da Pippa Bacca stessa quali elementi ispiratori o rappresentativi del progetto *Spose in viaggio*. Si tratta, in particolare, di due testi poetici: la canzone di Fabrizio De André *Giovanna D’Arco* (1972) e *La ballata delle donne* di Edoardo Sanguineti (1982: 186). Le brevi strofe citate dall’uno e dall’altro componimento in *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!* sono altamente significative per poter leggere la ricezione di Pippa Bacca-sposa in viaggio quale emblema della separatezza-fusione con il mondo tipica dei santi e dei martiri. In particolare, la scelta dell’artista di apporre, all’inizio del comunicato stampa circa l’imminente partenza di *Brides on Tour*, la strofa della canzone di De André del 1972 – a sua volta traduzione del testo di Leonard Cohen di un anno anteriore – in cui a parlare in prima persona è la stessa Giovanna D’Arco, lascia presagire una proiezione fantasmatica intorno a una figura divenuta iconica eppure estremamente complessa, su cui sono andati sedimentandosi significati eterogenei e talora contraddittori – l’eroina epica, l’amazzone, la vergine, la santa, la soldatessa (Warner 1981). Il carattere potenzialmente bellico della Pulzella d’Orleans è tuttavia altamente demistificato nell’interpretazione di Cohen – De André – Bacca, in cui prevale proprio il rovesciamento dello spirito guerresco – culturalmente associato alla mascolinità – in quello pacifico della femminilità:

“Della guerra sono stanca ormai
Al lavoro di un tempo tornerei
A un vestito da sposa o qualcosa di bianco
Per nascondere questa mia vocazione
Al trionfo ed al pianto”³

La prossimità tra la figura dell’artista performer e quello della santa martirizzata appare tanto più significativo se letto alla luce delle somiglianze tra i processi di costruzione del divismo artistico femminile e quelli delle icone dei santi proposte da Elisabeth Bronfen e Barbara Strauman (2002): in entrambi i casi, sono in gioco una serie di opposizioni semantiche che si imprimono sul corpo, perennemente in tensione tra la sfera

pubblica dell'esposizione di sé e la solitudine della separazione, corpo esibito e perduto allo stesso tempo. E se la sofferenza, tipica della vita del/la martire, era già stata incorporata all'interno dello stesso statuto performativo di Pippa Bacca (la scomodità del vestito, molto pesante a causa dei vari strati, e delle scarpe), l'epilogo tragico sancisce definitivamente la metamorfosi "[dell'] artista-performer in una sposa-martire" (Marcheschi 2018): è a partire dal racconto mediatico della morte di Pippa Bacca che anche quello della sua impresa artistica diventa effettivamente "pubblico", in un corto-circuito che vede il messaggio sotteso a *Spose in viaggio* ulteriormente amplificato proprio a causa del suo eclatante e tragico fallimento. Eppure, quella violenza terribile, contro cui voleva stagliarsi il progetto performativo di Pippa Bacca e sotto cui soccombe la vita della stessa artista, viene, nei testi ispirati da *Brides on Tour*, sempre più adombrata nelle stesse pieghe di quell'abito bianco che pare presagire un proprio doppio inquietante.

4 Il panneggio caduto

Nei due componimenti che la poetessa Alda Merini (2008) dedicò a Pippa Bacca in seguito alla morte dell'artista, proprio l'abito bianco viene associato direttamente alla sfera semantica della morte, quasi si trattasse, più che di un abito da sposa, di una veste pensata per il rituale di passaggio definitivo, quello tra il mondo dei vivi e dei morti. In particolare, la poesia *A Pippa* viene recitata dalla stessa Merini nelle sequenze iniziali di *La Mariée*, mentre commenta il gesto di *Spose in viaggio* come quello di una follia "che è quella dei santi":

A Pippa

Abito bianco
per andare a nozze con la tua morte
e con quella di noi tutti
Ti sei vestita di bianco
ma siccome la tua anima mi sente
ti vorrei dire che la morte
non ha la faccia della violenza
ma che è come un sospiro di madre
che viene a prenderti dalla culla
con mano leggera.

Non so cosa dirti
io non credo nella
bontà della gente
ho già sperimentato tanto dolore
ma è come se vedessi la mia anima
vestita a nozze
che scappa dal mondo
per non gridare.

È significativo come nel film di Curtz la lettura di Merini sia accostata ad alcune immagini del *footage* di Pippa Bacca, in cui l'artista, durante una delle tappe, è intenta a lavare l'abito con la lisciva, un detersivo composto dalle ceneri ricavate da una serie di oggetti che, a ridosso della partenza, Pippa Bacca e Silvia Moro avevano chiesto di bruciare appositamente per l'occasione ad amici e parenti. L'inquadratura indugia sull'abito immerso nella vasca da bagno, reso informe dal contatto con l'acqua, lontano sia dal modello immacolato rimasto a Milano, ma anche dalla "sacralità" dell'esperienza vissuta dall'artista di cui dovrebbe farsi prova, traccia, reliquia. Nella sua contaminazione massima con il mondo – l'immersione nell'acqua – la *robe blanche* sembra piuttosto ripiegarsi in uno straccio, secondo un procedimento di caduta – dal corpo eretto dell'artista-sposa all'orizzontalità assunta nella vasca da bagno – che assomiglia a quello che Georges Didi-Huberman ha diagnosticato per il pannello delle vesti delle ninfe antiche e rinascimentali di warbughiana memoria, vesti trasformate, nel passaggio alla modernità, negli stracci visibili nei canali di scolo della benjaminiana Parigi capitale del XIX secolo o nell'informe onnipresente nell'arte contemporanea (Didi-Huberman 2002, ed. 2013).

A questo primo movimento di caduta e di passaggio dell'abito dalla sfera religiosa del sacro a quella profana dello straccio, ne segue un secondo dalla portata decisamente più tragica: cadendo l'abito, il corpo nudo dell'artista viene letteralmente "aperto", stuprato, sventrato, trasformando la premonizione di morte adombrata nell'abito vuoto in terribile materialità. Dalla "profanizzazione" dell'abito si passa alla sua "profanazione", secondo un inquietante parallelismo con quella "apertura di Venere" cui fa riferimento Didi-Huberman a proposito proprio del quadro botticelliano (Fig. 1) citato in apertura di *La robe blanche* di Nathalie Léger (Didi-Huberman 1999, ed. 2014).



FIG. 1 – Sandro Botticelli, Scene dalla storia di Nastagio degli Onesti, 1483 (Museo del Prado).

L'assassinio della dama campeggia nel salotto della casa natale dell'io narrante di Léger ed è la copia fedele di uno dei quadri che compongono il ciclo dedicato a Nastagio degli Onesti dipinto da Sandro Botticelli nel 1483. Il significato originario del quadro fa riferimento all'omonima novella del *Decameron* boccacciano: la storia di Nastagio è quella di un uomo rifiutato inizialmente dall'amata, e che si trova di fronte casualmente a una scena fantasmatica che si ripete ogni settimana esattamente uguale a sé stessa – la donna seguita dal cavaliere e successivamente squartata. Dietro questa fantasmagoria si cela un monito insito nel complesso sistema sociale dell'amor cortese: il fantasma femminile è quello di colei che colpevolmente ha rigettato l'amore del cavaliere, e che per questo è stata punita a rivivere all'infinito lo strazio di quel rifiuto. Sarà la visione di questo futuro drammatico a convincere la giovane amata da Nastagio a sposarlo. Se l'insegnamento alla base della novella si iscrive perfettamente all'interno del contesto culturale umanistico-rinascimentale – tant'è che, come ricorda la narratrice di Léger, l'intero ciclo dei pannelli era stato commissionato a Botticelli come regalo nuziale –, l'occhio contemporaneo della scrittrice francese e della sua proiezione autobiografico-finzionale in *La robe blanche* vi imprime una serie di significazioni che riguardano il tema della violenza sul corpo femminile e del femminicidio. Leggere, allora, la performance di

Pippa Bacca alla luce di questa ipoicona fantasmatica convocata da Léger significa spostare l'accento non più sull'integrità del biancore dell'abito, bensì sulla perturbante prefigurazione della carne livida del cadavere: l'abito-corpo si apre, anzi, viene aperto, squarciato, violato, violentato, ma forse i prodromi di quella ferita mortale erano già intrinseci nelle pieghe della *robe blanche* prima ancora che si trasformasse in una “énorme pièce a conviction posée au sol sur des feuilles de papier journal, démantibulée comme un insecte mort” (Léger 2018: 14). La sovraimpressione figurativa non è più quella tra Pippa Bacca e Giovanna D'Arco, bensì tra il suo corpo – ma anche tra quello della narratrice, che ha visto l'immagine dell'arazzo ogni giorno per anni – e quello dell'anonima fantasma aperta in due:

On est ce petit corps fuyant sous la menace tandis que quelque chose en soi flotte comme un mince voile blanchâtre, flotte et bat, insipide, obstiné, formant déjà le dessin des entrailles (ivi: 13).

L'interpretazione della “apertura di Venere” di Léger si discosta da quella proposta da Didi-Huberman a partire dal medesimo pannello: se per il critico d'arte l'apertura della forma di bellezza ideale – incarnata dalla ninfa warburghiana – è collegata, paradossalmente, al suo doppio orrifico – da cui la propensione tutta rinascimentale per i teatri anatomici, fino alla famosa “Venere” conservata al Museo della Specola di Firenze –, in Léger assistiamo al ribaltamento dello sguardo, che non è più quello di chi guarda/desidera il corpo femminile, ma che corrisponde al soggetto femminile stesso, perpetuamente infestato dalla ferita violenta che può essere inferta da chi, quel corpo, lo guarda e lo vuole consumare. Così, l'abito caduto di Pippa Bacca entra a far parte di una più ampia schiera di ferite, potenzialmente mortali, di altrettante performance di artiste – da quella di Carolee Schneemann del 1964, in cui un uomo del pubblico tentò di strangolare l'artista, a *Rhythm 0* di Marina Abramović del 1974, in cui il corpo esposto dell'artista, lasciato alla mercé del pubblico, fu ripetutamente ferito, denudato, minacciato di morte –, così come di ulteriori interpretazioni eterodosse dell'abito nuziale – da quelle di Marie-Ange Guilleminot (in particolare *La Robe de Mariée*, 1994) a *Eva Maria* di Niki de Saint-Phalle (1963), sino al vestito “elettrico” di Jana Sterback.

Ma c'è anche una ferita, anzi, una crepa invisibile che per la narratrice di Léger sembra annidarsi tra le balze pesanti dell'abito bianco ancora intatto di Pippa Bacca. È un'increspatura che rimanda a uno dei significati del bianco individuati da Castoldi, che allontana l'alone prodotto

dalla luce che si infrange sull'abito in molte delle immagini che popolano i film di Curtz e di Manetti da una sfera più propriamente trascendente, e che lo ricaccia piuttosto negli abissi dei mari in cui si nasconde la balena bianca di *Moby Dick*. È un vuoto dell'esistenza, di uno smarrimento, di un'inquietudine che tende all'annullamento, quello che Léger sembra voler diagnosticare a partire proprio da un'ulteriore proiezione attraverso il riferimento al romanzo di Herman Melville:

Mais comment s'empêcher de penser que dans les plis de sa lourde robe il y a comme une forme inanimée, celle d'un désir soigneusement enseveli, quelque chose de déjà mort ? Car la blancheur redoutable de ces noces avec elle-même ressemble à celle des suaires, de l'effacement, du vide. Ce vide, je l'ai vu s'immiscer dans les images des scènes de lavement de pieds qu'elle fait aux sages-femmes soul l'œil de la caméra, je l'ai vu lorsqu'elle les interroge sur leur travail, je le vois à son sourire contraint tandis qu'elle tient leur pied inerte au-dessus de la bassine de cuivre, la difficulté de faire un geste très intime tout en parlant [...] On dirait qu'elle apparaît et disparaît devant nous comme l'écume de Moby Dick sillonnant les mers, *une vacante blancheur* filant à travers l'Europe. *Il reste pourtant dans l'idée de blancheur un élément secret de terreur, caché au plus intime de la chose* (Léger 2018: 72-73).

L'ecriasi filmica che proviene dal documentario di Curtz – citato esplicitamente da Léger in chiusura di volume – dispiega il segreto che la narratrice intravede nella storia di Pippa Bacca: è il biancore del perturbante, della balena bianca, degli abiti e delle camicie da notte che, come l'io narrante ricorda più avanti, finiscono nelle bare, quasi che l'abito da sposa possa essere il simulacro del pieno possesso del proprio corpo, ma soprattutto della propria capacità di proiettare all'esterno le speranze e la vitalità che un tempo lo abitavano (Léger 2018: 96-97).

Eppure il vuoto è anche quello che minaccia la capacità di raccontare della narratrice, secondo un nuovo movimento che compie *la robe blanche*, passando dalla performance di Pippa Bacca alla vicenda personale della madre di chi narra. La narratrice non riesce a dire veramente del suo oggetto di ricerca: la storia di Pippa Bacca rimane avvolta in un mistero che l'io narrante non si risolve di voler approfondire – abbandonerà l'appuntamento previsto con la madre dell'artista, bloccata dall'incapacità di poter immaginare le domande da porle – e la sua facoltà narrativa si sposta su ciò, invece, che lei non vorrebbe raccontare, ma che le è stato

chiesto di trasmettere sulla pagina. È la storia del processo di divorzio, avvenuto negli anni Settanta, subito dalla madre, che nonostante fosse la parte lesa in quanto tradita dal marito, verrà giudicata colpevole di incuria matrimoniale, dunque ritenuta socialmente responsabile del fallimento di un matrimonio che si intuisce essere stato peraltro violento.

L'abito bianco ha definitivamente abbandonato ogni riferimento alla sfera del sacro-religioso, così come si è allontanato apparentemente dall'immagine di Pippa Bacca, che però è ora essa stessa un'ipocona che si sovrappone a quella della performance, tutta privata, della madre. Nel palco del teatro domestico per eccellenza, ovvero il salotto borghese, la madre, con il faldone dei documenti del processo in mano, si spoglia di fronte alla figlia per indossare il proprio abito da sposa, piega su piega, tulle abbagliante che si dispone sulla carne ormai grinzosa, vestito che, per volere di lei, sarà anche l'abito con cui vuole essere sepolta. In questo rito privato, che corrisponde anche al momento in cui la narratrice si decide a raccontare i fatti sino ad ora allusi, la madre si immagina in una serie di atti performativi da compiere con indosso proprio quell'abito – pulire il marciapiede di fronte al tribunale del processo, spingere un blocco di ghiaccio sulla spiaggia, far tagliare pezzi del proprio del vestito ecc. – riproducendo, in maniera differente, quello slancio tutto laico eppure allo stesso tempo trascendente di riappropriazione del proprio corpo, della propria identità violata da una violenza non solo fisica, ma anche psicologica.

“Une femme abandonnée a quelque chose d'imposant et de sacré, une femme abandonné, c'est l'innocence assise sur les débris de toutes les vertues mortes” recita una citazione balzachiana riportata alla memoria della narratrice proprio dalla visione della madre, che infine si toglie l'abito, riponendolo in una busta stropicciata che tanto assomiglia ai brandelli di velo che coprono il corpo della giovane donna nel pannello di Botticelli, o a quello che è rimasto dell'abito di Pippa Bacca. Una sacralità ormai non più strettamente religiosa, che però, sembrano suggerirci le narrazioni intorno a Pippa Bacca, forse si può riattivare proprio nell'esercizio del rituale artistico, nel suo accadere irripetibile che può continuare a trasmettersi grazie alla parola che scalfisce il biancore della pagina (o dello schermo).

NOTE

- 1 Su questo punto, e in particolare per un'interpretazione in senso durkheimiano del rapporto tra sacralità e religione, cfr. il contributo di Palma in questo stesso numero.
- 2 Sull'importanza di questa data anche da un punto di vista simbolico, per orientare la contestualizzazione e l'interpretazione delle opere letterarie e artistiche delle donne, cfr. Brogi 2022, in particolare pp. 56-68.
- 3 Nel testo originale di Cohen (1971): "She said, 'I'm tired of the war,/ I want the kind of work I had before,/ a wedding dress or something white/to wear upon my swollen appetite'".

BIBLIOGRAFIA

- Brogi, Daniela (2022), *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.
- Brennan, Summer (2017), "A Natural History of the Wedding Dress", *JSTOR Daily*, 27 settembre 2017. [09/02/2022] <https://daily.jstor.org/a-natural-history-of-the-wedding-dress/>
- Bronfen, Elisabeth (1992), *Over her dead body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- Bronfen, Elisabeth; Strauman, Barbara (2002), *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*, München, Schirmer/Mosel.
- Castoldi, Alberto (1998), *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia.
- Didi-Huberman (1999), *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, trad. it. a cura di Stefano Chiodi, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Milano, Abscondita, 2014.
- (2002), *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombé*, Paris Gallimard, trad. it. a cura di Aurelio Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano, Abscondita, 2013.
- Léger, Nathalie (2018), *La robe blanche*, Paris, P.O.L. Editeur, trad. it. a cura di Tiziana Lo Porto, *L'abito bianco*, Roma, La Nuova Frontiera, 2021.
- Marcheschi, Elena (2018), "Nel corpo, oltre il corpo: Pippa Bacca e il viaggio che continua", *Arabeschi*, 12. [09/02/2022] <http://www.arabeschi.it/74-nel-corpo-oltre-il-pippa-bacca-e-viaggio-che-continua/>
- Merini, Alda (2008), "A Pippa", *Corriere della sera*, 4 aprile 2008. [09/02/2022] https://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2008/04_Aprile/13/pop_poesia_merini.shtml
- (2008), "Un giorno vestita da sposa". [09/02/2022] <https://www.pippa-bacca.it/poesie/>

- Morello, Giulia (2015), *Sono innamorata di Pippa Bacca, chiedimi perché!*, Roma, Castelvecchi.
- Palma, Massimo (2022), “Io, Minotauro. Note su religione, sacro e finzione tra Bataille, Leiris e Zanzotto”, *SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 6: 87-105.
- Sanguineti, Edoardo (1985), “Ballata delle donne”, *Il gatto lupesco. Poesia 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Violi, Alessandra (2004), *Il teatro dei nervi. Fantasma del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori.
- (2014), *Il corpo nell’immaginario letterario*, Milano-Udine, Mimesis.

FILMOGRAFIA

- La mariée*, Dir. Joël Curtz, Francia-Italia, 2012.
- Sono innamorato di Pippa Bacca*, Dir. Simone Manetti, Italia, 2019.

DISCOGRAFIA

- Giovanna d’Arco*, Fabrizio De André (1972), *Suzanne/Giovanna d’Arco*, Produttori Associati, poi inserita in *Canzoni*, Produttori Associati, 1974.

SITOGRAFIA

<https://www.pippabacca.it/> [09/02/2022]

Beatrice Seligardi è RTDa in Critica letteraria e letterature comparate presso l’Università di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla teoria letteraria, la morfologia delle forme e i rapporti tra letteratura e visualità. È autrice di tre monografie: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell’inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo accademico* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). Fa parte della redazione di *Between* e del direttivo di Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura). | Beatrice Seligardi is Junior Assistant Professor in Literary Criticism and Comparative Literature at the University of Sassari. Her research interests focus on literary theory and the relationships between literature and visual studies. She has authored three monographs: *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln dell’inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura* (Morellini, 2018); *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo accademico* (Franco Cesati Editore, 2018); *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura* (Postmedia Books, 2020). She is part of the editorial board of *Between* and she is member of the governing board of Compalit (Italian Association for Theory and History of Comparative Literature).