



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

ANGELA ALBANESE

A MODO LORO

RISCRITTURE, TRANSCODIFICAZIONI,
DIALOGHI CON I CLASSICI

STUDI CULTURALI



Studi culturali

Angela Albanese

A MODO LORO
Riscritture, transcodificazioni, dialoghi
con i classici



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Studi culturali 7

Angela Albanese

A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici

Direttore: Michele Cometa

Comitato scientifico:

Valeria Cammarata (Università degli Studi di Palermo)

Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)

Roberta Coglitore (Università degli Studi di Palermo)

Lidia Curti (Università degli Studi di Napoli L'Orientale)

Cristina Demaria (Università degli Studi di Bologna)

Giulio Iacoli (Università degli Studi di Parma)

Paolo Jedlowski (Università della Calabria)

Mauro Pala (Università degli Studi di Cagliari)

Gian Piero Piretto (Università degli Studi di Milano)

Roberta Sassatelli (Università degli Studi di Milano)

Nicoletta Vallorani (Università degli Studi di Milano)

ISBN (a stampa): 978-88-5509-202-9

ISBN (online): 978-88-5509-203-6

Le opere pubblicate sono sottoposte a processo di peer-review a doppio cieco.

© Copyright 2020 New Digital Frontiers srl

Via Serradifalco 78

90145 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

Indice

<i>Introduzione</i>	9
Capitolo I	
Riscrittura di una tragedia: <i>Aiace, U Tingiutu</i>	23
1. Genealogie del male	23
2. Dalla tenda di Aiace all'agenzia di pompe funebri	30
3. Tempo degli uomini e tempo degli dei	36
Capitolo II	
Variazione di una fiaba: <i>Gatta Cenerentola</i> in salsa <i>Gomorra</i>	41
1. C'era una volta Cenerentola assassina	41
2. Impastare le storie: dal <i>cunto</i> al film d'animazione	46
3. Distopie e catastrofi	50
Capitolo III	
Parodie shakespeariane: <i>Hamlet Travestie</i> a Scampia	57
1. L'Amleto di Punta Corsara	57
2. John Poole, Antonio Petito e altri intarsi	60
3. Traiettorie di una parodia	74
Capitolo IV	
Remake fototestuali: <i>L'Abicì della guerra</i> e la <i>Sacra Bibbia</i> di Broomberg & Chanarin	79
1. Copie e imitazioni, verità e autorialità	79
2. <i>War Primer 2: la Kriegsfibel</i> di Brecht al quadrato	89

3. La <i>Holy Bible</i> di King James: una traduzione intermediale	105
<i>Bibliografia</i>	117
<i>Indice dei nomi</i>	129

*A mia madre Antonia,
sapendo che non basterà
a pareggiare i conti.*

Introduzione

L'oggetto si dà come la somma interminabile di una serie indefinita di vedute prospettiche, ciascuna delle quali lo riguarda ma nessuna lo esaurisce.

M. Merleau-Ponty, *Il primato della percezione*

«Ci sono, nell'aria che respiriamo, i cosiddetti gas inerti. Portano curiosi nomi greci di derivazione dotta, che significano "il Nuovo", "il Nascosto", "l'Inoperoso", "lo Straniero". Sono, appunto, talmente inerti [...] che non interferiscono in alcuna reazione chimica, non si combinano con alcun altro elemento [...]. Il poco che so dei miei antenati li avvicina a questi gas»¹.

Con *Argon*, inoperoso elemento chimico e potente racconto autobiografico, si apre *Il sistema periodico* di Primo Levi, il più primoleviiano di tutti i suoi libri avrebbe detto Italo Calvino, romanzo di ventuno racconti in cui il mestiere di chimico e di scrittore si intrecciano intimamente con il difficile mestiere di vivere di Levi². In ogni singola narrazione una condizione chimica dialoga e illumina una vicenda umana, come accade appunto con il gas argon, di natura appartata e riluttante, che serve allo scrittore per informarci della condizione dei suoi antenati. Ma se le reazioni chimiche diventano nell'opera di Levi paradigma delle identità e delle relazioni umane, forse non è del tutto peregrino pensare che esse possano aiutare a interrogarci anche sull'i-

¹ P. Levi, *Argon*, in *Il sistema periodico*, in Id., *Opere*, I, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 741.

² M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, pp. 257-258.

dentità delle opere letterarie, chiedendoci se sia lecito parlare di una individualità unica o se, piuttosto, non si debba pensare ad un'identità plurima e dinamica, soggetta a combinazioni e contaminazioni, che si ricostruisce ogni volta in cui una nuova riscrittura riformula, reinterpretandoli, i testi originari. Allora, più che l'inoperoso argon, a venirci in soccorso è un altro elemento della tavola di Mendeleev, lo zinco, intorno al quale Levi costruisce il terzo racconto del suo *Sistema periodico*, intrecciando ancora una volta chimica e autobiografia.

Alla giovane matricola universitaria Levi, ammessa per la prima volta nel laboratorio di chimica, viene assegnata la preparazione del solfato di zinco, ottenuto combinando appunto lo zinco con l'acido solforico preventivamente diluito in acqua. Si tratta di una preparazione facile, partendo da un metallo che, scrive Levi, «non dice molto all'immaginazione», grigio, incolore, non tossico, insomma perfino «noioso»³. È la natura stessa dello zinco a sollecitare nello scrittore, a questo punto del racconto, riflessioni che dalla chimica si riversano potentemente nella vita:

Sulle dispense stava scritto un dettaglio che alla prima lettura mi era sfuggito, e cioè che il così tenero e delicato zinco, così arrendevole davanti agli acidi, che se ne fanno un solo boccone, si comporta invece in modo assai diverso quando è molto puro: allora resiste ostinatamente all'attacco. Se ne potevano trarre due conseguenze filosofiche tra loro contrastanti: l'elogio della purezza, che protegge dal male come un usbergo; l'elogio dell'impurezza, che dà adito ai mutamenti, cioè alla vita. Scartai la prima, disgustosamente moralistica, e mi attardai a considerare la seconda, che mi era più congeniale. Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, come è noto, se ha da essere fertile⁴.

È questa, scopriamo appena qualche riga dopo, la personale risposta del giovane e "impuro" studente ebreo Levi alla terribile purezza proclamata dal nazifascismo, ma il suo elogio dell'impurezza, indispensabile perché «la ruota giri» e «la vita viva», può illuminare anche l'identità impura e disseminata delle opere letterarie, che vivono e «si risvegliano», come lo zinco, proprio grazie al potere fecondante delle loro riscritture, capaci di sottrarle al congelamento in forme fisse e date una volta per tutte, e al loro essere relegate per sempre in fondo alle biblioteche.

³ P. Levi, *Zinco*, in *Il sistema periodico*, cit., p. 767.

⁴ Ivi, p. 768.

Questo libro si pone proprio come riflessione intorno ai modi in cui ogni riformulazione delle opere letterarie in altri linguaggi, forme e codici mediatici ne sollecita il movimento, la ridefinizione di un'identità che, dispiegandosi lungo la storia della tradizione di quei testi, si presenta fluida e ubiqua. E sono almeno due i presupposti teorici che, come basso continuo, attraversano i saggi inclusi nel volume. Il primo, ormai consolidato nell'ambito dei *Translation Studies* e degli *Adaptation Studies*, è che la riscrittura non è mai né un processo né un prodotto neutro, ma una forma di radicale trasmutazione dei testi letterari, che non escono uguali a sé stessi nel trasferimento in altri contesti culturali o nella ricomposizione in altri generi, linguaggi e *media*. Il secondo, intimamente correlato al primo, è il pensiero delle riscritture e transcodificazioni non come riproduzioni degradate di cui deplorare con tono elegiaco le perdite e le variazioni rispetto a un testo-modello immobile, ma come eventi dinamici segnati da distinte finalità, strategie, intenzionalità poetiche, etiche, ideologiche, politiche, come fenomeni rifrattivi capaci di aprire l'opera o le opere di partenza ogni volta a nuovi circuiti di significazione, garantendone, *a modo loro* – un modo affrancato da vincoli derivativi – il movimento e la vita nel tempo.

Lo stesso titolo di quest'indagine prova a evidenziarne dunque alcuni elementi portanti, ponendo inoltre l'accento, con l'espressione "dialoghi con i classici", sia su quel "con", che non può che essere centrale nel pensiero di una relazione non gerarchica ma dialettica fra le opere e le loro riscritture, sia sul termine "dialogo", concepito nell'accezione autentica di intreccio di voci differenti, nessuna delle quali viene ad imporsi in maniera assoluta e definitiva, ma tutte parimenti legittime, luogo in cui si può dire in molti modi, luogo di incontro con un'alterità che partecipa alla definizione della propria identità.

La questione, ontologica ed etica, dell'identità fondata sulla relazione dialettica fra il proprio e l'estraneo, sul riconoscimento dell'Altro non a partire da sé ma dall'Altro in quanto Altro, è centrale nell'indagine ermeneutica di Paul Ricoeur, oltre che nelle sue specifiche riflessioni sulla traduzione intesa come atto dialogico ed esercizio di quella «ospitalità linguistica» in cui «al piacere di abitare la lingua dell'altro corrisponde il piacere di ricevere presso sé, nella propria dimora d'acco-

glienza, la parola dello straniero»⁵. Nel volume dal titolo emblematico *Soi-même comme un autre, Sé come un altro* nell'edizione italiana, il filosofo rileva come già la parola *même*, con la sua equivocità e ambiguità in lingua francese, apra alla riflessione sull'identità e sui due modi in cui, linguisticamente e filosoficamente, essa può essere concepita a seconda che con *même* intendiamo l'equivalente dell'*idem* latino, ossia lo stesso, l'identico, oppure dell'*ipse*, riferito all'identità di una persona o di una cosa in evidenza rispetto alle altre. L'identità-*idem*, o medesimezza, è per Ricoeur l'identità che permane immobile, unica, invariata nel tempo, anzi indipendentemente dallo scorrere del tempo, come può essere il nucleo immutabile del carattere, ossia l'insieme dei tratti distintivi che identificano il soggetto stabilmente nel corso dell'esistenza, «l'insieme delle disposizioni permanenti [...] a partire da cui si riconosce una persona, la si reidentifica come la medesima»⁶. L'identità-*ipse*, o ipseità, al contrario, è riferita ad un'identità non autoreferenziale ma dinamica, è la dimensione del sé in relazione all'altro su un piano di reciprocità, è «l'irruzione dell'altro» che spezza «la chiusura del medesimo»⁷; a differenza della medesimezza, l'ipseità si articola nella dimensione temporale dell'esistenza, dentro il tempo, che è «fattore di dissimiglianza, di scarto, di differenza»⁸. Le due opposte tipologie di identità pongono evidentemente in termini del tutto antitetici la dialettica del sé e dell'altro da sé, problematizzata da Ricoeur già nel titolo del volume e compendiata in un passaggio che conviene riportare integralmente:

Finché si resta nel circolo dell'identità-medesimezza, l'alterità dell'altro da sé non presenta niente di originale: «altro» figura [...] nella lista degli antonimi di «medesimo», accanto a «contrario», «distinto», «diverso» e così via. Le cose vanno del tutto diversamente se si mette in coppia l'alterità con l'ipseità. Il nostro titolo suggerisce un'alterità che non è – o che non è soltanto – un termine di paragone, un'alterità quindi che possa essere costituiva dell'ipseità stessa. *Sé come un altro* suggerisce fin dall'inizio che l'ipseità del se stesso implica l'alterità ad un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra, che l'una passa piuttosto nell'altra [...]. Al «come»

⁵ P. Ricoeur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, Brescia 2001, p. 50.

⁶ Id., *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993, p. 210.

⁷ Ivi, p. 262.

⁸ Ivi, p. 206.

vorremmo annettere la significazione forte, legata non soltanto ad una comparazione – se stesso somigliante ad un altro –, ma ad una implicanza: sé in quanto... altro⁹.

Se l'identità-*idem* resta dunque chiusa nella propria unicità e autonomia, guardando con sospetto all'altro semplicemente come contrario e distinto dal sé, e affermando il primato assoluto del sé identico e immutabile nel tempo, l'identità-*ipse* si configura invece come apertura all'alterità, in una relazione con l'altro che non si limita al paragone, ma reclama implicanza e intimo ascolto. Sviluppando ulteriormente le riflessioni già articolate in *Tempo e racconto*, Ricoeur individua il punto di mediazione fra le due polarità dell'*idem* e dell'*ipse* nell'identità narrativa, concepita come la capacità dell'individuo di costruire nel tempo la propria identità attraverso il racconto delle sue molteplici, plurali esperienze. «L'identità narrativa – riassume – si tiene nello spazio intermedio; narrativizzando il carattere, il racconto rende ad esso la sua movenza»¹⁰.

Torna alla mente il personaggio di Gulliver scaturito dalla fantasia di Jonathan Swift, caso esemplare di un tipo di percezione e comprensione non pregiudicata dell'alterità e dei modi in cui l'identità del soggetto si riconfigura ogni volta attraverso l'esperienza di dialogo con l'altro. Ad ogni suo viaggio e nuovo contatto con la varia umanità che gli si presenta – che siano i minuscoli abitanti di Lilliput, i giganti di Brobdingnag, gli immortali dell'isola di Luggnagg o i bestiali Yahoo – Gulliver si ritrova ad adeguare costantemente la lente con cui guarda il mondo, ed è disposto a rivedere le misure convenzionali e la sua scala di valori. Comprende che non esistono grandezze assolute, come non esiste un'identità assoluta e immutabile, ma un'identità che è mutevole in quanto immersa nella dimensione temporale dell'esperienza, un'identità narrativa appunto, nel senso di Ricoeur, che si riconfigura sulla base dell'esistenza vissuta e del racconto di quell'esistenza.

Alla fine dei suoi viaggi Gulliver torna a casa, ma non è più lo stesso, cambiato dalla nuova percezione delle cose e dalla molteplicità e pluralità di confronti, nello spazio e nel tempo, con gli altri. E

⁹ Ivi, p. 78.

¹⁰ Ivi, p. 260; ma per un adeguato approfondimento si rimanda all'intero volume di Ricoeur, o almeno al quinto e sesto studio (pp. 201-262).

lo stesso accade alle opere letterarie, che non escono mai identiche nel viaggio attraverso il tempo e attraverso lo spazio, geografico e intermediale, delle loro riformulazioni e transcodificazioni. La dimensione temporale del sé è assimilabile alla dimensione temporale dei testi, e se il soggetto ha le proprie storie ed è le proprie storie, se l'identità del soggetto si dà nella molteplicità delle sue esperienze, così l'identità dell'opera – e anche dell'autore – si dà nella pluralità delle sue manifestazioni e nella molteplicità delle riscritture che la co-stituiscono e la risignificano.

È significativo che un riscontro all'idea dell'identità plurale dei testi arrivi dalla critica testuale, ossia da quella parte della filologia tradizionalmente interessata a restituire in maniera il più possibile univoca il testo originale secondo le intenzioni ultime del suo autore o, in mancanza dell'originale perduto, di ricostruirne l'archetipo, cioè l'esemplare ad esso più prossimo da cui far derivare tutti gli altri testimoni. Lo stesso concetto di originale, nel senso di testo autentico esprime la volontà dell'autore, è del resto «uno dei più sfuggenti ed ambigui della critica del testo»¹¹, e tale difficoltà di individuazione è data da un insieme di fattori di «perturbazione»¹², per esempio le varianti d'autore, o le innovazioni e gli errori poligenetici, non derivanti cioè da un'unica fonte, o ancora le contaminazioni fra diversi codici, che non solo rendono impossibile una meccanica ricostruzione genealogica, ma che possono mettere in dubbio la stessa esistenza di un solo originale o, in sua mancanza, di un archetipo unico. Basti solo pensare, ad esempio, alla tradizione dei testi medievali, indagata da Paul Zumthor: testi per lo più anonimi che conosciamo attraverso il massiccio lavoro dei copisti, e la cui tradizione manoscritta si rivela plurima e del tutto mobile, dal momento che in moltissimi casi ogni singola copia si è resa portatrice di varianti differenti. Proprio in relazione al *corpus* di testi prodotti nel corso del Medioevo, ossia un'epoca a cui è estranea la nozione di autenticità testuale, Zumthor ha elaborato la nozione di *mouvance*, ossia di instabilità di quelle opere, di una loro «mobilità essenziale», data non solo dalla mancanza di una fonte autoriale dichiarata, ma anche dalla molteplicità delle versioni che le hanno tramandate¹³.

¹¹ D.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1978, p. 33.

¹² S. Timpanaro, *La genesi del metodo di Lachmann*, Utet, Torino 2003, p. 149 (1ª ed. 1963).

¹³ Cfr. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. M. Liborio, Feltrinelli, Milano 1973, p. 72; ma si vedano dello stesso autore anche *Intertextualité et mouvance*, in

Opportuna è dunque anche per la filologia, accanto al necessario lavoro di ricostruzione dell'originale o del suo archetipo, una disamina attenta della intera tradizione testuale, guardando ai diversi testimoni, comprese le lezioni "perturbate", non come astratti strumenti di confronto, utili soltanto a risalire al testo uscito dalle mani dell'autore oppure al suo più prossimo esemplare, ma come testi in sé, aventi ciascuno una propria autonomia e ognuno capace di dire molto sulla parte giocata nel preciso contesto culturale, storico e politico in cui è stato prodotto. La necessità di assumere ogni problema ecdotico come specifico problema storico¹⁴, unendo alla critica testuale uno studio della storia della tradizione come momento cruciale per ricomporre, insieme ai testi originali, anche i contesti che hanno sollecitato i vari testimoni, è del resto un'esigenza consolidata negli studi filologici: la avvertiva, tra gli altri, già Giorgio Pasquali, filologo fra i più autorevoli, ricordandola sin nel titolo del suo fondamentale saggio del 1934, *Storia della tradizione e critica del testo*, in cui sottolineava l'importanza, accanto allo studio della tradizione verticale dei testi, lineare e senza deviazioni, anche quello della tradizione orizzontale, trasversale, contaminata da varianti alternative; ma l'ha avvertita con altrettanto vigore Gianfranco Contini nel suo costante appello allo studio del «testo nel tempo», ribadendo appunto che «la filologia, quando ne ha i mezzi, riapre questo testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo»¹⁵. E ricorda, in un passaggio illuminante del suo denso *Breviario di ecdotica*, che «a quel modo che un'indagine etimologica non deve obliterare le fasi della storia d'una parola, così la mira di una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della 'fortuna' testuale, [...] della fisionomia del testo in ogni frazione della sua storia culturale»¹⁶.

Può essere dunque più fecondo, rispetto a un'analisi bloccata nella identificazione di univoche dipendenze o filiazioni dal modello, uno sguardo attento invece alle intersezioni reversibili fra i testi e le loro rein-

«Littérature», 41 (1981), pp. 8-16 e, per il rapporto *mouvance*/letteratura orale, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, trad. it. M. Liborio, Il Mulino, Bologna 1990.

¹⁴ Cfr. A. Varvaro, *La filologia*, in G. Barberi Squarotti et al. (a cura di), *L'Italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, Utet, Torino 1992, p. 273.

¹⁵ G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990, p. 9.

¹⁶ Ivi, pp. 45-46.

carnazioni, a patto di mettere definitivamente da parte certe nostalgie testocentriche che guardano alle riscritture e alle transcodificazioni come copie difettose delle opere letterarie. Ed è questa una sovversione che, a partire dal declino dell'idea romantica di originalità del testo e del suo autore, si è di fatto verificata nella cultura e nell'immaginario contemporanei: specie dopo la rivoluzione epistemologica prodotta dall'esplosione delle nuove tecnologie e dei nuovi *media*, a prevalere, come cifra estetica dominante, sono i concetti pervasivi di "rimediazione", di *media convergence*, di intermedialità – quest'ultimo divenuto un «comodo pas-separtout»¹⁷ per indicare le disparate forme di intersezione fra *media* differenti – e in generale la percezione di un'autorialità fluida e plurale, e di un testo sempre più ipertesto, da smontare e ricombinare liberamente¹⁸.

Non seguiremo qui i diversi e pur rilevanti tentativi di schematizzare e raggruppare in tassonomie le possibili forme di intertestualità

¹⁷ M. Fusillo, *Intermedialità*, in *Enciclopedia Italiana, Nona Appendice*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, p. 703.

¹⁸ Cfr. M. Fusillo, *Estetica del pastiche e intermedialità: "Povera piccina"*, in «Between», VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/> (ultimo accesso 27.5.2020); ma sul polimorfo concetto di intermedialità nell'estetica contemporanea, oltre che su quelli di testo fluido, cultura convergente e di "rimediazione", cfr. almeno M. Fusillo, *Intermedialità*, cit., pp. 703-706; C. Clüver, *Intermediality and Interarts Studies*, in J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer (a cura di), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund 2007, pp. 19-37; I. Rajewsky, *Intermedialität*, Francke, Tübingen/Basel 2002; Id., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités/Intermediality», 6 (2005), pp. 43-64; Id., *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, in «Between», VIII.16 (2018) (<http://www.betweenjournal.it/>) (ultimo accesso 27.5.2020); W. Wolf, W. Bernhart (a cura di), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam, New York 2006; L. Elleström (a cura di), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave MacMillan, London-New York 2010; N. Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano 2015; N. Dusi, L. Speziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2007; J. Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002; S. Calabrese, *Manuale di comunicazione narrativa*, Pearson, Milano 2019; J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, a cura di A. Marinelli, trad. it. B. Gennaro, Guerini, Milano 2002; H. Jenkins, *Cultura convergente*, trad. it. V. Susca, M. Pecipchioli, V.B. Sala, Apogeo, Milano 2007. Sull'intertestualità, a partire dalla definizione ormai classica di Julia Kristeva, il rimando è almeno, appunto, a J. Kristeva, *Semiotike. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. P.P. Ricci, Feltrinelli, Milano 1978 e G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. R. Novità, Einaudi, Torino 1997; una buona sintesi e utile riepilogo bibliografico rimane A. Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

e intermedialità, nel sospetto che la varietà dei fenomeni finisca per oltrepassare qualsiasi teoria classificatoria o esaustivo inventario. Ci limitiamo a precisare che il termine riscrittura è assunto nell'accezione ampia di André Lefevere, che vi include ogni forma, verbale e non verbale, di riformulazione e rifrazione dei testi, dalla traduzione in senso stretto al commento, dalle revisioni editoriali agli adattamenti televisivi, cinematografici, teatrali, musicali etc.¹⁹; e che ci riferiamo alla transcodificazione nel significato, anch'esso generale e inclusivo, in cui l'ha intesa Linda Hutcheon, ossia come «trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere», che può interessare un «cambio di *medium* (per esempio una poesia volta in un film) o di genere (un poema epico in romanzo) o della struttura complessiva del racconto e quindi del suo contesto»²⁰. Quello che interessa è ribadire che, pur nella pluralità di generi e *media*, i diversi esempi inclusi nei capitoli che attraversano il volume intendono avvalorare l'idea di un vincolo dialogico fra le opere di partenza e le loro riscritture e transcodificazioni, non copie inerti ma imitazioni, nell'accezione pre-platonica di imitazione come ricreazione non "fedele" ma artistica del modello, creativa e differente "rappresentazione", vivificante ricreazione di un sostituto, di un doppio.

Un buon esempio per comprendere la differenza fra copia e imitazione ci viene dato da Jean-Pierre Vernant nel volume *L'immagine e il suo doppio*, raccolta di suoi interventi più significativi sulla fenomenologia e sullo statuto ontologico delle immagini. Vernant mette bene in luce come nella Grecia arcaica il termine «idolo» rimandasse ad una «apparizione», al manifestarsi di un vero e proprio sostituto, di un «doppio» dotato di una sua specifica dignità ontologica, capace, anche in senso rituale e religioso, di rendere presente un'assenza, prima di arrivare alla svalutazione platonica dell'immagine, intesa dal filosofo come replica degradata, falsa imitazione e imperfetta sembianza di un originale. Fra i numerosi esempi riportati a sostegno dell'accezione arcaica di *eidolon* come ricreazione vivificante del reale, contro quella riduttiva di Platone che la presenta come

¹⁹ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it. S. Campanini, Utet, Torino 1998, p. 10.

²⁰ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, a cura di G.V. Distefano, Armando, Roma 2011, p. 27.

«secondo oggetto simile»²¹, Vernant approfondisce il caso della statuaria funeraria, rilevando che le *kourai* e i *kouroi*, rispettivamente statue funebri in pietra di fanciulli e fanciulle che venivano poste sulle tombe dei defunti, avessero non tanto lo scopo di duplicarne imperfettamente le sembianze nella forma del memoriale, quanto di sostituirsi al defunto, di renderlo realmente presente allo sguardo dei vivi, di perpetuarne la vita attraverso quell'immagine. Nella stessa accezione dell'*eidolon* arcaico può essere forse pensata ogni riscrittura, anch'essa cioè non copia degradata e secondaria dell'originale ma vero e proprio doppio, sua ripresentazione fenomenica²², suo sostituto che, rimettendo in vita il testo, lo attualizza, lo risignifica in un diverso contesto culturale, sociale, politico.

Muovendo da queste prospettive teoriche, verificate e ulteriormente ampliate all'interno dei singoli capitoli, le pagine che seguono vorrebbero essere un'osservazione ravvicinata di quattro esperienze di riscrittura e transcodificazione di alcuni classici diversi per genere – il teatro, la fiaba, la fototestualità – e fra loro distanti nello spazio e nel tempo. Si tratta di tipologie differenti di riscritture, dall'adattamento teatrale e cinematografico alla parodia al *remake* fototestuale, ma tutte attraversate e accomunate, nei casi presi in esame, da una precisa strategia e progettualità che non esitiamo a definire politica, oltre che etica.

Aprire il volume lo studio di una trasposizione teatrale, spostata nella contemporaneità del sud d'Italia, dell'*Aiace* di Sofocle. *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria* del drammaturgo, regista e attore Dario De Luca è un affondo impietoso sulla contiguità fra la legge politica e l'altra legge, fra il potere delle istituzioni e quello mafioso. La tragedia greca di Sofocle è riversata nella tragedia contemporanea e quotidiana della lotta fra cosche, del sangue versato in nome dell'onore, davanti all'inerzia sgomenta di chi fa finta di non vedere. La nuova scena tragica dell'antico *Aiace* sofocleo diventa terreno elettivo per tentare di scandagliare le dinamiche attraverso cui la violenza mafiosa s'insinua nelle zone d'ombra della politica per contenderle il monopolio della legge, del governo, della forza.

²¹ J.P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, a cura di P. Conte, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 31.

²² Cfr. F. Nasi, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano 2010, p. 38.

Nel secondo capitolo si affronta invece una recente “traduzione” per il cinema della fiaba di Cenerentola, partendo dalla sua versione originaria contenuta nel *Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile. Il film d’animazione *Gatta Cenerentola*, di fatto la più recente trasposizione cinematografica tratta dall’opera di Basile dopo l’adattamento proposto da Matteo Garrone, rimane sulle tracce della Cenerentola basiliana, aprendo tuttavia a contaminazioni e intersezioni con altri testi e calandone le vicende nella spietata contemporaneità del malaffare, in uno spazio che alterna la realtà cittadina all’atmosfera surreale della fiaba.

Il terzo capitolo ha come oggetto di indagine un’altra tipologia di scrittura “di secondo grado”, la parodia, esemplificata dall’esilarante *Hamlet Travestie* della compagnia teatrale Punta Corsara. La riscrittura dell’*Amleto*, anch’essa a forte valenza politica, non mette in scena solo la parodia del dramma di Shakespeare, ma compie in realtà un triplo salto mortale assemblando diversi sottotesti: si parte dall’opera dell’inglese John Poole, settecentesca parodia *burlesque* del testo shakespeariano, passando per il *Don Fausto* di Antonio Petito, a sua volta parodia del *Faust* di Goethe, per approdare, in un vertiginoso e raffinato gioco di incastri, alla tragedia del principe di Danimarca, qui incarnato dall’ombroso Amleto Barilotto. La farsa ha tuttavia risvolti *noir* e precipita nella tragedia, non solo quella shakespeariana ma anche quella quotidiana della turbolenta periferia campana di Scampia, scandita da traffici di uomini e merci, omertà, paure che il testo non teme di denunciare.

Nell’ultimo capitolo si approfondiscono infine due singolari casi di *remake* fototestuali dell’*Abici della guerra* di Bertolt Brecht e del “classico dei classici”, la Bibbia, di cui sono autori i fotografi Adam Broomberg e Oliver Chanarin. Del 2011 è la pubblicazione di *War Primer 2*, un autentico *Abici della guerra* al quadrato che i due artisti hanno composto sovrapponendo alle originarie immagini brechtiane una selezione di fotografie che raccontano momenti della “guerra al terrore” inaugurata dall’amministrazione Bush. Il risultato è un testo sincretico dove le foto scelte da Broomberg e Chanarin, incastrate fra le parole e “dentro” le foto di Brecht, producono un insieme a tre voci non svincolabili l’una dalle altre, se non a rischio di una inevitabile perdita di senso.

Anche il progetto *Holy Bible*, pubblicato come fototesto nel 2013 e poi diventato una mostra con il titolo di *Divine Violence*, prende le mosse da Brecht e, in particolare, dalla sua Bibbia personale, densa di appunti, sottolineature e ritagli fotografici. L’esito è, anche qui,

Introduzione

un testo che è non una mera copia, ma un'inquieta imitazione della Bibbia di re Giacomo, su cui Broomberg e Chanarin intervengono sottolineando in rosso frasi o parole-chiave e mettendo letteralmente in pagina, alla maniera di Brecht, più di 500 fotografie, non scattate da loro ma setacciate accuratamente dall'Archive of Modern Conflict di Londra, immensa raccolta di foto d'autore, amatoriali o anonime sul tema del conflitto. Chiude questa singolare traduzione intermediale della Bibbia un epilogo dal titolo *Divine Violence*, breve estratto dal libro *Two Essays on God and Disaster* del filosofo israeliano Adi Ophir, che ha rappresentato per i due artisti la mappa concettuale e politica su cui costruire l'intero progetto.

In entrambi i casi si tratta di opere che mettono radicalmente in crisi il concetto di autorialità, e in cui la relazione fra le parole e le immagini non è mai solo diretta o puramente illustrativa, ma sempre obliqua, "tensionale". Attraverso l'analisi, anche formale, del *layout* e dell'organizzazione grafica delle due riscritture, se ne indagano le forme di dialogo, o di collaborazione, o di scontro, o di resistenza che si attivano non solo con i rispettivi testi di partenza, ma anche fra i due *media*, verbale e visuale, che compongono ciascuna riscrittura, oltre che cercare di far emergere, di nuovo, l'intenzionalità politica dei due progetti e gli eventuali effetti di "verità" che le fotografie innescano sulla memoria individuale e collettiva dei lettori/osservatori.

Chiudiamo questa introduzione tornando alla chimica da cui siamo partiti, con una suggestione di un linguista raffinato qual è stato Giovanni Nencioni, che scrive: «si hanno invero, nello stile come nella lingua, fatti a struttura inerte, e fatti a struttura inquieta, potremmo dire radioattivi»²³. I classici della letteratura, riscritti, adattati, trasformati, assemblati in nuove combinazioni di *media*, linguaggi e generi, sembrano avere davvero una «struttura inquieta», e il loro nucleo instabile non smette di esercitare la sua influenza nelle forme più eterogenee di irradiazione e riformulazione. I classici, lo insegnava Calvino, sono quei libri che non hanno mai finito di dire quel che hanno da dire, a patto però di non sacralizzarli, di ripulirli dalla polvere che li copre nella solitudine delle biblioteche, di liberare gli ostaggi chiusi nei monumenti. Ed è questo, crediamo, il potere autentico delle riscritture.

²³ G. Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 2 (1967), p. 192.

Il volume rielabora, amplia e pone in inedito dialoghi relazioni presentate a convegni e pubblicate sulle seguenti riviste: U Tinguutu. Un Aiace di Calabria. *Le crepe della politica nel teatro di Scena Verticale*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, in «Between» V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/>; *Una fiaba distopica: Gatta Cenerentola in salsa Gomorra*, in «Il lettore di provincia», 150, gennaio-giugno 2018, pp. 25-33; *Hamlet Travestie. L'Amleto napoletano di Punta Corsara*, in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, in «Between», VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>; *Abicì delle guerre: fototesti e riscritture tra Brecht e Broomberg-Chanarin*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 15, 2020, pp. 49-65 (<http://www.arabeschi.it/abic-delle-guerre-fototesti-e-riscritture-tra-brecht-broomberg-chanarin-/>).

Le traduzioni nel testo, se non diversamente indicato nelle note e nella bibliografia finale, sono mie.

Ringrazio le mie studentesse e i miei studenti, fonte di vivace confronto e arricchimento; Michele Cometa e Marco Martinelli, punti di riferimento importanti per le questioni affrontate in alcuni capitoli; Erdmut Wizisla, Direttore dell'Archivio Bertolt Brecht di Berlino, per aver messo a disposizione pagine illuminanti della Bibbia personale di Brecht; Valeria Cammarata, Roberta Coglitore, Francesco Gallo per la paziente lettura dei saggi; Adam Broomberg e Oliver Chanarin, Lucia Baldini, Valentina Bianchi, Dario De Luca, Punta Corsara, Pietro Scarcello per aver concesso la riproduzione delle fotografie incluse nel volume, e Luca Santiago Mora per aver realizzato quelle che corredano l'ultimo capitolo; Vincenzo Gannuscio, Michela Dall'Aglio e Luigi Maramotti, Thomas Simpson per l'entusiasmo con cui hanno accolto il mio progetto; Pietro Albanese, che continua a spronarmi, nonostante tutto. Ringrazio infine Franco Nasi, il cui sostegno va ben oltre le pagine di questo libro.

Capitolo I

Riscrittura di una tragedia: Aiace, *U Tingiutu*

Bisogna, in conclusione, seguire il consiglio di Seneca, già prima dato da Orazio, e cioè scrivere come le api fanno il miele, non conservando intatti i fiori ma convertendoli in favi, in modo che da molti e diversi elementi nasca una cosa nuova.

F. Petrarca, *Familiarium rerum libri*

1. *Genealogie del male*

Nel retrobottega di un'agenzia di pompe funebri, quartier generale di un clan della 'ndrangheta, quattro necrofori preparano per il funerale il cadavere del boss Aiace, che è morto suicida per non finire morto ammazzato. Aiace ha peccato di insubordinazione, si è ribellato alle decisioni dei boss del clan, Menelao e Agamennone, che dopo la morte di Achille hanno preferito affidarne il potere, le armi, i territori e gli uomini non a lui, affiliato più valoroso, temibile e rispettabile della cosca, ma al suo rivale Ulisse. Colpito nell'onore e nell'orgoglio, Aiace decide di lavare con il sangue l'insulto subito, progettando di sterminare il clan e di sequestrare Ulisse per torturarne il corpo. Il disegno di vendetta, attuato solo in parte visto che Menelao e Agamennone riescono a scampare alla sua furia omicida, ne segna in realtà il destino: l'essersi ribellato alle decisioni degli uomini della cosca e averne progettato l'esecuzione ne fanno un morto che cammina, quello che nel gergo della 'ndrangheta è *nu tingiutu*, uno tinto con

A modo loro

il carbone, segnato a morte per lo sgarro fatto, senza possibilità di scampo o di redenzione. Ma prima che la ferocia infamante dei sicari lo raggiunga, "l'uomo d'onore" Aiace decide di puntare la pistola contro sé stesso e di uccidersi davanti agli occhi trionfanti del torturato Ulisse. Il suicidio non ne preserva comunque il corpo dallo scempio, come del resto prevede il codice dell'onore per i cadaveri dei traditori, che devono essere privati della sepoltura, vilipesi e fatti sparire. Lo stesso oltraggio è riservato perciò al corpo di Aiace, trafugato dall'agenzia funebre in cui Agamennone, Menelao e Ulisse compiono una strage, chiuso in un sacco e portato in pasto ai porci affamati di Ulisse.

Dario De Luca, drammaturgo, regista, attore e anima, con Saverio La Ruina, della compagnia teatrale Scena Verticale, oltre che dell'importante Festival della scena contemporanea Primavera dei Teatri, tenta di far luce sullo stato malavitoso all'interno dello Stato con il suo *U Tinguutu. Un Aiace di Calabria* (2009)¹ da lui stesso scritto, diretto e interpretato, insieme agli attori Rosario Mastrotta, Ernesto Orrico, Fabio Pellicori, Marco Silani. La lucida analisi delle storture e delle contraddizioni sociali di fatto contraddistingue in maniera costante il percorso artistico di De Luca, come dimostrano, oltre alle sue prove drammaturgiche, anche le collaborazioni con il gruppo musicale "Il Parto delle Nuvole Pesanti", la cui ricca discografia testimonia un ininterrotto impegno contro la mafia², o ancora, la scrittura di testi di canzoni, fra cui *Il male minore* con cui De Luca si è aggiudicato il contest "Musica contro le mafie" 2012, o le sue fortunate incursioni nel teatro-canzone di ascendenza gaberiana con gli spettacoli *Morir sì giovane e in andropausa* (2012) e *Va pensiero che io ancora ti copro le spalle* (2104) che, con passo leggero e disincantata ironia, raccontano il fallimento generazionale di «un'Italia gerontocratica dove l'altra faccia del mito di un'eterna giovinezza di plastica è il precariato cronico»³. Si tratta di tasselli di un agire teatrale

¹ Lo spettacolo, prodotto da Scena Verticale, ha debuttato in anteprima nazionale il 3 maggio 2009 nell'ambito del Festival Primavera dei Teatri e in prima nazionale il 16 giugno 2009 ai Teatri delle Mura di Padova. Sempre nel 2009 ne è stato pubblicato il testo da Abramo Editore, con la prefazione di Gerardo Guccini. La *pièce* è valsa all'autore il premio Antonio Landieri "Teatro d'impegno Civile" 2011 nella categoria miglior attore.

² È del 2004 la partecipazione di De Luca, con Saverio La Ruina, al videoclip del brano *Gli amici degli amici*, incluso dal Parto delle Nuvole Pesanti nell'album *Il parto*.

³ S. Chiappori, *Cariatidi e precari in musica con De Luca*, in «La Repubblica», 7.3.2013.

e artistico che, attraverso codici differenti e con sfumature diverse, testimoniano l'attenzione che la produzione di De Luca riserva da circa un ventennio anche alle dinamiche politiche e sociali dell'Italia⁴.

Con *U Tinguutu. Un Aiace di Calabria* l'affondo nei rapporti di forza che segnano e degradano ogni livello del vivere quotidiano si fa serrato, clinico. L'antica disputa sofoclea per le armi di Achille si riflette nella disputa sanguinaria della criminalità organizzata che ha come posta il potere incontrastato sulle cose e sulle persone; la tragedia greca di Sofocle è riversata nella tragedia contemporanea e quotidiana della lotta fra cosche, dei morti ammazzati, del sangue versato in nome dell'onore in una terra calabrese aggredita dal potere della 'ndrangheta, sfibrata da una politica inerme e spesso complice.

L'adattamento teatrale di De Luca che, come si vedrà più avanti, rimanda al modello sofocleo innestandovi però ulteriori trame suggerite da almeno due romanzi italiani contemporanei, si inserisce di fatto all'interno di una vastissima tradizione europea di rivisitazioni contemporanee dei testi tragici greci, che si sono mosse fra i due estremi dell'archeologia, con il tentativo di ricostruzione filologica della rappresentazione classica, e dell'attualizzazione critica del modello in funzione del contesto storico, politico, sociale e culturale d'arrivo⁵.

⁴ Ben più di una menzione meriterebbero le più recenti prove drammaturgiche di De Luca di cui non si può non apprezzare il coraggio di inoltrarsi in spazi tematici impervi e sconosciuti: *Il Vangelo secondo Antonio* (2016), delicato affondo sulla terribilità dell'Alzheimer, e *Lo Psicopompo* (2018), con protagonista un figlio, infermiere-traghetto di anime dei nostri giorni, che aiuta a morire chi non ha la forza o il coraggio di togliersi la vita (sua madre).

⁵ Cfr. almeno i lavori di A. Cascetta, *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991; D. Del Corno, *La tragedia greca dal testo alla scena moderna*, in «Dioniso», II.61 (1993), pp. 35-42; G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994; M. McDonald, *Sole antico luce moderna*, a cura di F. Albin, Levante, Bari 1999; D. Wiles, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; A. Bierl, *L'Orestea di Eschilo nella scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, a cura di L. Zenobi, Bulzoni, Roma 2004; M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano 2005; Ead., *Riscritture e allestimenti novecenteschi*, in Libera Università IULM di Milano, Università di Genova, Università di Torino (a cura di), *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, Treccani, Roma 2008, pp. 317-321; Ead., *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009; M. Fusillo, *Il Dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006; Id. (a cura di), *La tragedia greca oggi. Performance, riscritture, rielaborazioni*, in «Atene e Roma», 2, 6.3-4 (2012); F. Condello, *Elettra. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2010; Id., *Dato un 'classico', qualche conseguenza:*

A modo loro

Innumerevoli e impossibili da elencare qui sono le riprese contemporanee più significative di drammi antichi: ci limitiamo a menzionare, senza alcuna pretesa di esaustività, *Mourning becomes Electra* di Eugene O'Neill (1931), *l'Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht (1947), *l'Oresteia* di Gassman e Lucignani nella traduzione di Pasolini (1960), quella di Ronconi del 1972, di Toni Harrison del 1981 diretta da Peter Hall, della Societas Raffaello Sanzio del 1995, *Pilade*, ancora di Pasolini (1967), *l'Edipus* di Giovanni Testori (1977), *Le Troiane* (1974), *Le Baccanti* (1981), *Clitennestra* (1986) del regista giapponese Suzuki Tadashi, *Persiani* (1993) di Peter Sellars nell'adattamento del drammaturgo Robert Auletta, il *Progetto Agamennone* dei Magazzini (1983), il primo allestimento nella storia della Turchia moderna dei *Persiani*, diretto dal regista greco Theodoros Teropoulos (2006), *Clitennestra millennium. La caduta degli dei*, scritto e diretto da Vincenzo Pirrotta (2015). Con riferimento all'Aiace, ci si limita a citare *L'Aiace* dello stesso Peter Sellars nell'allestimento di Auletta (1986), *Ajax the madness* di Theodoros Teropoulos (2004), *Aiace/Sofocle* di Manlio Marinelli per la regia di Lia Chiappara (2015), oltre alle versioni siracusane del 1939, 1988, 2010⁶.

Ma come può la riscrittura di una tragedia del V secolo a. C. testimoniare il nostro presente? È davvero possibile adattare l'antica vicenda dell'eroe Aiace all'attualità di una storia di 'ndrangheta – costellata da antieroi che staccano a morsi l'orecchio di altri uomini, che sniffano e leccano cocaina, che uccidono barbaramente – senza correre il rischio di ridurre il trattamento a cui Sofocle sottopone il mito di Aiace ad uno dei tanti episodi di cronaca nera? Non si vuole qui tanto indagare il grado di aderenza dell'adattamento di De Luca all'ipotesto sofocleo, attraverso il censimento dei prestiti e dei debiti e una cavillosa analisi che ne verifichi citazioni, allusioni testuali o strutturali, tanto più che questa riscrittura, come quelle approfondite nei capitoli successivi, ci pone di fronte non ad una relazione

appunti sulla paradossale diacronia della classical reception, in N. Grandi (a cura di), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Pàtron, Bologna 2013, pp. 113-128.

⁶ Tra gli archivi più interessanti per gli studiosi che da diverse prospettive si occupano delle rivisitazioni moderne e contemporanee del teatro antico, vi sono l'European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama, nato nel 1995, l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD), creato nel 1996 e, per l'Italia, il Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico dell'Università di Pavia (CRIMTA).

diretta e univoca fra due testi, quanto piuttosto ad una ragnatela intertestuale, ad una narrazione mediata da interferenze provenienti dalla narrativa contemporanea. Si vuole invece provare a riflettere intorno a queste domande pensando alle riscritture contemporanee della tragedia greca classica – che a sua volta, non è superfluo ribadirlo, non coincide con il mito, ma ha rielaborato trame, vicende e personaggi del mito in funzione di un momento storico circoscritto e di un contesto politico, sociale e religioso ben localizzato nello spazio e nel tempo⁷ – non come forme di “attualizzazione” del mito, come tentativi di portare il mito nell’attualità, ma come occasioni per risalire dalla cronaca e dall’attualità verso il mito, andando a cercare lì le ragioni di certi comportamenti, azioni e modi di essere dell’oggi. In questo senso il teatro assume autentica valenza politica e diventa necessario: quando non si confonde con la cronaca e l’attualità⁸; quando aiuta a comprendere quello che accade oggi andando a cercarne i precedenti⁹; quando ci ricorda che i rapporti di forza, la lotta intestina fra gli uomini, i morti ammazzati per vendetta, per la

⁷ Come precisa Massimo Di Marco, «il mito è rivisitato, analizzato e discusso con metodi, obiettivi ed esiti diversi da autore ad autore, ma comune è la linfa che permea questa radicale operazione di ripensamento dei racconti tradizionali: Eschilo, Sofocle ed Euripide sono e vogliono essere testimoni del loro tempo» (M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma 2009, p. 141 e pp. 125-149). Su mito e tragedia, racconti mitici e versioni tragiche delle vicende mitiche cfr. anche J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell’antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, a cura di M. Rettori, Einaudi, Torino 1976; Id., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, a cura di C. Pavanello, A. Fo, Einaudi, Torino 1991; D. Del Corno, *I Narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Cortina, Milano 1998; G. Avezzi, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia 2003.

⁸ Assai utile risulta l’approfondimento del numero monografico 2013 della rivista «Culture Teatrali», a cura di M. De Marinis, che fa il punto sulle relazioni fra teatro, informazione e giornalismo di inchiesta e sulle forme di spettacolarizzazione della politica, rese possibili dal sovrapporsi della scena politica con i media e con la scena teatrale. Si rimanda, in particolare, a G. Guccini, *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 7-28; M. Marino, *L’informazione contro il teatro. Il caso di Sul concetto di volto nel Figlio di Dio a Milano*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 29-54; O. Ponte di Pino, *Per una drammaturgia transmediale della crisi italiana ovvero perché i clown vincono le elezioni*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 55-86.

⁹ G. Vacis, *Supplici nel nostro presente: comprendere la contemporaneità*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 78 (2010) (http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=442) (ultimo accesso 23.6.2020).

A modo loro

perdita dell'onore, per la difesa del territorio sono sempre esistiti: le madri hanno sempre ucciso i propri figli, proprio come Medea, e gli esseri umani hanno sempre cercato la vendetta e difeso l'onore, come Aiace, Agamennone, Menelao, Ulisse, o rivendicato anche con violenza il diritto di seppellire i propri morti, come Teucro e Antigone; l'odio feroce e aberrante fra le cosche è lo stesso di quello fra Aiace e Odisseo per il possesso delle armi di Achille. «Queste cose – ha scritto Hillman – non avvennero mai, ma sono sempre. I miti ci mettono a disposizione modi archetipici di cogliere la condizione umana»¹⁰. Le persone del mito, gli dei e gli eroi della Grecia, sono i “precedenti” dei nostri comportamenti, ne forniscono i modelli, rappresentano i «grandi universali dell'esperienza»¹¹. Continua Hillman in un passaggio denso del suo *Un terribile amore per la guerra*:

La religione; l'amore sessuale; la violenza; la morte; i riti funebri e il lutto; l'iniziazione; la patria; gli antenati e i discendenti; la produzione di arte e [...] la guerra sono temi senza tempo dell'esistenza umana che ricevono significato dai miti. Ovvero, detto in altro modo: i miti sono la normazione dell'irragionevole. L'averlo riconosciuto è la più grande di tutte le conquiste della mente greca, ciò che distingue la cultura greca fra tutte le altre¹².

Il mito ci racconta dunque storie di permanenza dei sentimenti, o meglio, dell'articolarsi dei sentimenti proprio nel loro permanere nel tempo, nella loro perenne contemporaneità. A volte riteniamo, forse con leggerezza, che i termini “contemporaneo” e “attuale” siano sinonimi, mentre, rileva il drammaturgo e regista Gabriele Vacis che tanta parte del suo lavoro artistico ha dedicato alla rielaborazione scenica dei classici, potremmo pensarli persino come l'uno il contrario dell'altro. L'attuale è qualcosa che sta solo in un tempo, è il tempo in un determinato momento, mentre il contemporaneo è il tempo in ogni momento, «è qualcosa che sta sempre con il tempo in tutti i tempi»¹³; se l'attuale muore con il tempo, il contemporaneo è in ogni momento del tempo e in

¹⁰ J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, a cura di A. Bottini, Adelphi, Milano 2005, p. 218.

¹¹ *Ivi*, p. 21.

¹² *Ibidem*.

¹³ G. Vacis, *Supplici nel nostro presente: comprendere la contemporaneità*, cit.

ogni momento il suo pensiero produce senso. La parola attualità è parola del giornalismo, della televisione, è parola che consente una intelligibilità immediata dell'evento, ma ne logora e distrugge la memoria, ne annulla la distanza, racconta l'evento in modo ansimante. Ha scritto Roland Barthes nel suo *Il brusio della lingua*, che «la parola informativa [...] è così strettamente mescolata all'evento, all'opacità stessa del suo presente [...], da esserne il senso immediato e consustanziale, il suo modo per accedere a un'intelligibilità istantanea»¹⁴. Ciò vuol dire che l'informazione rimane tale, attuale e condannata ad essere dimenticata se non è messa in rapporto alla narrazione, se non risale ai suoi precedenti, alle storie del mito, alle opere maestre che raccontano quelle storie e che permettono di cogliere la persistenza nel tempo di certi comportamenti, azioni, sentimenti, pur nelle loro particolari articolazioni. Chiarisce ancora Barthes nello studio sul teatro brechtiano, anch'esso contenuto in *Il brusio della lingua*: «l'arte critica è quella che apre una crisi: che lacera, squarcia la coltre, produce fessure nell'incrostazione dei linguaggi, interrompe e diluisce l'avvelenamento della logosfera; è un'arte epica che rende discontinui i tessuti discorsivi, che distanzia la rappresentazione senza annullarla»¹⁵. Il teatro è capace appunto di squarciare la coltre e di insinuarsi nelle zone d'ombra della logosfera, recuperando la sua autentica radice etimologica di *theòmai*, ossia l'essere luogo e tempo privilegiato di "visione" di ciò che non è criticamente percepibile nell'immediato della vita vissuta. Il teatro può essere politico non tanto, o non solo, per i contenuti

¹⁴ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, a cura di B. Belotto, Einaudi, Torino 1988, p. 161. Basti solo pensare, come ha ben rilevato Olimpia Affuso in un articolo di qualche anno fa sulle rappresentazioni della mafia nel *graphic novel*, al clamore mediatico e alla proliferazione dei discorsi pubblici sulle mafie attraverso articoli ed inchieste usciti sulla stampa nazionale nel biennio 2006-2008, a seguito della pubblicazione, nel 2006, di *Gomorra* di Roberto Saviano (Cfr. O. Affuso, *La memoria culturale della mafia. Il trauma mafioso e la «graphic novel» italiana*, in «Studi Culturali», 11.2 (2014), p. 289). Per un'analisi quantitativa e qualitativa degli articoli di argomento mafioso pubblicati sui quotidiani e sui settimanali nell'arco temporale 2000-2009 cfr. S. Capogna, *La mafia come notizia. Rappresentazione della mafia nella stampa italiana*, in M. D'Amato (a cura di), *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 47-128.

¹⁵ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 226.

A modo loro

politici o i messaggi ideologici che veicola¹⁶, ma perché si muove in zone inquietanti ed è lì che colpisce, perché sa assumere la giusta distanza dalla logosfera.

Le trame di Sofocle, a cui attinge De Luca, sono allora trame antiche, ma anche “contemporanee”, e la riscrittura teatrale può rivelarsi un percorso conoscitivo privilegiato per tentare di far luce sulle dinamiche che generano la violenza mafiosa.

2. Dalla tenda di Aiace all'agenzia di pompe funebri

A differenza del dramma sofocleo che, pur eccezionalmente, infrange il principio dell'unità di luogo prevedendo, nel corso del terzo episodio, uno spostamento della scena dalla tenda di Aiace a un boschetto presso la spiaggia, la scena che apre *U Tingiutu*, raggelante e tetra, rimane identica dall'inizio alla fine. Il dramma di De Luca si svolge interamente nell'asfittico stanzino di un'agenzia di pompe funebri che, quasi per tutto il tempo dello spettacolo, rimane separato dal pubblico da una fila di veneziane calate sul proscenio, come a voler raffigurare le omertose persiane abbassate di molti paesi del meridione in cui chi vede fa finta di non vedere. In questo spazio insano – occupato al centro dal grande marmo su cui posa il cadavere e, in fondo, da una piccola bara bianca scoperta nella quale s'impacchetta droga, dal coperchio di una bara più grande destinata ad Aiace su cui poggia un corvo impagliato, da un tavolino con sopra una radio che trasmette canzonette e un alberello di Natale che si accende e si spegne a intermittenza – si snodano i gerarchici rapporti di forza fra i necrofori, gregari dei boss della malavita, che con la stessa urticante indifferenza acconciano la salma di Aiace, preparano panetti di cocaina, si lanciano insulti e battute cariche di pesante ironia, organizzano la festa della Madonna e cantano le canzoni di Pupo e di Cristiano Malgioglio («nu grandissimu ricchiuni»), di cui individuano con virilità sprezzante i riferimenti sessuali. Da lì a poco i quattro necrofori saranno sterminati dagli uomini del clan, intenzionati a riprendersi il corpo del traditore Aiace per farlo sparire.

¹⁶ Cfr. M. De Marinis, *Dal teatro politico alla politica teatrale*, in S. Casi, E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012, pp. 15-32.



Fig. 1. D. De Luca, *U Tingiutu*. *Un Aiace di Calabria*, foto di scena, © Pietro Scarcello



Fig. 2. D. De Luca, *U Tingiutu*. *Un Aiace di Calabria*, foto di scena, © Pietro Scarcello

A modo loro



Fig. 3. D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, foto di scena, © Valentina Bianchi



Fig. 4. D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, foto di scena, © Pietro Scarcello

E il dramma si chiude proprio sulla strage appena compiuta e sulle note della canzone di Gianni Morandi dall'antifrastico titolo *Un mondo d'amore*, che beffardamente sembra elencare i comandamenti del codice d'onore della malavita («Uno non tradirti mai, han fede in te... Due non li deludere, credono in te etc...»).

Se la prima e l'ultima scena quasi coincidono, all'interno di quest'architettura circolare l'intreccio rinuncia ad ogni linearità narrativa e procede per salti temporali e con frequenti *flashback*, pur mantenendo, oltre ai nomi, le situazioni sceniche della tragedia sofoclea: la tortura di Ulisse, il monologo delirante di Aiace in punto di morte, la contesa del cadavere fra Agamennone, Menelao e Teucro e il tema dell'insulto alla salma, che fa intravedere, per tutto il corso del dramma, un «livello Antigone» ben evidenziato da Gerardo Guccini¹⁷. A questi nuclei drammatici De Luca aggiunge un finale a sorpresa che si discosta da quello sofocleo e d'innegabile effetto cinematografico, con il boss Agamennone che pone fine alla violenta disputa intorno al cadavere di Aiace assecondando solo in apparenza il diritto di sepoltura reclamato da Teucro, mentre in realtà medita su quel corpo morto la più feroce delle vendette, che si consumerà sotto gli occhi degli spettatori solo in parte protetti dalle veneziane socchiuse.

Pur nella difficoltà della visione causata dall'ingombro delle tapparelle, il pubblico di *U Tingiutu* può dunque assistere al dispiegarsi del male in tutte le sue forme. Si tratta di un male agito più che detto, essendo quella di De Luca una trascrizione viva della violenza tragica sofoclea, che privilegia intenzionalmente lo *showing* a scapito del *telling*, l'elemento visuale a scapito di quello diegetico e narrativo. Sotto questo specifico aspetto, la riscrittura interviene a smontare la tradizionale configurazione della tragedia classica come dramma di parola, costruito su eventi descritti e narrati che lo spettatore non vede ma che può figurarsi grazie al potere evocativo del racconto affidato a messaggeri, al coro o ad altri testimoni. È ben noto come fosse consuetudine dei poeti tragici greci il sottrarre alla vista del pubblico soprattutto gli eventi di natura violenta come scontri armati, ferimenti e lo

¹⁷ G. Guccini, *Un Aiace di Calabria ovvero L'ombra capovolta di Antigone: una risposta teatrale all'anti-cultura degli insulti al corpo nemico*, in D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, Abramo Editore, Caraffa di Catanzaro 2009, pp. 9, 10, 18-19.

A modo loro

stesso atto materiale del morire, che venivano fatti accadere in uno spazio extrascenico o retroscenico per poi affidarne il racconto ai vari personaggi della tragedia:

la rappresentazione diretta della morte nell'ambito dello spazio scenico visibile rimane un'eccezione nella tragedia del V secolo a. C. I personaggi nella maggior parte dei casi venivano fatti morire nello spazio extrascenico o retroscenico, lontano dalla vista degli spettatori, e la loro scomparsa era comunicata ai personaggi in scena e al pubblico per mezzo della narrazione di un messaggero o di un personaggio che assolveva a una funzione omologa. La valenza scenica della morte si esplicava soprattutto attraverso la rappresentazione di un momento successivo all'atto del morire: quello della visione del cadavere, visione che di regola era accompagnata dal pianto o anche dalla preparazione del rituale funebre¹⁸.

È persino superfluo, del resto, rammentare Antigone che s'impicca fuori scena, o Edipo che compie il gesto feroce di cavarsi gli occhi lontano dalla vista degli spettatori, o lo *sparagmòs* extrascenico del corpo di Penteo nelle *Baccanti*. Se dunque nella tragedia greca accade ben poco e tutto è raccontato, essendo essa «imitazione dialogica di situazioni dialogiche, non operativo-corporee, [...] rappresentazione non di fatti, ma di confronti e agoni verbali sul già fatto o sul da fare»¹⁹, nel dramma di De Luca, al contrario, tutto avviene in scena, senza alcuna narrazione, senza alcun prologo che spieghi l'antefatto della morte di Aiace. Lo spettatore è catapultato direttamente nell'agire criminale di un clan che traffica intorno ad una salma, per poi risalire senza tregua, in un progressivo esplodere visivo della violenza, alla barbarica tortura di Ulisse, al suicidio di Aiace e all'esecuzione finale in perfetto stile mafioso, che non lascia spazio, in chi assiste al dramma, ad alcun sentimento di empatia o di compassione.

¹⁸ V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, pp. 284-285; ma cfr. anche G. Cerri, *La tragedia*, in G. Avezù et al. (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, tomo I, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 301-334; Id., *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, in «Vichiana», 4, 7.1 (2005), pp. 17-36; Id., *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale» 99 (2012) (http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=830) (ultimo accesso 23.6.2020); M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, cit., pp. 26-27.

¹⁹ G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, cit., pp. 26-27.

Oltre all'*Aiace* sofocleo, da cui De Luca ha ricavato evidenti suggestioni nel dipanarsi della trama, pur senza attingere direttamente all'ipotesto nella forma di citazioni o rimandi intertestuali, almeno altre due opere, entrambe narrative, hanno influenzato la genesi e la scrittura di *U Tingiutu*. Si tratta del romanzo *Anime nere* di Gioachino Criaco e del libro-inchiesta *Gomorra* di Roberto Saviano, dei quali De Luca tenta di replicare, seppure solo indirettamente, l'idea che esista una contiguità radicata fra il potere delle istituzioni e quello mafioso, oltre a desumerne precisi riferimenti testuali. Se da Saviano è tratta per esempio la descrizione, da parte di un fiero Aiace, di quando ancora bambino ha visto per la prima volta dei morti ammazzati, più frequenti risultano gli inserti dal romanzo *Anime Nere*, che il drammaturgo riprende dopo averli tradotti nel serrato e difficile dialetto calabrese in cui è composto il testo teatrale. Ci si limita qui a citare solo alcuni passaggi, segnalando che proviene dal romanzo l'identificazione dei sequestrati di 'ndrangheta nascosti in Aspromonte con i porci, e dunque l'assimilazione di Ulisse, rapito da Aiace, a quell'"ignobile" animale²⁰; o ancora, il pianto di vergogna e di lutto della madre di Aiace quando, appena quattordicenne, lui le aveva portato a casa i primi guadagni frutto di una rapina; da un preciso riferimento testuale al romanzo è infine tratto il titolo stesso della *pièce*, nel punto in cui De Luca fa propria la distinzione di Criaco fra «anime nere» e «tingiuti» all'interno della più generale categoria dei latitanti, dei «fujuti», delle «ombre»:

Le ombre, erano tali per due motivi: conti in sospeso con la legge o da regolare con altre persone; e in questo caso, quando il sangue era già scorso, le ombre diventavano anime nere o tingiuti, tinti col carbone, a seconda se si prevedeva che uscissero vincenti o fossero considerate sicure vittime²¹.

Allura i scarazzi hannu cuminciatu a si linghia i chiri ca nua chiamàvamu mariane: le ombre, i fujuti. Ci nn'era sempe ancunu. U sa ca nu fujutu o è tingiutu, tintu cu ru carvune, o è n'arma nivura, a seconda ca, isciutu da macchia, rimana nterra muorto o ci lassa ancun'atru muorto nterra²².

²⁰ D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, cit., pp. 55-56.

²¹ G. Criaco, *Anime nere*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 19.

²² «Allora gli ovili hanno cominciato a riempirsi di quelli che noi chiamavamo ombre: le ombre, i latitanti. Ce n'era sempre qualcuno. Lo sai che un latitante o è *tingiutu*, tinto col carbo-

A modo loro

Ma è soprattutto il rapporto con l'Aiace sofocleo a far acquisire al testo del regista calabrese carattere di necessità e spessore civile, proprio perché, lo si diceva all'inizio, il ritorno alle trame mitiche nella loro rielaborazione tragica consente di scavare fino alle origini dei sentimenti che muovono l'animo umano, di sondare gli abissi della violenza e del dolore tentando di comprenderne fenomenologicamente le ragioni. Il rapporto di *U Tingiutu* con l'antico testo di Sofocle non intende perciò risolversi, si diceva, in un confronto di cosa c'è e cosa manca (per inciso, manca l'originaria presenza femminile, essendo l'*Aiace* calabrese un regolamento di conti fra soli uomini), ma vuole accompagnare lo spettatore nella sua risalita fino agli antecedenti mitici che aiutano a rendere intelligibili comportamenti, azioni, sentimenti, situazioni della contemporaneità.

3. Tempo degli uomini e tempo degli dei

Uno di questi antecedenti – l'unico su cui qui ci si sofferma – che pone in relazione la cultura mafiosa con il mondo tragico greco è il rapporto con il divino e la centralità, per entrambi, dell'orizzonte religioso. Molta letteratura – oltre alla cronaca e alla citata lucida indagine di Saviano – ha ben messo in evidenza quanto la religione, specie nelle forme di devozione popolare, sia un riferimento costante per le organizzazioni criminali, e quanto queste, in una convivenza turpe fra l'orrido e il sacro, da una parte manifestino una spiccata religiosità e dall'altra attingano ai simboli e persino al linguaggio liturgico per saldare i legami fra gli affiliati, oltre a strumentalizzare luoghi, occasioni e uomini della comunità ecclesiastica per trovarvi legittimazione²³.

Anche nella riscrittura di De Luca l'elemento religioso è persino ossessivamente presente: nel crocefisso d'oro appeso al collo e ostentato da tutti i personaggi, nei discorsi degli affiliati a cui è affidata l'organizzazione della festa della Madonna (è evidente qui la

ne, o è un'anima nera, a seconda che, uscito allo scoperto, rimane morto per terra o lascia lui stesso per terra un altro morto» (D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, cit., pp. 56-57).

²³ Cfr. almeno G. Panizza, *Qui ho conosciuto purgatorio inferno e paradiso. La storia del prete che ha sfidato la 'ndrangheta*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 218-234; A. Dino, *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*, Laterza, Bari 2008; I. Sales, *I preti e i mafiosi: storia dei rapporti tra mafie e Chiesa cattolica*, Dalai Editore, Milano 2010.

denuncia delle frequenti infiltrazioni dei poteri locali nella gestione delle feste patronali), nei riferimenti continui a vergini e santi che hanno salvato i boss Agamennone e Menelao dalla furia assassina di Aiace, fino all'identificazione blasfema di Agamennone, capo fra i capi, con lo stesso Dio, condensata nel lapidario proverbio «non si muove foglia che Dio non voglia»²⁴. La devozione cristiana dei boss si combina alle loro scelte sanguinarie con blasfema naturalezza e senza soluzione di continuità. Non solo: se ogni credente di qualunque fede aspira ad avvicinarsi a Dio, l'uomo di mafia si spinge più in là, volendo sostituirsi a Dio.

Rimanendo in ambito teatrale, ma allargando lo sguardo ad altre importanti espressioni della drammaturgia contemporanea, non possiamo qui non menzionare almeno un paio di altre efficaci messe in scena di questa compresenza, in ambito mafioso, di sentimenti religiosi e di ordini di morte, e dell'assimilazione delle figure dei boss di mafia a quella di Dio: accade, ad esempio, in *Cani di bancata* (2006), feroce spaccato sulle organizzazioni mafiose e sui loro rituali intrisi di sacralità della drammaturga palermitana Emma Dante²⁵; e ritorna, con estrema efficacia drammaturgica, in *La ballata delle balate* (2006) del drammaturgo Vincenzo Pirrotta, anch'egli palermitano. La storia – spiega Pirrotta nelle sue note di regia – è quella di un latitante che nel suo covo, indistintamente pieno di libri sacri, pizzini e immaginette votive, recita un rosario in cui i misteri dolorosi sono quelli della passione di Cristo, e i misteri gioiosi coincidono con i misteri di stato, quelli delle 5000 vittime di mafia²⁶. Di nuovo, e in

²⁴ D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, cit., p. 58.

²⁵ Cfr. A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, ETS, Pisa 2009.

²⁶ Il testo dello spettacolo è disponibile in V. Pirrotta, *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011. Ma del regista e attore palermitano si veda anche *Quei ragazzi di Regalpetra*, altra messa in scena della brutalità mafiosa e della logica del “sangue chiama sangue”, scritta a quattro mani con il giornalista e scrittore Gaetano Savatteri, e tratta dal best-seller, edito da Rizzoli nel 2009, dello stesso Savatteri (per un'attenta analisi della drammaturgia “civile” di Pirrotta cfr. S. Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 143-179). Il teatro di mafia ha, in realtà, potuto registrare un'attenzione costante già a partire dalla metà dell'800, con *I mafiusi della Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca (1863), *pièce* teatrale di carattere popolare ambientata nel vecchio carcere di Palermo e riscritta da Leonardo Sciascia nel 1965 con il titolo *I mafiosi*. Rimandando all'utile

A modo loro

toni più marcati dell'*Aiace* di De Luca, l'identificazione tracotante del boss di mafia è con Dio e la parola di Dio da lui professata si mescola alle parole e alle pratiche di morte.

Anche nella scena tragica classica il tempo degli dei è in stretta relazione con il tempo degli uomini e, più ancora che negli eventi e nei racconti di mafia, ne condiziona oscuramente le azioni. Fra il piano divino e quello umano vi è una continua interferenza, in molti casi chiarita e svelata solo alla fine dall'intermediazione di oracoli e profeti. Basti pensare che a dare inizio alla tragedia di *Aiace* sono proprio le parole della dea Atena, che nel prologo racconta la follia che lei stessa ha procurato all'eroe per distoglierlo dalla rabbia omicida contro gli Atridi. Ciò che definisce la tragedia greca nella sua essenza, ha chiarito Vernant,

è il fatto che il dramma portato sulla scena si svolge contemporaneamente a livello dell'esistenza quotidiana, in un tempo umano, opaco, fatto di presenti successivi e limitati, e in un aldilà della vita terrestre, in un tempo divino, onnipresente, che abbraccia ad ogni istante la totalità degli eventi, ora per celarli, ora per scoprirli, ma senza che nulla mai gli sfugga né si perda nell'oblio. Attraverso questa unione e confronto costanti, per tutta la durata dell'intreccio, del tempo degli uomini e del tempo degli dei, il dramma apporta la rivelazione sfolgorante del divino nel corso stesso delle azioni umane²⁷.

saggio di Andrea Bisicchia che ripercorre il ricco itinerario di opere teatrali che dal 1961 al 2011 hanno affrontato il tema della mafia (A. Bisicchia, *Teatro e mafia 1861-2011*, Editrice San Raffaele, Milano 2011 e, in particolare, le pp. 174-178 nelle quali l'autore non manca di soffermarsi sull'*Aiace* calabrese di De Luca), ci si limita qui a ricordare alcuni esempi significativi di teatro-documento: quello del drammaturgo e scrittore Giuseppe Fava, vittima della mafia e autore di opere quali *La violenza* (1969), *Il proboviro* (1972), *Ultima violenza* (1982), e la versione teatrale di *Gomorra* (2007) per la regia di Mario Gelardi. Fra le riscritture teatrali della tragedia classica greca di ambientazione più specificamente mafiosa, o con accenni alla mafia più o meno espliciti, si vedano la riscrittura, negli anni ottanta, dell'*Orestea* di Emilio Isgrò (ora disponibile nella nuova edizione, E. Isgrò, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro* a cura di M. Treu, Le Lettere, Firenze 2011); quella di Michele Di Martino dal titolo *Atridi. Una tragedia di mafia*, per la regia di Maurizio Panici (1998); la riduzione in siciliano di *Eumenidi* di Vincenzo Pirrotta nel 2004; *La madre. I figlie so' piezze 'i sfaccimma* (2010) del drammaturgo campano Mimmo Borrelli, rivisitazione contemporanea della *Medea* di Euripide, con protagonista una novella Medea di nome Maria, figlia di camorrista, intossicata dalle esalazioni della terra dei fuochi e innamorata del capoclan dei casalesi Francesco Schiavone "Santokanne", novello Giasone.

²⁷ J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, cit., p. 24.

E il confronto dell'umano con la divinità può sfociare nello scontro, nella tracotanza di voler eguagliare il divino. Come i boss della malavita, l'*Aiace* sofocleo con presunzione suprema arriva a vantarsi di non aver bisogno dell'aiuto divino e di potersi sostituire agli dei. Così si rivolge al padre: «Padre, con il favore degli dèi anche chi è nulla può riportare vittoria; io ho fiducia di ottenere la gloria pur senza di essi»; e con gli stessi toni sfida la dea Atena: «Signora, sta' vicina agli altri Argivi: dove siamo noi, la linea di battaglia non s'infrangerà mai»²⁸.

Alla violenza dei gesti dei personaggi che popolano il dramma di De Luca corrisponde la violenza della loro lingua. Le dinamiche attraverso cui la ferocia mafiosa s'insinua nelle zone d'ombra della politica per contenderle il monopolio della legge, del governo, della forza, trovano ideale modalità espressiva nelle zone d'ombra della lingua, un dialetto calabrese arcaico, duro da masticare e da comprendere. Quella parlata carica di allusioni, di smorfie, di sguardi, di silenzi, di detto e non detto, che accompagna con perfetta e macabra armonia ogni gesto, basta da sola a marcare gerarchie, a tracciare i confini del potere e del rispetto. Ha scritto Don Giacomo Panizza – dal 2002 nel mirino della 'ndrangheta per aver fondato in uno dei palazzi confiscati alle cosche di Lamezia Terme la comunità autogestita di disabili "Progetto Sud" – che il rispetto «come parola viene pronunciata poco ma è richiamata spesso negli atteggiamenti, è viva nei modi di rapportarsi, trascina modi di fare, colori, decisioni, rancori; il *rispettarsi* si mostra con più facce a seconda se è diretto all'amico, al ricco, al nobile, al potente, al criminale, al politico»²⁹.

Sono dunque queste le dinamiche che De Luca ha cercato di mettere in campo, senza moralismi, ma solo tentando di scuotere lo sguardo assuefatto alla violenza attraverso un vivificante dialogo con l'antica trama sofoclea; un dialogo aperto ad altre voci, suggestioni e contaminazioni, feconda esemplificazione della riscrittura come esperienza dinamica, oltre che etica, di aggiornamento continuo della relazione dei testi con la storia. Ci piace chiudere ancora con Vernant, che felicemente riepiloga in poche righe i discorsi che qui si è tentato

²⁸ Sofocle, *Aiace*, a cura di M.P. Pattoni, E. Medda, in *Il teatro greco. Tragedie*, Rizzoli, Milano 2006, p. 304.

²⁹ G. Panizza, *Qui ho conosciuto purgatorio inferno e paradiso. La storia del prete che ha sfidato la 'ndrangheta*, cit., p. 124.

A modo loro

di fare: «se la tragedia appare radicata più di qualsiasi altro genere letterario nella realtà sociale, ciò non significa che ne sia il riflesso. Essa non riflette questa realtà: la mette in causa. Presentandola lacerata, in urto con se stessa, la rende tutta quanta problematica»³⁰.

³⁰ J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, cit., p. 12.

Capitolo II

Variazione di una fiaba: *Gatta Cenerentola* in salsa *Gomorra*

La lettura è un'attività tanto creativa quanto lo è la scrittura e la maggior parte dello sviluppo intellettuale dipende da nuove letture di vecchi testi. Sono del tutto d'accordo nel mettere vino nuovo in bottiglie vecchie, soprattutto se la pressione del vino nuovo fa esplodere le vecchie bottiglie.

A. Carter, *Notes from the Front Line*

Il concetto di rifrazione del testo e di letteratura come processo [...] mina l'idea stessa dell'originale, che è indiscutibile per tutti coloro che considerano la letteratura come un *corpus* di testi [...]. La visione della letteratura come processo sposta l'importanza dal giudizio di valore alla descrizione, dalla prigionia all'interno di parametri poetologici o di altro tipo all'analisi del processo che definisce tali parametri.

A. Lefevere, *On the Refraction of Texts*

1. *C'era una volta Cenerentola assassina*

Cenerentola è un personaggio che fugge sempre. La fuga è nel suo stesso racconto e nel suo destino, così come lo sono la metamorfosi e la violazione di precedenti identità per ricreare di nuove. A partire dall'originaria versione letteraria secentesca contenuta nel *Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile, prima raccolta di fiabe in Europa, innumerevoli sono state le riformulazioni e contaminazioni che

A modo loro

hanno visto, nel tempo e nello spazio, questa «eroina transmediale»¹ perennemente in fuga: ha continuato e continua a fuggire mostrandosi, anche sotto mentite spoglie, sui set cinematografici, nei luoghi immaginari dei cartoni animati e dei fumetti, sui palcoscenici del balletto e del teatro anche musicale, nelle canzoni, nella poesia, nella *fiction* e nella *fan fiction*, nella pubblicità, nei gadget e nei videogiochi, negli ipertesti e nel mondo ingovernabile e vertiginoso di internet. Una catena intertestuale e intermediale che sembra non arrestarsi mai².

Alla 74ma Mostra Internazionale del Cinema di Venezia il film italiano di animazione *Gatta Cenerentola* per la regia di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone ci ha presentato una delle più recenti metamorfosi di questo personaggio fiabesco³. Il film attinge alla tradizione letteraria napoletana ispirandosi direttamente all'omonima fiaba tratta dalla raccolta di Basile, a distanza di appena due anni dall'adattamento cinematografico di tre racconti della stessa opera realizzato da Matteo Garrone con il suo *Tale of Tales*. Ed è la città di Napoli, come si vedrà, la vera protagonista livida e bifronte della pellicola dei registi partenopei, i cui contrasti fra colori e veleni sono sapientemente incastonati fra le pieghe della fiaba di Cenerentola che proprio in Campania ha avuto i suoi natali e nel *Cunto* di Basile ha trovato per la prima volta inedita forma scritta.

Ma prima di approdare a questa recente rivisitazione filmica della *Gatta Cenerentola*, forse è utile in apertura almeno menzionare alcune fra le più significative trasmutazioni di questa fiaba, che si è diffusa in forma

¹ Aggiungo Cenerentola all'elenco di eroi transmediali che Nicola Dusi ha individuato in Pinocchio, Zorro, Alice, D'Artagnan, Sherlock Holmes, Don Chisciotte, condividendo l'idea che il lavoro su questi eroi transmediali non ci pone solo di fronte a un rapporto univoco, per dirla con Genette, fra ipotesto e ipertesto, «ma a relazioni multidirezionali nelle quali "pezzi" di un testo sembrano trasmigrare in un altro, divenire matrici intermediali che danno vita a filiere di remake e sequel» (N. Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, cit., p. 99).

² Per una rassegna delle principali metamorfosi intermediali del personaggio di Cenerentola mi permetto di rimandare ad A. Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Longo, Ravenna 2012, pp. 253-274.

³ Pluripremiato a Venezia con menzioni speciali e con due David di Donatello per la migliore produzione e per i migliori effetti speciali digitali, il film è stato prodotto dalla Mad Entertainment, i cui studi hanno sede nel cuore del centro storico di Napoli. Questa pellicola segue un altro fortunato film d'animazione della Mad Entertainment, *L'arte della felicità* del 2013, a firma di Alessandro Rak.

orale e in circa settecento varianti un po' in tutto il mondo, dall'America centrale e meridionale fino all'intera area indoeuropea e all'estremo oriente, partendo dalla Cina del IX secolo dove i folcloristi sembrano averne concordemente individuato la versione più antica⁴. E prenderemo le mosse, seppure a larghe maglie, proprio dalla trama della sua prima versione letteraria ad opera di Basile, o almeno dal suo clamoroso *incipit*.

La storia si apre di fatto con un matricidio, o meglio, con un matrignicidio, e l'assassina è proprio Cenerentola. Dopo la morte della moglie, un principe, che dal matrimonio aveva avuto l'adorata figlia Zezolla, decide di risposarsi con una donna che però detesta la giovane e non perde occasione per farle dispetto. La ragazza confida la sua afflizione alla maestra di cucito, esprimendo il desiderio di poter avere una matrigna buona quanto lei. E questa, approfittando della buona fede della giovane, la istiga ad uccidere l'attuale matrigna chiudendole la testa in un baule e rompendole l'osso del collo, e poi a convincere suo padre a prendere in sposa lei, promettendole tutto l'amore finora negato. Ed è appunto quello che accade. Purtroppo la riserva d'amore della nuova matrigna termina presto, e la ragazza non solo è di nuovo maltrattata a vantaggio delle sei figlie che la donna fino ad allora aveva scaltramente tenuto nascoste, ma anche ridotta in stracci e costretta alle cure del focolare, onde il nomignolo di *Gatta Cenerentola*. Grazie a consueti aiutanti magici, Zezolla potrà partecipare sotto false spoglie alla festa reale, e la pianella persa

⁴ È merito della studiosa Marian Roalfe Cox aver intrapreso per prima il poderoso lavoro di ricostruzione di tutte le possibili varianti della fiaba, nello studio pionieristico del 1893 dal titolo *Cinderella: Three Hundred and Fourty-Five Variants of Cinderella, Catskin and Cap O'Rushes*, in cui individuava appunto 345 differenti versioni catalogabili in cinque sottotipi. A questa prima indagine è seguita quella della folclorista svedese Anna Brigitta Rooth che, nella sua dissertazione di dottorato divenuta nel 1951 un libro dal titolo *Cinderella Cycle*, ha provato l'esistenza di circa ben 700 varianti della storia, raddoppiando di fatto i dati numerici già sorprendenti ottenuti da Cox (cfr. M.R. Cox, *Cinderella: Three Hundred and Fourty-Five Variants of Cinderella, Catskin and Cap O'Rushes*, The Folklore Society, London 1893; A.B. Rooth, *The Cinderella Cycle*, C.W.K. Gleerup, Lund 1951). Una nutrita rassegna di versioni di *Cinderella* è in N. Philip (a cura di), *Cinderella Story: The Origins and Variations of the Story Known as Cinderella*, Penguin, Harmondsworth 1989, ma si veda anche A. Dundes (a cura di), *Cinderella. A Folklore Casebook*, Garland, New York-London 1982, che raccoglie, insieme alle principali elaborazioni letterarie della fiaba, anche utili saggi critici.

A modo loro

durante la sua fuga dal palazzo costituirà l'unico indizio prezioso che consentirà infine al re di ritrovarla e di prenderla in moglie.

Basti però leggere la versione basiliana della fiaba e confrontarla con le sue successive riscritture letterarie sette-ottocentesche o con la versione cinematografica disneyana, che riconosciamo con rassicurante familiarità e senza esitazioni, per accorgersi che non si tratta esattamente della stessa storia. In nessuna redazione della fiaba successiva a Basile, ivi comprese le varianti popolari campane pure così simili al testo secentesco, rimane traccia di questo assassinio. Lo rimuovono i Grimm, nonostante la loro ottocentesca versione *noir* non abbia nulla da invidiare a quella di Basile in quanto ad efferatezza: basti pensare all'episodio cruento del taglio del tallone che la matrigna suggerisce ad una delle sorellastre perché il piede possa calzare la minuscola scarpetta, oppure all'atroce scena finale in cui due colombe si calano sulle due sorellastre e cavano loro gli occhi per punirle esemplarmente dell'invidia nei confronti di Cenerentola. E nessun matricidio si consuma neanche nella precedente, del tutto sublimata e oleografica versione della fiaba di Perrault: la sua Cenerentola è il simbolo della perfetta bontà, bambina arrendevole e assolutamente priva di iniziativa, che agisce o per incantesimo o dietro precetto della fata, regolarmente impietosa dalle sue lacrime. Ed è anche la più docile fra le Cenerentole, quella che alla festa a palazzo reale non solo tratta con gentilezza le sorellastre, ma si preoccupa persino di assicurare loro, dopo le sue nozze con il principe, una degna sistemazione a palazzo⁵. Sia Perrault che i Grimm, per fermarci alle versioni letterarie più popolari della fiaba, introducono dunque direttamente il motivo della protagonista vessata dalla matrigna e dalle due sorellastre, facendo perdere così l'originario dipanarsi del raccapricciante progetto condotto in prima persona dalla loro antenata basiliana. Ed è inutile ricordare che la stessa strategia adotta Walt Disney nella sua celebre trasposizione cinematografica. È questo un passaggio importante, rimarcato con decisione anche da Nancy Canepa, quando conferma il carattere volitivo e per nulla innocente della protagonista di Basile e parla della sua vicenda in questi termini: «la storia di un'eroina astuta, subdola e

⁵ Cfr. M. Lavagetto (a cura di), *Racconti di orchi, di fate e di streghe*, Mondadori, Milano 2008, p. 1519.

persino assassina che si fa carico del proprio destino usando l'aurea per manipolare le persone e le situazioni che la circondano»⁶. Ma non c'è solo l'efferato matricidio – e già questo basterebbe – a testimoniare della risolutezza di carattere della Cenerentola di Basile. C'è anche la funesta, mortifera maledizione che la protagonista non esita a scagliare contro il padre e contro l'intero equipaggio della sua nave nel caso in cui, di ritorno dal suo viaggio in Sardegna, si dimenticasse di portarle i doni che le hanno riservato le fate. Siamo di fronte dunque a un'eroina abilitata non solo a sopportare, ma anche a maledire e uccidere.

E tuttavia, negli infiniti innesti e migrazioni della fiaba, solo due trasposizioni intersemiotiche hanno finora incrociato direttamente Basile, esplicitando entrambe fin dal titolo il rapporto intertestuale con la sua *Gatta Cenerentola*. La prima è la celebre versione teatrale del 1976 del musicista e drammaturgo Roberto De Simone⁷, che recupera abilmente il raccapricciante progetto matricida dell'antenata basiliana nella forma dell'allusione a un truce crimine che in scena viene miracolosamente sfiorato. Leggiamo la didascalia del copione:

La matrigna abbassa la testa fino a sparire dietro la cassa. Il coperchio retto dalle mani di Cenerentola vacilla, come se esitasse a scendere pesantemente sulla testa della donna china a cercare tra la biancheria. Il rullo di timpani cresce d'intensità fino ad arrestarsi di colpo. A tale punto la matrigna ritrae il capo un attimo prima che il coperchio, sfuggito dalle mani della ragazza, cada con un sordo tonfo. Nel silenzio che segue le due donne si guardano immobili⁸.

Dunque il delitto stavolta non è compiuto, anche se ci è mancato poco. In questo passaggio il riferimento intertestuale è chiaro. La differenza fra la favola di Basile e la traduzione di De Simone sta nel "dettaglio" della esecuzione materiale del matricidio, ma l'originaria volontà criminale di Cenerentola viene tradotta e mirabilmente

⁶ N.L. Canepa, "Entertainment for little Ones"? Basile's *Lo cunto de li cunti* and the *Childwood of the Literary Fairy Tale*, in «Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies», 17.1 (2003), pp. 39-40.

⁷ *La Gatta Cenerentola*, favola in musica in tre atti per la regia di Roberto De Simone, ha debuttato a Spoleto, nell'ambito del Festival dei Due Mondi del luglio 1976 e, a partire da quello straordinario esordio, non ha mai visto attenuarsi il suo successo nel corso delle innumerevoli repliche in tutto il mondo.

⁸ R. De Simone, *La Gatta Cenerentola. Favola in musica in tre atti*, Einaudi, Torino 1977, p. 19.

A modo loro

portata in scena dal regista con la felice intuizione del sottinteso rimando ad un crimine che non accade ma che potrebbe accadere, come è già accaduto nell'ipotesto basiliano⁹.

La seconda trasposizione è proprio l'omonimo film d'animazione prodotto dalla Mad Entertainment, in cui la basiliana fonte d'ispirazione è apertamente svelata non solo dal titolo del film e da quello di un libro che, nelle prime scene, la piccola Mia Basile, novella Cenerentola, tiene fieramente stretto a sé, ma anche dal cognome stesso della protagonista e di suo padre, Vittorio Basile, che lo spettatore potrebbe dunque legittimamente immaginare come lontanissimi e straniati discendenti dell'autore del *Cunto*. Ed è ancora in questo film che, come si vedrà, è di nuovo ripristinata, a dispetto di ogni oleografica versione della fiaba, l'originaria volontà criminale di Cenerentola, il desiderio di personale vendetta per il male subito e il suo antico carattere di «eroina assassina»¹⁰. Guarderemo quindi a questo film d'animazione con un occhio rivolto anche all'ipotesto basiliano, non tanto, sterilmente, per andare alla ricerca di cosa manca nel film rispetto all'opera letteraria, quanto piuttosto per provare a verificare come questa relazione sia, come spesso accade, mediata da altre narrazioni o rappresentazioni capaci di dispiegare le potenzialità ermeneutiche e generare nuovi effetti di senso¹¹.

2. Impastare le storie: dal cunto al film d'animazione

Il film, quasi del tutto ambientato sull'enorme nave da crociera Megaride, stabilmente ancorata al porto di Napoli, si apre con il sogno ingegneristico di realizzare nel porto e sulla nave un grande "polo della scienza e della memoria" che possa far riemergere la città per trasformarla in una capitale mondiale della cultura e dell'economia. *Deus ex machina* di tale avveniristico progetto, grazie alla concessione del porto ottenuta per ottant'anni, è il ricco e liberale armatore Vittorio Basile, che ha dotato la sua ipertecnologica nave persino di un innovativo

⁹ Per un'analisi dettagliata della traduzione scenica, da parte di Roberto De Simone, della *Gatta Cenerentola* di Basile cfr. A. Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, cit., pp. 217-236.

¹⁰ N.L. Canepa, "Entertainment for little Ones"? *Basile's Lo cunto de li cunti and the Childhood of the Literary Fairy Tale*, cit., pp. 39-40.

¹¹ Cfr. N. Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, cit., p. 71.

registratore virtuale capace di replicarne tutti gli eventi e le figure sotto forma di ologrammi. E questi fluttuano come fantasmi in un acquario, riemergendo dal passato senza preavviso in ogni angolo della nave, intrecciandosi alle azioni dei vivi e moltiplicando storie e punti di vista.

Vittorio Basile, padre vedovo della piccola Mia, è in procinto di sposare l'avvenente Angelica Carrannante, amante segreta e socia per nulla angelica di Salvatore Lo Giusto, detto 'O Re, dal nome antifrasticamente parlante come quello della sua sodale. Imprenditore delle scarpe e del narcotraffico e spietato boss della malavita, Lo Giusto punta in realtà tramite Angelica ad eliminare Basile, impossessarsi del suo patrimonio, sfruttando l'affidamento della bambina alla donna, e fare del porto di Napoli uno snodo mondiale del riciclaggio. L'omicidio si consuma sulla nave proprio durante i grandiosi festeggiamenti di nozze, con i colpi di pistola che si confondono con i fuochi d'artificio, e da quel momento Mia è affidata alla novella vedova che, nell'inutile attesa di essere risposata dal boss, la fa crescere come serva fra gli insulti e le percosse di cinque sorellastre prostitute e di un fratellastro transessuale, armati di coltelli e di pistole su una nave ormai ridotta a malfamato night club, luogo di sangue e violenza, la cui stiva custodisce una collezione macabra di morti ammazzati.

Sarà proprio l'ologramma di suo padre a far rivivere a Mia la scena della sua uccisione da parte di Salvatore Lo Giusto e a far maturare in lei, rimasta in silenzio per quindici anni e per l'intera durata del film a causa di quella morte, la sete di vendetta, in un complicatissimo finale *pulp* in cui le sei sorellastre sono sterminate dai gregari del boss, la vedova Angelica – che 'O Re rimpiazza proprio con la più giovane e bella Mia – decide di far esplodere la nave perché nessuno si salvi, e in cui Mia, scoperta la verità, tenta di uccidere con le sue stesse mani l'assassino del padre e futuro marito, fermata solo dal fidato Primo Gemitto, ex uomo della scorta di Basile e poi poliziotto infiltrato sulla nave per incastrare il boss, che prova a fuggire con lei mentre la nave esplode, in un finale sospeso che lascia la speranza, ma non la certezza, che i due si siano davvero salvati.

Parlando del tempo storico, e della sua natura di processo sempre incompiuto, che avanza non in modo lineare o rigidamente sequenziale, ma per stratificazioni e pieghe, per scarti anche anacronistici e ritorni inaspettati, Hans Magnus Enzensberger ne paragona lo scorrere all'impasto della sfoglia durante la lavorazione del fornaio. Come questo è fatto di strati di pasta che, sovrapposti e spianati di nuovo, si ricombinano

A modo loro

per riapparire in punti imprevedibili e mai nella stessa identica posizione, così si può immaginare il tempo storico, come «un sistema dinamico» in cui «non potrà mai ripetersi una situazione del tutto identica»¹². L'incontro fra le diverse stratificazioni della storia non porta al «ritorno dell'uguale, bensì ad un'interazione reciproca dalla quale, puntualmente e da entrambe le parti, scaturisce qualcosa di nuovo»¹³. La bella immagine di Enzensberger può forse dirci molto anche sul modo in cui possiamo guardare alla relazione fra le opere letterarie e le loro irradiazioni e "rimediazioni"¹⁴ in codici e generi differenti: in rapporto non lineare o gerarchico con l'originale ma "storico", nel senso di Enzensberger, ogni riscrittura o adattamento intersemiotico di un testo sembra corrispondere ai singoli «punti saltellanti» della sfoglia¹⁵ di cui rimescola l'impasto originario facendolo riemergere «sempre in un ambiente trasformato»¹⁶ e secondo traiettorie inaspettate. Una prospettiva critica, questa, che è possibile tuttavia assumere solo a patto sia di accantonare definitivamente quella «metafisica dell'originario»¹⁷ della critica classica che ha letto in termini di superiorità gerarchica il rapporto fra i testi e le loro traduzioni, riscritture e adattamenti anche cinematografici, sia di smascherare i limiti di certe difese di «purezza umanistica»¹⁸, dell'illusione testocentrica e di una concezione astratta e "alta" dello specifico oggetto letterario, che insiste nel differenziare gerarchicamente dalla vera letteratura ciò che vera letteratura non è. E tutto questo in favore di una teoria e di una pratica letterarie di necessità più ampie, complice anche il contributo proveniente

¹² H.M. Enzensberger, *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, trad. it. D. Zuffellato, Einaudi, Torino 1999, p. 114.

¹³ Ivi, p. 15.

¹⁴ Cfr. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, cit.

¹⁵ H.M. Enzensberger, *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, cit., p. 116.

¹⁶ Ivi, p. 117.

¹⁷ M. Fusillo, *Passato presente futuro*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, p. 28.

¹⁸ *Ibidem*. Ma cfr. anche J.B. Bruhn, *Dialogizing Adaptation Studies: From One-way Transport to a Dialogic Two-way Process*, in J.B. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen (a cura di), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bloomsbury, London 2013, pp. 69-88; G. Jellenik, *Adaptation's Originality Problems: Grappling with the Thorny Questions of What Constitutes Originality*, in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (a cura di), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, New York-London 2018, pp. 182-193; L.L. Szwydky, *Adaptations, Culture-Texts and the Literary Canon: on the Making of Nineteenth-century 'Classics'*, in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (a cura di), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, New York-London 2018, pp. 128-142.

dagli studi culturali¹⁹, di uno sguardo dialogico, interdisciplinare, allargato ad altri contesti, codici, forme, quanto mai necessario perché la letteratura possa autenticamente garantire il suo ruolo attivo «nella costituzione dei paradigmi interpretativi della società in cui viviamo», non isolandosi «dal contesto più ampio e fecondo dello studio delle culture e della comunicazione»²⁰.

Partendo da questa prospettiva teorica e metodologica, non bloccata ad intercettare univoche dipendenze o filiazioni da un testo-modello immobile e dato una volta per tutte, ma plurale, indiziaria, rizomatica, che permetta di guardare ai prodotti culturali da un'angolazione più larga, è possibile allora ritornare al film d'animazione *Gatta Cenerentola* non solo affrancandolo dalla dimensione del puro intrattenimento e riconoscendo, prima di tutto, che un film d'animazione è un film, ma provando a individuarne la natura di testo autonomo e di dispositivo narrativo complesso, in cui entrano in gioco molteplici dinamiche “traduttive” necessariamente legate al contesto sociale e culturale e al tempo in cui il film è stato prodotto²¹. Lo ha chiarito, tra gli altri, Linda Hutcheon, per la quale «un adattamento [...] non esiste, né in quanto prodotto, né in quanto processo, nel vuoto, ma sempre in un contesto – un tempo e un luogo, una società e una cultura determinate. [...] *Quando e dove* sono le parole chiave per l'indagine di cosa può accadere ogni volta che una storia “viaggia” – ogni volta che un testo adattato migra dal contesto in cui è stato creato al contesto di ricezione dell'adattamento»²². Il “quando” e “dove” di Hutcheon sollecitano dunque ad allargare lo spettro di ricerca delle diverse possibili contaminazioni che entrano in questo lungometraggio, e ad intercettarne, oltre alle interferenze con l'ipotesto basiliano, anche i

¹⁹ Cfr. M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza 2016, p. 20.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ Cfr. D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (a cura di), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, New York-London 2018; P. Cattrysse, *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, in «Target», 4.1 (1992), pp. 53-70; B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996; S. Cardwell, *Adaption Revisited. Television and the Classic Novel*, Manchester University Press, Manchester and New York 2002; R. Carroll, (a cura di), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, Continuum, London-New York 2009; R. Stam, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, in R. Stam, A. Raengo (a cura di), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Oxford 2005, pp. 1-52; N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino 2003 e Id., *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, cit.

²² L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, a cura di G.V. Distefano, Armando, Roma 2011, p. 11.

A modo loro

molti punti di contatto tematici, poetici ed estetici sia con il precedente film d'animazione *L'arte della felicità* prodotto nel 2013 dalla stessa Mad Entertainment per la regia di Rak, sia con almeno un altro testo, il romanzo *Gomorra* di Roberto Saviano e, in misura minore, l'omonimo film di Garrone, su cui i registi sembrano in parte appoggiarsi per operare un aggiornamento in chiave politica²³ e sociale²⁴ dell'universo fiabesco di *Gatta Cenerentola*.

3. *Distopie e catastrofi*

La vicenda di *Gatta Cenerentola*, lo si anticipava, si svolge quasi interamente nel porto di Napoli, e se nella prima parte del film il porto rappresenta per Vittorio Basile l'incarnazione del sogno utopico di riscatto della sua città, dopo l'assassinio dell'armatore esso diviene l'ideale luogo di raccordo degli affari illeciti di Salvatore Lo Giusto, trafficante di scarpe vere ma anche di scarpe false che si sbriciolano in cocaina, e il cui slogan che tappezza le strade e attraversa il cielo sopra Napoli è il beffardo «scarpe da favola, scarpe del Re, perfette, raffinate, tagliate per voi. Mettere il polo della Scienza dentro al porto di Napoli – sentenzierà 'O Re nel suo discorso il giorno delle nozze, appena prima di uccidere Basile – è come dare la forchetta d'argento ai morti di fame, significa che li vuoi sbottere, che li vuoi fare incazzare». È evidente la funzione nevralgica che l'ambientazione nel porto assume nella costruzione dell'intreccio filmico, e indiziario è il rimando implicito del film a quello stesso porto descritto come «ferita aperta» da Roberto Saviano proprio nelle pagine iniziali di *Gomorra*:

Il porto di Napoli è una ferita. Larga. Il porto di Napoli è il buco nel mappamondo da dove esce quello che si produce in Cina, Estremo Oriente come ancora i cronisti si divertono a definirlo. Estremo. Lontanissimo. [...] In realtà quest'Oriente è allacciato al porto di Napoli come nessun altro luogo. Qui l'Oriente non ha nulla di estremo. [...] Il porto è staccato dalla città. Un'appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell'addome della costa. [...] Un anfibio di terra, una metamorfosi marina. Terriccio e spazzatura, anni di rimasugli portati a riva dalle maree [...].²⁵

²³ Cfr. N. Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, cit., p. 28.

²⁴ F. Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 21-31.

²⁵ R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, pp. 12, 16.

Non solo: come il porto di Napoli è per Saviano il microcosmo locale del commercio globale²⁶, ivi compreso quello illecito delle organizzazioni criminali, allo stesso modo il porto a cui nel film è definitivamente attraccata la nave un tempo grandiosa di Basile diventa malfamato crocevia degli affari della malavita internazionale, cinese, giapponese, araba, russa, americana, oltre che campana, garantendo anche al film quel carattere *glocal* di cui il romanzo *Gomorra*, nell'ipotesi che Giuliana Benvenuti ha formulato sulla scia delle riflessioni di David Damrosch²⁷, sembra essere un perfetto esempio²⁸. Se per Damrosch, una delle strategie di espressione letteraria del glocalismo è quella che vede alcuni scrittori attenti a «portare questioni locali all'attenzione del pubblico globale»²⁹, l'intento primario del libro di Saviano, secondo Benvenuti, è appunto quello di denunciare la mafia e la camorra come «fenomeni con radici localizzate, ma al contempo [come] organizzazioni globalizzate»³⁰. Ed è un elemento, questo, che può accomunare al romanzo di Saviano il film *Gatta Cenerentola*, anch'esso singolare esempio di glocalismo nella sua caustica commistione, anche linguistica, fra locale e globale, nel suo continuo riferirsi e far emergere, denunciandola, una rete tentacolare di illegalità che, partendo da Napoli, si estende ben oltre lo spazio della nave, del porto e della città per raggiungere i propri interlocutori mondiali.

Nondimeno, di questa Napoli, pur nelle sue fagocitanti convivenze e connivenze con il mondo³¹, rimangono nel film ben delineati ad una giusta distanza critica e senza compiacimenti i tratti identitari, antropologici e culturali, e persino “quella certa idea di Napoli” e i luoghi comuni con cui i registi riescono sapientemente a giocare³² aggredendoli con disillusa libertà: i “femminielli”, le vecchie canzoni

²⁶ Cfr. G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Il Mulino, Bologna 2017, p. 34.

²⁷ D. Damrosch, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2009, p. 109.

²⁸ G. Benvenuti, *Il brand Gomorra*, cit., p. 33.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 38.

³¹ Cfr. S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012, p. 33.

³² Cfr. G. Fofi, *Napoli nell'acquario della Gatta Cenerentola*, in «Internazionale», 18 ottobre 2017.

A modo loro

della tradizione partenopea alternate ai pezzi neomelodici i cui testi raccontano le affiliazioni criminali dei loro interpreti³³ – e nel film cantanti sopraffini sono proprio Angelica e il boss Salvatore Lo Giusto – e, in generale, quel comportamento teatrale a tratti eccessivo, o “comportamento sociale recitato” che ha ben indagato Stefano De Matteis sulla scorta di Raffaele La Capria, incarnato nel film dai vari personaggi, specie “i cattivi”, e al massimo grado da Salvatore Lo Giusto. Proprio i suoi gesti platealmente spettacolari e la sua recita quotidiana diventano i complementi della sua ferocia, necessari tanto quanto le armi per ribadire l’ autorità di boss anche di fronte ai suoi soci internazionali; e la stessa funzione assolve quel soprannome di ‘O Re attinto, di nuovo per via *Gomorra*, direttamente dal soprannome di uno dei boss della camorra – «Luigi Giuliano ‘o re» – che Saviano non teme di nominare nel suo romanzo³⁴. «Quasi tutti i boss – documenta lo scrittore – hanno un contronome: è in assoluto il tratto unico, identificatore. Il soprannome per il boss è come le stimmate per un santo. La dimostrazione dell’appartenenza al Sistema»³⁵.

Ma è, appunto, il disincanto, realistico e mai compiacente o consolatorio, la cifra poetica ed estetica di questa pellicola d’animazione, insieme ad una precisa volontà politica e sociale di smantellamento dell’immagine da cartolina di Napoli, per lasciarne invece emergere le fatiscenti zone d’ombra. Quello che nel corso del film va configurandosi è di fatto un passaggio dall’utopia iniziale – il sogno di riscatto di Salvatore Basile e della città di Napoli – ad uno scenario violentemente distopico. Se nelle scene di apertura la nave è ancora un’ “isola” utopica perfettamente schermata dalle comunicazioni con l’esterno – e l’isola è uno dei *topoi* dell’utopia³⁶ – dopo l’assassinio dell’armatore quello spazio si trasforma e degrada barbaramente, facendo del lungometraggio un interessante esempio di narrazione distopica ed avvicinandolo a quella stessa modalità distopica di rappresentazione del reale che si ritrova in *Gomorra*³⁷, sia nelle pagine del libro sia, in modo più radicale e irreversibile, nelle immagini del film. Nel *Gomorra* di Garrone, commenta con lucidità Benvenuti, «ciò

³³ Cfr. S. De Matteis, *Napoli in scena*, cit., p. 191.

³⁴ R. Saviano, *Gomorra*, cit., p. 67.

³⁵ Ivi, pp. 67-68.

³⁶ Cfr. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007, pp. 34-41.

³⁷ G. Benvenuti, *Il brand Gomorra*, cit., p. 10.

che viene proposto è una distopia del reale: non viene mostrato ciò che accadrà se non faremo nulla perché non accada, viene mostrato ciò che accade e continuerà ad accadere, estendendo la propria minaccia come sta già facendo, se non inizieremo a opporci. [...] Il degrado dei luoghi indifferenti e stranianti [...] costituisce uno dei protagonisti del film»³⁸.

Dell'originario progetto urbanistico e dell'illusorio spazio di cultura, progresso e legalità che avrebbero dovuto divenire il porto e la città di Napoli, restano in *Gatta Cenerentola* solo squallide e incenerite vestigia, e questa svolta distopica del film è scandita, significativamente, anche dai suoi luoghi e dalla trasformazione del paesaggio, che muta anch'esso con il corso degli eventi: se in apertura è la luce a prevalere e le contemplative panoramiche sul rilucente golfo partenopeo, immagine stereotipata della città del sole e del mare sullo sfondo di un cielo chiarissimo, dopo l'omicidio di Vittorio Basile e per tutta la durata del film lo scenario cambia irreversibilmente; il sogno finisce e anche il cielo si fa plumbeo, carico di scuro pulviscolo e dei resti carbonizzati di scorie e rifiuti, che fluttuano minacciosi e carichi di veleno per tutta la città e persino all'interno della nave.

Una pioggia di cenere, simile alla pioggia acida del primo *Blade Runner* (e *Blade Runner* ci ricordano anche gli *zeppelin* in cielo), avvolge costantemente lo spettatore in un'atmosfera fuliginosa e apocalittica da mondo alla fine del mondo, e pone questo film in ideale dialogo anche con il precedente *L'arte della felicità*, ribadendone una comune cifra stilistica e poetica. Anche quel lungometraggio d'animazione sviluppa di fatto un somigliante paradigma distopico che si alimenta da una parte della rappresentazione apocalittica, o preapocalittica, della città di Napoli, e dall'altra dalla complessa psicologia del protagonista Sergio. Un tempo musicista talentuoso in coppia artistica con il fratello Alfredo, Sergio è ora misantropo e depresso autista di un taxi carico anch'esso di rifiuti e tappezzato di foto, frammenti di un passato felice sparito con la morte del fratello. Sergio ha perso, insieme al fratello, la voglia di vivere, rinunciando per sempre alla musica, all'amore e decidendo di trincerarsi nel suo taxi, in cui trascorre i giorni e le notti ad ascoltare svogliatamente le storie dei clienti e quella dello speaker del programma radiofonico *L'arte della felicità*.

³⁸ Ivi, p. 99.

A modo loro

Anche qui la coprotagonista, insieme a Sergio, è però ancora la città di Napoli, invasa da cumuli di spazzatura, inondata da una pioggia senza tregua che la rende buia e cupa, su cui incombe costante la minaccia del Vesuvio e su cui tuona la voce caustica dello speaker, alla radio, che marchia la città e i suoi abitanti come «immondizia da esportazione», «anima olezzosa del mondo», e preannuncia che «la fine è vicina», che «ci lasceremo morire in santa pace» e che «l'apocalisse arriverà mentre guardiamo la nostra serie TV preferita». Smetterà di piovere solo alla fine del film, quando Sergio, risalito dalla sua personale discesa agli inferi, sarà finalmente disposto a perdonare il fratello morto, "colpevole" di averlo abbandonato, e a riconciliarsi con la vita ed il mondo.

Chiude dunque la pellicola un dichiarato lieto fine, che invece rimane solo auspicato, ma non garantito, nel distopico intreccio di *Gatta Cenerentola*. Più che Mia-Cenerentola, sarà il personaggio di Primo Gemito a incarnare la figura del «testimone-eroe che si ribella al Sistema»³⁹, quella stessa figura che, tornando al romanzo di Saviano, in chiusura del libro è impersonata da Roberto. Eppure, sia "l'eroe" Roberto in *Gomorra* sia Primo Gemito in *Gatta Cenerentola* non danno alcuna garanzia di lieto fine della storia, che forse ingenuamente ci si aspetterebbe tanto più nel secondo caso, trattandosi di un film d'animazione che è anche liberamente ispirato ad una fiaba. Così scrive Jack Zipes, ribadendo l'imprescindibile relazione dialettica che ogni traduzione, riscrittura o adattamento di racconti fiabeschi non possono non intrattenere con il contesto culturale, sociale e storico in cui sono prodotti:

Le fiabe che diventano memi non vengono replicate meccanicamente. Noi ri-formiamo i 'replicatori' basandoci sulla nostra esperienza del mondo circostante e sul desiderio di rimodellare le nostre vite e il nostro ambiente. Ora più che mai abbiamo fiabe sulle fiabe e lasciamo aperta la questione su un finale *happy ending* o tragico⁴⁰.

E di fatto, l'ultima scena del film si chiude proprio con quella «nota tragica» di Zipes, in un'apocalisse finale affidata ad Angelica, amante ferita, che appicca il fuoco nella sala carburanti e fa esplodere

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York-London 2006, p. 106.

l'intera nave, mentre sentenzia parole di morte senza scampo e senza superstiti. E mentre la nave esplode lo spettatore rivede Mia-Cenerentola di nuovo in fuga, com'è nella sua indole: anche questa Cenerentola fugge, e con il fidato Primo Gemito prova a lanciarsi in mare in un salto che li vede sospesi nel vuoto, così come sospeso rimane il finale del film lasciando lo spettatore nel dubbio della loro salvezza. Un finale che sembrerebbe dunque dissolvere l'incubo, facendo intravedere «un recupero di speranza», una possibile via d'uscita, e che ci consente di poter pensare a questo film come a una «distopia meno rigorosa»⁴¹, oppure, con David Sisk, a una «hopeful dystopia»⁴², una distopia dotata di speranza.

Senza lieto fine, scrive Francesco Muzzioli nel suo *Scritture della catastrofe*, «il nostro rincrescimento per il cattivo esito della storia non viene sanato, le tensioni e gli squilibri messi in essere dall'opera rimangono attivi anche al di là del suo termine e quindi l'effetto è maggiormente profondo»⁴³. Da questa prospettiva, la narrazione distopica – anche nell'accezione meno rigorosa di «hopeful dystopia» con cui si è tentato di definire questo specifico testo filmico – non si limita ad essere mera espressione del «pessimismo di una cultura che ha perso qualunque fede», ma si pone come fecondo «esercizio critico»⁴⁴ dei suoi autori nei confronti del reale, si «confronta in modo sofferto e contrastato» con la realtà e con il suo «corso storico». La distopia è, anzi, «una forma radicalmente storica, forse la più profondamente storica dei nostri anni»⁴⁵.

Possiamo dunque tornare alla funzione di aggiornamento politico e sociale operato dal film *Gatta Cenerentola* nei confronti dell'originaria fiaba di Basile, confermando l'intento degli autori, nel loro sapiente incastro di ingredienti fiabeschi e istanze contemporanee, di dialogare criticamente con la propria storia, di cimentarsi in una precisa verifica della realtà e di affrontare l'oggi⁴⁶. Sembra essere

⁴¹ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., pp. 29.

⁴² D. Sisk, *Transformation of Language in Modern Dystopias*, Greenwood Press, Westport, Connecticut London 1997, p. 169.

⁴³ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., pp. 15-16.

⁴⁴ G. Benvenuti, *Il brand Gomorra*, cit., p. 135.

⁴⁵ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 20.

⁴⁶ Cfr. G. Taviani, *Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano*, in «Allegoria», XX.57 (2008), pp. 82-93. Non si può ignorare del resto il riferimento ma-

A modo loro

questa l'accezione feconda in cui Francesco Casetti parla della letteratura e del cinema come luoghi di produzione e di circolazione di discorsi sociali, come eventi che non solo «punteggiano la vita di una società» intercettandone criticità e bisogni, ma producono su di essa degli effetti e ne modellano o mettono in crisi il sistema di relazioni. Pensare a questo testo filmico come discorso sociale nel senso inteso da Casetti spinge dunque a chiedersi non solo «che cosa esso significhi», ma anche «che cosa fa» e «che cosa se ne fa», ossia a verificare non solo come questo testo “sta” dentro o risponde ad un contesto sociale, ma anche come possa contribuire a costituirlo, a formarlo, a modificarlo, inserendosi a pieno diritto in una «rete di discorsi»⁴⁷ e di paradigmi sociali, antropologici e storico-culturali. E quello che senz'altro contribuisce «a fare» e a «far fare» questa *Gatta Cenerentola* è ripensare e mettere in discussione «certa antropologia massicciamente manipolata e corrotta»⁴⁸, puntare lo sguardo – uno sguardo politico, critico e mai conciliante – sul fondale torbido di certa terra campana. La letteratura e il cinema, scrive ancora Casetti, possono da questa prospettiva essere concepiti come «due grandi cantieri discorsivi aperti, in cui ogni società sperimenta i propri valori, i propri significati, il proprio sistema di relazioni; se si vuole, il proprio visibile, il proprio pensabile, il proprio socializzabile. Insomma, cantieri aperti, in cui una società mette in gioco se stessa e una parte del destino dei suoi membri»⁴⁹.

Abbiamo inseguito anche qui, almeno per un po', Cenerentola nelle sue fughe, consapevoli che sono troppi gli spazi in cui continuerà a mostrarsi e in cui dovremo cercarla. E tuttavia l'intento, lo si anticipava, è stato quello di dare conto di una delle infinite trasformazioni di una storia, senza alcuna pretesa di esaurirne il senso anzi, piuttosto, lasciandolo aperto ad ulteriori, necessarie possibilità ermeneutiche. Lasciando, cioè, a Cenerentola la libertà di continuare a fuggire.

croscopico degli autori al progetto della città della Scienza nato a Napoli nel 1996 e distrutto da un incendio doloso nel 2013.

⁴⁷ F. Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, cit., p. 22-24.

⁴⁸ G. Fofi, *Napoli nell'acquario della Gatta Cenerentola*, cit.

⁴⁹ F. Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, cit., p. 31.

Capitolo III

Parodie shakespeariane: *Hamlet Travestie* a Scampia

L'Amleto è come una spugna. Basta non utilizzarlo e non rappresentarlo come un pezzo da museo, perché assorba immediatamente tutta la nostra contemporaneità [...]. In fin dei conti, Shakespeare scrisse, o perlomeno rimaneggiò, un copione antico. E scrisse le parti. Ma non le distribuì. Perché le parti le distribuisce l'epoca. Ogni epoca successiva. È lei che manda in scena i suoi Polonio, i suoi Fortebraccio, i suoi Amleto, i suoi Ofelia.

J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*

1. *L'Amleto di Punta Corsara*

Amleto Barilotto è l'eccentrico e tormentato componente di una delle tante famiglie dei "bassi" napoletani, soffocate da debiti che il modesto banchetto di stoffe al mercato non riesce a coprire. Amleto, orfano di padre, legge *L'Amleto* di Shakespeare, avuto in dono da Don Liborio, detto *'O Professore*, un venditore di libri usati vicino di casa e di bottega, e si convince che nel suo nome sia racchiuso lo stesso drammatico destino del personaggio shakespeariano. La strampalata immedesimazione con il principe di Danimarca induce il giovane a respingere la fidanzata Ornella rimasta incinta, lo distoglie dal lavoro al mercato con la madre Amalia e lo zio e lo porta a trascorrere le giornate in solitudine avvolto in una coperta, rimuginando su come vendicare la morte paterna, secondo lui per nulla accidentale, come accidentale non è stata del resto quella del padre del suo omologo shakespeariano. Il rimedio alla follia di Amleto è escogitato

A modo loro

dallo stravagante Don Liborio 'O *Professore*, il quale persuade i familiari che l'unico modo per far rinsavire il giovane sia di procurargli uno shock facendogli rivivere i momenti salienti della tragedia shakespeariana. Per questo, assegnando pirandellianamente un preciso ruolo a tutti i componenti di questa improvvisata e sgangherata compagnia teatrale, organizza come da copione il matrimonio tra Amalia e lo zio Salvo, "il fetente della storia", novelli Gertrude madre di Amleto e Claudio fratricida del defunto, l'apparizione del suo spettro, lo scontro mordace tra Amleto e sua madre, spiati da Don Liborio nei panni di Polonio, sul quale il giovane si avventa credendo di averlo ucciso, il suicidio di Ofelia/Ornella, il pianto di Laerte/Ciro, garzone al banco dei Barilotto e fratello di Ornella.

La soluzione metateatrale inscenata dai parenti per far guarire Amleto, goffa ed esilarante per le continue distorsioni verbali e la forte espressività del dialetto in cui si esprimono i personaggi, ha tuttavia risvolti *noir*: in un gioco di continui, stranianti rimbalzi fra diversi livelli di finzione, Amleto sembra essere davvero rinsavito, ma solo per ripiombare in una più disperata pazzia che lo spinge a uccidere non lo zio, come richiederebbe il copione shakespeariano, ma il vero "fetente della storia", l'usuraio Don Gennaro che lo spettro di suo padre gli ha svelato come mandante della sua morte tragica. Con l'omicidio del boss, che condanna un Amleto sempre più alienato alla prigione e la famiglia alla fuga in Danimarca per sottrarsi alla vendetta del clan, la farsa precipita nella tragica contemporaneità di una periferia campana fatta di contraddizioni e omertà, degradata e soffocata dalla camorra.

La giovane compagnia teatrale Punta Corsara è approdata al suo *Hamlet Travestie*¹ dopo un percorso di formazione iniziato nel 2005 con il fortunato laboratorio di non-scuola "Arrevuoto. Scampia-Napoli" (*arrevuoto*, in dialetto napoletano, è «sovertire, sovertimento», «mettere sotto sopra») che il regista e drammaturgo ravennate Marco Martinelli ha tenuto con centinaia di adolescenti provenienti dalle scuole del centro di Napoli, della turbolenta periferia di Scampia e dai centri rom. Nel triennio 2005-2008 il progetto *Arrevuoto* si

¹ Lo spettacolo, scritto da Emanuele Valenti, che ne ha curato anche la regia, e da Gianni Vastarella, è stato presentato nel 2013 in forma di studio al Teatro Franco Parenti nell'ambito del progetto Tfaddal, rassegna di 13 variazioni sul tema dell'*Amleto*, promosso dallo stesso teatro per festeggiare i 40 anni dell'*Amleto* di Testori, e ha debuttato nel giugno 2014 al Festival Primavera dei Teatri di Castrovillari.

è articolato in tre movimenti, con la messa in scena della *Pace* da Aristofane (2006), di *Ubu sotto tiro* da Jarry (2007) e *L'Immaginario Malato*, riscrittura di Molière (2008)², e al suo interno ha visto crescere e formarsi giovani guide, tra attori, organizzatori e tecnici, capaci di raggiungere in pochi anni piena autonomia artistica e dar vita ad una compagnia indipendente, che nel 2010 ha ufficialmente debuttato con *Il Signor di Pourceaugnac. Farsa minore da Molière*³.

Questo primo lavoro – che accoglie il magistero martinelliano ripartendo proprio da Molière che aveva chiuso il progetto *Arrevuoto* – come anche la *pièce* presentata nel 2012, *Petitoblok. Il baraccone della morte ciarlatana*, testimoniano la volontà di Punta Corsara, nel percorso di ricerca intrapreso intorno alla farsa, di mettere in relazione gli autori della grande tradizione letteraria europea con quelli della tradizione teatrale napoletana, attraverso un'originale e sorvegliatissima intersecazione di testi e di registri stilistici: se nell'opera del debutto *Il Signor di Pourceaugnac* diventava un improbabile principe slovacco e l'azione si spostava da Parigi a Napoli, in *Petitoblok* gli autori hanno fatto convergere, di nuovo in un perfetto gioco di incastri drammaturgici e linguistici, la tradizione delle maschere napoletane e di Pulcinella, di cui l'autore-attore Antonio Petito è stata autentica

² Per una sintesi più dettagliata del Progetto "Arrevuoto. Scampia-Napoli", promosso dal Teatro Stabile Mercadante di Napoli, e per approfondimenti sul metodo laboratoriale della "non-scuola" del Teatro delle Albe di Ravenna cfr. almeno M. Braucci, R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto. Scampia/Napoli, L'ancora del mediterraneo*, Napoli-Roma 2009; M. Giovannelli, M. Martinelli, *Scegliendo Arrevuoto – Molière plebeo*, in «Stratagemmi», 6 (2008), pp. 147-158; M. Martinelli, E. Montanari (a cura di), *Jarry 2000*, Ubulibri, Milano 2000; Id. (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta. 1998-2008*, Ubulibri, Milano 2008; Id., *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Titivillus, Corazzano 2014; M. Martinelli, *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Ponte alle Grazie, Milano 2016; Id., *Nel nome di Dante. Diventare grandi con la Divina Commedia*, Ponte alle Grazie, Milano 2019.

³ Premio Speciale Ubu, premio Hystrio–Altre Muse, Premio Ubu Nuovo Attore under 30, Premio della Critica 2014, dal 2010 la guida di Punta Corsara è stata affidata al regista Emanuele Valenti e alla *dramaturg* Marina Dammacco. La compagnia ha al suo attivo, oltre a *Il signor di Pourceaugnac. Farsa minore da Molière* (2010), gli spettacoli *Il Convegno* (2011), *La Solitudine delle ombre*, primo lavoro scritto e diretto da uno degli attori della compagnia, Gianni Vastarella, *Petitoblok. Il baraccone della morte ciarlatana* (2012), *Hamlet Travestie* (2014), *Il cielo in una stanza* (2017), di Armando Pirozzi e Emanuele Valenti, regia di Emanuele Valenti, *Nella fossa* (2018), scritto e diretto da Gianni Vastarella.

A modo loro

incarnazione ottocentesca, con i virtuosissimi simbolisti del teatro dell'avanguardia russa di Aleksandr Blok, spostando efficacemente l'azione dai vicoli di Napoli al baraccone dei saltimbanchi di Mosca.

Con l'ultimo *Hamlet Travestie* la compagnia sembra aver consolidato e potenziato ulteriormente, facendone un elemento peculiare di poetica, tale strategia di contaminazione fra generi, testi, linguaggi e stili, non mettendo in scena solo la parodia del dramma di Shakespeare, ma compiendo un triplo salto mortale, già del resto anticipato dal sottotitolo dell'opera, *Da John Poole e Antonio Petito a William Shakespeare*, che esplicita la natura di testo derivato della *pièce*. Il corto circuito di testi parte, proprio nel titolo, dall'omonimo ottocentesco *burlesque* shakespeariano dell'inglese John Poole, passa per il *Don Fausto* di Petito del 1865, a sua volta parodia del *Faust* di Goethe, fino ad arretrare, in un vertiginoso sistema di incastri, alla secentesca tragedia del principe di Danimarca, riversata nella tragicommedia contemporanea del giovane e ombroso Amleto Barilotto.

2. John Poole, Antonio Petito e altri intarsi

Dall'*Hamlet Travestie* di Poole, che rappresenta la prima riscrittura parodica dell'intera tragedia shakespeariana dopo i numerosi *burlesque* sei-settecenteschi limitati alle scene più note, Punta Corsara attinge in realtà solo il titolo e l'idea generale della parodia, o meglio del *travesty* nel modo in cui l'ha inteso l'Ottocento inglese, ossia come abbassamento stilistico in chiave comica di «un argomento per sua natura codificato tra quelli 'alti'»⁴, non

⁴ All'opposto del *travesty*, il *burlesque* è «essenzialmente incentrato su un argomento "basso" trattato con uno stile "alto" con effetto di dissonanza interna, ad imitazione di qualcosa di già esistente, spesso di eccentrico, sia esso testo o atteggiamento sociale più largo». La parodia, pur potendo includere questi sottogeneri, rimane invece «un fenomeno esclusivamente letterario». Lo ha puntualizzato, fra gli altri, Carla Dente, per la quale non sempre ad uno sforzo teorico di distinzione fra i sottogeneri parodici del *travesty* e del *burlesque* nell'Ottocento inglese è corrisposta nella pratica teatrale una altrettanto chiara classificazione, e molto spesso gli autori hanno di fatto finito per usare in modo intercambiabile i due termini (cfr. C. Dente, *'Burlesque' da Hamlet: natura, funzione e senso di un atteggiamento metaculturale*, in C. Caliumi (a cura di), *Shakespeare e la sua eredità*, Zara, Parma 1993, p. 158 e segg.; M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 54-68). Lo stesso pre-

potendosi invece riscontrare alcun riferimento testuale diretto né allusioni allo scritto di Poole. Quest'ultimo, converrà almeno accennarvi, era stato composto originariamente per la lettura più che per la rappresentazione, che pure è avvenuta un anno dopo la sua pubblicazione del 1810, e in effetti gli elementi più squisitamente parodici si riscontrano non tanto nel testo, quanto nel corposo apparato paratestuale delle *Burlesque Annotations*: si tratta di note allografe che Poole attribuisce a illustri curatori delle opere shakespeariane, da Pope, a Rowe, Johnson, Steevens, Collins, Warburton, Malone, ma che invece inventa di sana pianta per ridicolizzare gli sforzi interpretativi di tanta pedante filologia, ossessionata dal dover ricostruire con le proprie edizioni critiche l'esatto dettato shakespeariano, che brilla già come il sole, scrive Poole in una delle epigrafi al testo, e non può essere rischiarato

supposto si trova nel volume di R.W. Schoch, *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, che adotta il termine *burlesque* sapendo di includervi tutte le rielaborazioni comiche di Shakespeare e per il quale «pur se la sottile distinzione tra “burlesque” e “travesty” ha una sua logica, non è conforme alla pratica teatrale ottocentesca. Come gli storici del teatro sanno fin troppo bene, i termini “burlesque”, “farsa” e persino “stravaganza” sono stati ugualmente usati in modo intercambiabile da drammaturghi, capocomici, critici e spettatori» (p. 18). Basta scorrere, del resto, solo alcuni fra gli innumerevoli titoli di parodie ottocentesche di Shakespeare per avere conferma di un sostanziale disinteresse nomenclatorio: oltre all'*Hamlet Travestie* di Poole, che inaugura la tradizione, ritroviamo *Macbeth Travestie* (1820), *Macbeth: a Burlesque* (1857), *Romeo and Juliet Travesty* (1812), *Othello Travestie: an Operatic Burlesque Burletta in Two Acts, Coriolanus; a Burlesque* (1846), e l'elenco potrebbe continuare. Per un maggiore approfondimento dei *burlesque* shakespeariani come parte imprescindibile del panorama teatrale britannico del XIX secolo, oltre alla pionieristica e ottima edizione in cinque volumi di S. Wells, *Nineteenth-century Shakespeare Burlesques*, Diploma Press, London 1977, Id., *Shakespearean Burlesques*, in «Shakespeare Quarterly», 16 (1965), pp. 49-61, Id. (a cura di), *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*, Oxford University Press, Oxford 2000, e allo studio di R.W. Schoch già citato, si vedano almeno J. Bate, *Parodies of Shakespeare*, in «Journal of Popular Culture», 19.1 (1985), pp. 75-89; L. Innocenti, *'Hamlet's Transformation': Adattamenti e parodie*, in «Biblioteca Teatrale», 13/15 (1989), pp. 55-67; J. Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge University, Cambridge 2000; C. Dente, E.G. Carlotti, *Shakespeare, Hamlet e l'Ottocento*, in A. Grilli, A. Simon (a cura di), *L'officina del teatro europeo. Vol. I. Performance e teatro di parola*, Edizioni Plus, Pisa 2001, pp. 323-347; A. Peghinelli, *Shakespeare in burlesque. Il culto del Bardo e le parodie dei teatri illegittimi di Londra 1769-1843*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012; D.F. Taylor, *Shakespeare and Drama*, in G. Marshall (a cura di), *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 138-147.

A modo loro

dalla loro «candela da due soldi»⁵. Bersaglio dell'opera di Poole, che di fatto costituisce una variante reverenziale della parodia⁶ o parodia «consacrante»⁷, non è dunque il testo né l'autore parodiato, di cui anzi si ribadisce la superiorità artistica, ma la critica shakespeariana, con i suoi eccessi editoriali ed esegetici.

A livello d'intreccio, la riscrittura *burlesque* di Poole presenta significative semplificazioni rispetto all'originale shakespeariano: lo stesso *incipit* drammatico, ad esempio, non è costituito dall'apparizione dello spettro alle sentinelle del castello come nel testo fonte, ma dall'udienza di corte; è stata inoltre eliminata, anche in vista della successiva messa in scena, tutta la trama politica, complicata e difficile da sottoporre a trattamento comico, mentre è mantenuto il discorso metateatrale di Amleto agli attori, seppure trasformato in una canzone i cui versi contengono una critica alla gestualità enfatica e alla recitazione altisonante dei maggiori attori contemporanei, Elliston, Kemble, Wroughton, Siddon e altri; il duello finale tra Amleto e Laerte è invece risolto comicamente in un incontro di boxe⁸. Ma al di là delle differenze di contenuti e della semplificazione dell'intreccio shakespeariano, ciò che caratterizza la parodia di Poole è il costante abbassamento del registro stilistico dell'originale, ottenuto attraverso la sostituzione dei monologhi con canzoni, il ricorso ad un parlato prosaico, ordinario, colloquiale e i frequenti anacronismi («Il mio orologio fa mezzanotte», dirà Marcello ad Orazio in attesa dello spettro)⁹, ma nessuna specifica soluzione è riversata nell'*Hamlet Travestie* di Punta Corsara, se non appunto il comune ricorso, come si vedrà, al declassamento linguistico e stilistico del testo parodiato, che rientra del resto fra le tecniche tipiche del genere parodico.

Più serrato risulta invece l'incastro con il *Don Fausto* di Antonio Petito, da cui Punta Corsara fa migrare nel suo *Hamlet Travestie* non solo alcuni personaggi, mantenendone l'identità e il ruolo come nel caso di

⁵ «Commentators each dark passage shun, and hold their farthing candle to the sun» (J. Poole, *Hamlet Travestie*, J. M. Richardson, London 1817, frontespizio).

⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London 1985, p. 60.

⁷ G. Almansi, G. Fink, *Quasi come*, Bompiani, Milano 1991 (1^a 1976), p. VII.

⁸ Cfr. C. Dente, *'Burlesque' da Hamlet: natura, funzione e senso di un atteggiamento metaculturale*, cit., pp. 160-163.

⁹ J. Poole, *Hamlet Travestie*, cit., I, 9.

Don Liborio, o una parziale omonimia, come accade al folle Barilotto, lì Fausto, qui Amleto, ma anche la trovata metateatrale per risanare Amleto e, in generale, buona parte della trama, sebbene questa, grazie a un maturo lavoro di montaggio, rimanga costantemente attraversata da quella shakespeariana e dall'intreccio corsaro.

Il testo di Petito, lo si anticipava, è a sua volta una parodia del *Faust* di Goethe, ed è solo una delle innumerevoli parodie che hanno contraddistinto la produzione teatrale di questo poliedrico artista napoletano, figlio d'arte, semianalfabeta, autore e interprete delle sue commedie di impronta popolare, ma anche cantante, giocoliere, ballerino e mimo, capace di ingegnarsi nelle più rocambolesche situazioni comiche¹⁰.

Nella commedia petitiiana il ricco Don Bernardo è alle prese con la follia di suo fratello, Don Fausto Barilotto, che a causa dell'omonimia si è identificato con il Faust del dramma goethiano. Per farlo tornare alla ragione Don Bernardo accoglie il piano ideato dall'amico Don Liborio, scombinato direttore di una compagnia di comici di provincia, che lo convince a ingaggiare i suoi mediocri attori perché mettano in scena la vicenda del *Faust* di Goethe e procurino al folle uno scioccante ma benefico ritorno alla realtà. Naturalmente anche in questa parodia di Petito, che si sviluppa fra travestimenti, storpiature linguistiche e ruoli *en travesti*, con Pulcinella che veste goffamente i panni della giovane Margherita goethiana, arriva il prevedibile rovesciamento dell'originario finale tragico, qui assicurato appunto dalla guarigione di Don Fausto.

¹⁰ Petito può essere senz'altro considerato, insieme a Pasquale Altavilla e più tardi a Eduardo Scarpetta, figura tra le più rappresentative del genere commedia-parodia e il suo vasto repertorio di titoli – forse sull'attualità e la cronaca locale, parodie letterarie, teatrali e operistiche – per molte stagioni ha dominato in modo incontrastato la scena del popolare teatro San Carlino. Si tratta per lo più di opere in cui il testo di partenza non costituisce il vero e proprio bersaglio parodico, ma più che altro il sottofondo necessario a far avanzare un intreccio comico che per buona parte si emancipa dalle trame originarie e ne rovescia i finali tragici, e nelle quali è pressoché sistematico il ricorso al travestimento, la caricatura, l'artificio scenico, la deformazione linguistica e all'espedito del teatro nel teatro, proprio come accade nel *Don Fausto* ripreso dai Corsari. Fermandosi ad appena qualche voce, oltre al *Don Fausto* si ricorderanno di Petito *'Nu matrimonio segreto in museca e 'nu matrimonio segreto in prosa* (1874) da Cimarosa, *Virginia e madama Virginia* (1866) dalla *Virginia* di Mercadante, *La figlia di madama Carnacotta* (1874) da *La Fille de Madame Angot* di Lecocq, *Aida dint' 'a casa 'e Donna Tolla Pandola*, *Oreste a li quattro de maggio*, *Francesca da Rimini*.

A modo loro

Il rapporto fra il modello pettiano e *l'Hamlet* dei Corsari è evidente sia nella comune trovata drammaturgica del teatro nel teatro, presente del resto anche nell'*Amleto* originario, e dunque nella parziale sovrapposizione delle due trame, sia nelle numerose riprese del testo di Petito che talvolta finiscono vertiginosamente per incrociarsi nella stessa battuta con l'ipotesto di Shakespeare, sia nel reimpiego anche in *Hamlet Travestie* del personaggio di Don Liborio che, mentre istruisce gli improvvisati attori sulla recita della tragedia di Shakespeare, lascia un chiaro indizio intertestuale rammentandoci di essere lo stesso Don Liborio catapultato dalla parodia ottocentesca di Petito a quella contemporanea di Punta Corsara:

Professore: Ma è per finta, è teatro! Vi ho detto di non preoccuparvi. Già una volta mi successe una cosa del genere; ci fu un caro amico di famiglia che si convinse di essere niente di meno che il Faust di Goethe.

Ciro: E chi è?

Professore: è na storia longa, lassammo sta', vi basti sapere che je 'o facette credere che ero 'o riavulo, e accusi facenno, mettendo in scena tutta l'opera, ce facetteme turna' 'a ragione¹¹.



Fig. 5. Punta Corsara, *Hamlet Travestie*, foto di scena, © Lucia Baldini

¹¹ Tutte le citazioni testuali riportate da qui in avanti sono tratte dal copione dello spettacolo, messo a disposizione dalla compagnia per il fine esclusivo di questa ricerca.



Fig. 6. Punta Corsara, *Hamlet Travestie*, foto di scena, © Lucia Baldini

Il reticolo intertestuale approda, pur senza esaurirsi come si vedrà, al testo shakespeariano che, attraverso una fitta serie di citazioni dirette e di allusioni comiche, è triturato, riadattato e riversato nella lingua dei personaggi della parodia e nella quotidianità di una Napoli popolare e chissosa, allenata a vivere per bisogno in pericolosa contiguità con la malavita organizzata.

Le citazioni dall'*Amleto* shakespeariano sono di fatto disseminate per tutto il testo, in alcuni casi assunte dagli autori senza alcuna modifica, fatta salva la traduzione dialettale, in altri,

A modo loro

più numerosi, aderenti all'ipotesi ma affiancate da puntuale controcanto comico, oppure sottoposte ad abbassamento parodico attraverso la storpiatura fonetica o la decontestualizzazione straniante di parole o di intere battute. L'altalena di citazioni ha inizio già dalla prima scena che si apre su un interno di famiglia, in un mesto quadro domenicale in cui ritroviamo da una parte Amalia, il cognato Salvo, il giovane garzone Ciro e sua sorella Ornella, fidanzata di Amleto, che contano sconfortati i soldi per lo strozzino Don Gennaro, e dall'altra Amleto chiuso nel suo silenzio, il quale replica alla paternale dello zio Salvo che gli ricorda «Nuje simme na cosa sola, na sola famiglia» con la lapidaria battuta «Accussì tanta famiglia e accussì poco simili», accolta senza variazioni, se non la traslitterazione dialettale, dalla versione italiana dell'*Amleto* di Cesare Garboli, che traduce appunto «Tanta famiglia e così poco simili»¹². L'esatto dettato shakespeariano risuona inoltre nelle elucubrazioni di Don Liborio 'O *Professore*:

Professore: è chiaro, non c'è dubbio. Che sia fuori di sé è vero, è vero che è un peccato ed è un peccato che sia vero; è nu vero uaiò.

Amalia: e allora c'amma fa?

Professore: lasciamolo lì, badiamo ai fatti, stabilito che è fuori di sé, dobbiamo trovare la causa dell'effetto, pardon, la causa del difetto, perché ha una causa l'effetto difettoso...

che riprendono puntualmente quelle di Polonio nella tragedia di Shakespeare:

Polonio: Che sia pazzo, signora, è proprio vero; è vero che è un peccato, ed è un peccato che questo sia vero. È un vero bisticcio. Ma lasciamolo lì, badiamo ai fatti.

¹² W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. C. Garboli, Einaudi, Torino 2009, p. 15. Efficace e recitabilissima sintesi, quella di Garboli, dell'originario «A little more than kin, and less than kind» (W. Shakespeare, *The Complete Works*, Doubleday & Company, New York 1936, I, 2, 736). Non è di poco conto la scelta di Punta Corsara di privilegiare proprio la traduzione di Garboli, nata fra il 1989 e il 1994 prima di tutto come copione, su commissione di Carlo Cecchi, e dunque per esigenze di scena, sebbene anche altre versioni italiane dell'*Amleto* siano ben presenti e in parte utilizzate dagli autori, compresa quella di Gabriele Baldini, pur lontana da potenzialità performative, tesa a un continuo sforzo esegetico e ad una meticolosa aderenza filologica al testo di partenza.

Stabilito che è pazzo, non ci resta,
che trovare la causa dell'effetto,
dico meglio, la causa del difetto.
Ha una causa, l'effetto difettoso!¹³

e che, insieme a molti altri passaggi testuali, testimoniano come al dispositivo parodico basti la semplice estrapolazione di alcune parti del testo di partenza, lasciate intatte ma isolate dal sistema dell'opera, perché fuori da quel sistema mutino parzialmente il loro significato e inneschino l'effetto comico¹⁴. La strategia di desublimazione parodica della lingua shakespeariana è poi pienamente attuata nel momento metateatrale delle prove della recita, durante le quali il personaggio dello zio Salvo tenta goffamente e con l'inutile aiuto di Amalia di mandare a memoria il discorso che in Shakespeare il re Claudio rivolge al cupo Amleto. Per comprendere la portata del declassamento stilistico operato dai provetti attori, conviene rileggere in parte questa scena:

Salvo: professò, m'aggio imparato pure 'a parte do matrimonio, (dà un foglietto ad Amalia) tiè, correggimi se sbaglio:

Salvo: (provando la parte) Amleto, il tempo del nero...

Amalia: del lutto...

Salvo: ah, il tempo del lutto è finito e non torna più.

Amalia: ed è...

Salvo: ed è per questo.

Amalia: che con...

Salvo: che con incerta gioia, felice da un occhio e piangente dall'altro... Professo', ccà c'avimmo fermato proprio per esempio. Perché non avimmo capito cchiù niente.

Ma come si fa?

Polonio: ma cosa?

Salvo: felice da un occhio e piangente dall'altro.

¹³ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. C. Garboli, cit., p. 55.

¹⁴ Cfr. J. Tynianov, *Sulla parodia*, trad. it. M. Di Salvo, in M. Bonafin (a cura di), *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997, p. 40.

A modo loro

Don Liborio: Ma non si fa! È una metafora! Shakespeare scrive per metafore.

Tutti: ah...

Salvo: felice da un occhio e piangente dall'altro – metafora – mettendo gioia e dolore sulla bilancia, *ho tolto mia moglie...*

Professore: ho tolto *in* moglie.

Salvo: professo' ma pure 'stu fatto *che significa?*

Polonio: ho tolto in moglie, vuol dire che l'avite pigliata cumme mugliera.

Salvo: ma nun putimme *semplificà?* Nun posso dicere, *m'aggio spusato?*

Polonio: dicite cumme vulite vuje.¹⁵

Nelle battute di Salvo, tendenti evidentemente a semplificare la complessità del modello, si opera quella «sfasatura dei due piani» – il piano dell'opera e il piano parodiato – che è condizione necessaria al genere parodico¹⁶, così come è esemplificato il carattere dialettico della parodia che, ben riassume Bonafin:

pone e nega contemporaneamente il suo modello/bersaglio. Lo pone (*tesi*), in quanto il testo parodiante mantiene, conserva, riattiva, rende riconoscibile per il pubblico il testo parodiato, attraverso una riproduzione dei suoi tratti salienti; ma lo nega (*anti-tesi*) in quanto ne demolisce la coerenza, lo destruttura, lo altera con diversi procedimenti¹⁷.

Com'era prevedibile, le prove del finto matrimonio si riveleranno vane, per l'incapacità di Salvo di tenere a mente gli ingarbugliati e per lui inutili giri di parole del modello shakespeariano, di cui tuttavia è implicitamente ammessa l'inarrivabilità retorica. Il dramma di Shakespeare sarà perciò filtrato ancora una volta attraverso l'ingenua

¹⁵ In questo specifico passaggio il testo parodico si attiene maggiormente alla traduzione dell'*Amleto* di Gabriele Baldini (W. Shakespeare, *Tragedie*, trad. it. G. Baldini, Rizzoli, Milano 2006, p. 299) che a quella di Garboli (W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. C. Garboli, cit., p. 13).

¹⁶ J. Tynianov, *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, trad. it. Sergio Leone, Dedalo, Bari 1968, p. 144.

¹⁷ M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Utet, Torino 2001, pp. 34, 35.

ed istintiva lente popolare e frantumato nella prosaicità del parlato quotidiano, che risolve l'originario discorso del re Claudio in questa sbrigativa, deformata e folclorica sintesi:

Salvo: ...il tempo del nero è finito... benché... tuttavia... per cui... insomma! (*innervosito abbandona il testo e va a braccio*) Amè, basta con questa tristezza. La gioia ritorna, nun te preoccupa'. Je e mamma c'ammo spusato e da oggi chiamami papà. E ora brindammo e ballammo. Musica!



Fig. 7. Punta Corsara, *Hamlet Travestie*, foto di scena, © Lucia Baldini

A modo loro



Fig. 8. Punta Corsara, *Hamlet Travestie*, foto di scena,
© Lucia Baldini

Fra le innumerevoli citazioni testuali sparse per tutta l'opera, impossibili da riportare integralmente, tocca di nuovo all'ingenuo e sprovveduto Don Liborio riprendere esattamente l'ipotesto shakespeariano, nel momento in cui, scommettendo sulla perfetta riuscita del suo piano, arriva a mettere in gioco la sua stessa (antifrastica) reputazione di "Professore":

Professore [ad Amalia]: tengo 'n'idea... che può far guarire vostro figlio, e se così non sarà, non dovrete più chiamarmi 'o professò e me ne andrò a vivere in campagna.

E così si legge nei versi che Shakespeare affida a Polonio, convinto che nell'amore per Ofelia risieda il motivo della follia di Amleto:

Polonio: E se non l'ama, e se non è per questo che ha perso la ragione, voi trovate un altro consigliere. Io mi licenzio dal servizio di Stato. Mi darò alla campagna, e tirerò carrette.¹⁸

Naturalmente la scommessa di Don Liborio/Polonio di un suo ritiro in campagna in caso di fallimento, ripetuta più volte nel corso della *pièce*, è trasformata in ennesimo motivo comico dagli autori, che questa volta affidano a Ciro, figlio di Don Liborio, il compito di desublimare parodicamente l'ideale paterno, ricordandogli che non possiede nessuna casa in campagna e che è già tanto se riescono a pagare l'affitto di un "basso". È questo uno dei numerosi esempi di come il testo di partenza costituisca non tanto, o non solo, l'oggetto della parodia, ma un canovaccio a partire dal quale gli autori, grazie alla lente deformante e multipla del gioco parodico, possono sottoporre a trattamento drammaturgico situazioni, temi e motivi per ricontestualizzarli criticamente nella contemporaneità. Come ha puntualizzato tra gli altri Mirella Billi:

I comportamenti del parodista, cioè dell'autore che consapevolmente sceglie, trasforma, decostruisce e ricostruisce, [...] conserva per riattivarlo, un testo, sono ovviamente condizionati, oltre che da punti di vista, ideologie personali, idiosincrasie, pregiudizi, gusti, dalla cultura nella quale si muove, dentro la quale si situa, vive e scrive¹⁹.

¹⁸ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. C. Garboli, cit., p. 58. Non si può però trascurare, a conferma della natura plurima di questa parodia che procede per contaminazione di più testi, la consonanza delle parole di Don Liborio, oltre che con i versi di Shakespeare, anche con la battuta del suo omonimo antenato nel *Don Fausto* di Petito: «[...] mo pensammo a sanarlo, e si co chello, che aggio immaginate non ce riesco, non so cchiù il celebre accademico Don Liborio Papigliotti Fausto» (A. Petito, *Tutto Petito*, 2 voll., a cura di E. Massarese, Luca Torre, Napoli 1978, p. 358).

¹⁹ M. Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993, p. 45.

A modo loro

A questa funzione di decostruzione, rifunzionalizzazione e ricontestualizzazione critica del modello parodiato contribuiscono in *Hamlet Travestie* alcuni procedimenti tipici della parodia, come appunto il declassamento della lingua e del contesto – dall'eloquio tragico e sorvegliato della corte di Danimarca al parlato dialettale e urlato del mercato rionale e del basso napoletano – e lo spostamento sull'oggi del tempo dell'azione, a cui concorre l'innesto frequentissimo di anacronismi, ossia di elementi sia letterari che extraletterari contemporanei alla riscrittura parodica e al pubblico della parodia, ma defamiliarizzanti rispetto al tempo del testo parodiato²⁰. Di molti di questi anacronismi, che qui è impossibile elencare in modo esaustivo, è protagonista lo stesso Amleto, ad esempio quando cita versi di Shakespeare del tutto decontestualizzati per sfidare i "pali" del boss del quartiere che controllano le entrate e le uscite dal "basso" in cui abitano i Barilotto: all'«altolà chi va là? Firmate, chi si?» di uno dei guappi che tenta di bloccare il rientro a casa l'avventato giovane risponderà, traslando il celebre dubbio amletico, «che domanda. Je non saccio neanche si songhe o nun songhe», per poi accusarli, di nuovo con le parole di Shakespeare sapientemente adattate al nuovo contesto, di essere «gli uomini del re, gli uomini che gli servono di più, ve tene into a n'angolo d' 'a vocca, cumme fa 'a scimmia cu 'e noccioline; per ingoiarvi quando ce fa comodo». Il rimando intertestuale è al discorso che il principe di Danimarca rivolge ai due cortigiani Rosencrantz e Guildenstern²¹, mentre quello extratestuale è chiaramente ai rapporti gerarchici tra gli affiliati ai clan della camorra.

È ancora Amleto, di fronte ai parenti che nella sgangherata recita gli intimano di andarsene in Danimarca facendogli credere di aver ucciso Polonio, ad urlare che «'a Danimarca è na prigione», salvo poi allontanarsi in autobus e rientrare in scena subito dopo perché «'o 47 nun arriva 'a Danimarca». Allo zio Salvo, popolare voce di venditore ambulante di stoffe al mercato, è affidato invece lo straniante richiamo «Tende. Tende o non tende?» con cui attira la clientela e di cui non si può non cogliere, di nuovo, l'allusione parodica al primo verso del monologo di Amleto. Ed è di nuovo Salvo a fornire a Don Liborio l'anamnesi della follia di

²⁰ Cfr. C. Dente, E.G. Carlotti, *Shakespeare, Hamlet e l'Ottocento*, cit., p. 341; S. Manferlotti, *Amleto in parodia*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 22, 30.

²¹ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. C. Garboli, cit., p. 124, IV, 2.

Amleto, redarguendolo su quando «tre juorne fa, ha scongelato tutta 'a carne, ce ha fatto truvà na tavula chiena e ci ha ditto economia, Orazio, economia, 'sti carne ca servettene pe' 'o funerale ce 'e magnammo fridde pe' 'o matrimonio», a cui fa da immediato controcanto comico e amaro la successiva battuta di Amalia, «economia, c'amma avuta magna' tutte cose into a doje juorne», che ricatapulta lo spettatore dal testo shakespeariano alla quotidiana indigenza della famiglia Barilotto, caso esemplare e paradigmatico di tante altre famiglie che popolano i quartieri degradati della città di Napoli.

La celebre battuta «Economia, Orazio, economia...», associata all'insano gesto di Amleto di scongelare tutte le provviste familiari, non costituisce solo uno dei tanti anacronismi impiegati dagli autori, ma allarga ulteriormente lo spettro di citazioni e di rimandi di cui questa raffinata parodia si compone: in questa circostanza il riferimento non è solo alla battuta di Amleto, ma è ad uno Shakespeare filtrato dai tanti *Amleto* di Carmelo Bene, così come da Bene, e non direttamente da Shakespeare, deriva il verso, di nuovo decontestualizzato, di Amleto Barilotto «orrido, orrido, orrido evento»²². Allusioni ai vari *Amleto* di Bene si ritrovano anche in tutta l'esilarante scena dell'apparizione ad Amleto del finto spettro di suo padre, incarnato dalle tre goffe figure di Don Liborio, che urla in un megafono «songhe je, pàtete, nun m'arriconosci? [...] vendica il mio assassinio scellerato...», da Salvo nascosto dietro un vetro di doccia che mima in *playback* le battute di Don Liborio, e da Ciro costretto a trainare il carrello per nulla funereo su cui sono issati i primi due.

Il meccanismo di contaminazione e di montaggio non solo di sottotesti diversi, ma anche di differenti suggestioni, strategie retoriche e rappresentative²³ messo in atto da Punta Corsara sembra inarrestabile, e ai rimandi diretti e indiretti a Bene gli autori affiancano i molti a Leo de Berardinis e al suo *Totò, principe di Danimarca*, parodia dell'*Amleto* shakespeariano; altrettanto evidenti sono le suggestioni eduardiane, esemplificate nella coppia comica Ciro/Zio Salvo che tanto ricorda l'altra coppia comica, Tommasino/zio Pasquale, di *Natale in casa*

²² C. Bene, *Hamlet Suite*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 2002, p. 1359, ma sul "trattamento" a cui Carmelo Bene sottopone i testi shakespeariani cfr. anche C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.

²³ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 140.

A modo loro

Cupiello, e l'influenza sottopelle del comico radicalmente napoletano di Massimo Troisi, per esempio nelle battute che Amleto Barilotto rivolge al padre defunto implorandogli di apparire («Ma pecché nun me parli? Pecché nun me rispunne? Che tenghe je mancante all' Amleto originale eh? Che m'hê chiammato a fa' Amleto se po' nun m'accumparisce? Me chiammave Antonio, accusi poi nun t'aspettavo tutt'e sere»). Altrettanto riconoscibile è infine, per chi abbia confidenza con l'esperienza di pedagogia teatrale del Teatro delle Albe, l'omaggio che i giovani Corsari riservano al loro mentore Marco Martinelli, esplicitato nelle note dell'*Internazionale* che accompagnano l'entrata in scena del posticcio spettro del padre di Amleto e che richiamano quella stessa colonna sonora usata dal regista ravennate nel progetto artistico "Eresia della felicità. Creazione a cielo aperto per Vladimir Majakovskij", nato come scheggia dei vari laboratori di non-scuola a cui i giovani autori napoletani hanno preso parte attiva in qualità di guide.

Come avevano imparato a fare con Martinelli e con il progetto "Arrevuoto", i Corsari continuano anche qui a "arrevuotare", a mettere sottosopra con singolare perizia artistica la tradizione letteraria e teatrale per darle nuova vita, facendo dialogare Shakespeare con Poole, Goethe, Petito, Eduardo, Bene, de Berardinis, assegnando a tutti pari diritto di cittadinanza. E pari diritto di cittadinanza hanno anche gli inserti musicali, inclusi non come mero riempitivo ma come parte integrante dell'intera drammaturgia per rimarcare la distanza tra Amleto, che sprofonda nelle note pop di *Where Do You Go To My Lovely* di Peter Sarstedt, e i suoi fragorosi parenti, che invece si appagano con i neomelodici napoletani.

3. Traiettorie di una parodia

Se il genere della parodia è già di per sé forma metanarrativa, con il suo *Hamlet Travestie* Punta Corsara moltiplica esponenzialmente il meccanismo parodico tramite un sorvegliato incastro di livelli narrativi, linguaggi e codici differenti, smontando i versi di Shakespeare e riassemblandoli con quelli di Petito o delle canzonette neomelodiche, innestandoli nella tradizione teatrale partenopea, nelle proprie radici culturali e nella storia locale che la compagnia si porta dietro. *Hamlet Travestie* si presenta come serbatoio prezioso e perfetta esemplificazione

di una concezione ampia del genere della parodia, irriducibile ad esercizio minore o prodotto derivativo, a sola riscrittura comica di un testo serio, e da intendersi invece come complesso processo dialettico, ermeneutico e critico, azione transculturale e pragmatica che ricolloca il testo di partenza e gli altri sottotesti in un nuovo contesto, sia letterario che extraletterario, moltiplicandone le potenzialità espressive²⁴. Questa riscrittura teatrale dei Corsari può, in termini generali, collocarsi all'interno del regime ludico²⁵, predominante ma non esclusivo del genere parodico²⁶; e tuttavia, non solo lo spiazzante finale tragico, con l'uccisione dello strozzino Don Gennaro, ma i continui sconfinamenti extratestuali dentro l'attualità degradata dei quartieri partenopei fanno ben intuire che la «parziale desacralizzazione del modello è funzionale, più che ad una imposizione del comico, ad una ridefinizione del tragico, imposta dalla storia del nostro tempo»²⁷ e che il testo parodiato è qui usato non tanto come bersaglio da ridicolizzare, ma come arma per porre sotto esame una tragica contemporaneità. Dietro la farsa si palesa dunque una matura e consapevole volontà di denuncia della Napoli dei traffici, della corruzione, degli affari dei boss, di un potere delle istituzioni delegittimato da quello camorristico, la Napoli di famiglie che non hanno sogni ma destini, costrette a farsi giustizia da sé proprio come farà Amleto Barilotto. «Bisogna sempre distinguere chiaramente – ha ben rilevato Carlo Donà – tra l'oggetto della parodia (l'originale che viene parodiato) e il bersaglio o la vittima dell'autore (ciò che egli cerca di colpire attraverso la parodia): le due cose possono coincidere – ciò avviene effettivamente nella maggior parte dei testi parodici – ma non coincidono necessariamente»²⁸. Riflessioni, queste, che sostanziano

²⁴ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, cit.; M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, cit.; M. Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, cit.; M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, cit.

²⁵ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. G. Garritano, Einaudi, Torino 1968; Id., *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 407-444; G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit.; D. Sangsue, *La parodia*, trad. it. F. Vasarri, Armando, Roma 2006.

²⁶ Cfr. G. Gorni, S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana, V. Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 459-487; J. Tynianov, J., *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, cit.; Id., *Sulla parodia*, cit.; L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, cit.

²⁷ S. Manferlotti, *Amleto in parodia*, cit., p. 37.

²⁸ C. Donà, *Il testo e il suo doppio. Note sulla parodia*, in «L'immagine riflessa», VIII (1985), p. 170.

A modo loro

anche l'indagine teorica di Tynjanov, di Hutcheon e di Margaret Rose per la quale «pur se accompagnata da un effetto comico, la parodia non deve di necessità deridere l'opera del suo bersaglio»²⁹ e che ben inquadrano la natura di questa parodia, che non teme di uscire dalla dimensione testuale, peculiare al genere parodico, per perseguire un intento satirico e politico, ossia per denunciare questioni afferenti alla dimensione sociale, morale, culturale del proprio tempo corroso dal malaffare³⁰.

Si può dunque rinvenire nella contaminazione di prodotti letterari, di tradizioni e forme culturali differenti il tratto distintivo della poetica di questa compagnia teatrale. Una contaminazione che, è utile rimarcarlo, non si risolve mai in virtuosistico gioco letterario fine a sé stesso ma che, attraverso la lente rovesciata del comico, assume valenza politica. Così sintetizza il regista Emanuele Valenti il senso del loro lavoro teatrale:

Non riesco a prescindere dal luogo in cui mi trovo, da quello che vedo e vivo ogni giorno, da dove faccio la spesa per mangiare, dal vecchio giornalaio che mi ferma la mattina e commenta i fatti del giorno prima, dalle persone che incontro camminando per i vicoli dei Quartieri Spagnoli o per le strade di Scampia. [...] Faccio un teatro, e forse ne faccio e ne ho fatti sempre molti più di uno, cambiandolo continuamente, arricchendolo, mettendolo in discussione, a seconda di quello che in me e attorno a me accade³¹.

La parodia e, più in generale, l'intertestualità sono pratiche antiche, che molta letteratura critica ha tuttavia recuperato dai secoli precedenti per farne tratti peculiari della postmodernità; e si tratta di un'inclusione legittima a patto che, ha ben rilevato

²⁹ M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, cit., p. 47.

³⁰ L'uso strumentale del testo parodiato per fini satirici (cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, cit., p. 62) non pregiudica però la diversa natura, il differente oggetto e spettro d'azione dei due generi della parodia e della satira, essendo la prima un fenomeno specificamente letterario e la seconda un procedimento che mira a colpire, con o senza il tramite di testi letterari, aspetti del costume, della morale, della società: «L'interazione tra parodia e satira – sintetizza Hutcheon ribadendo la differenza fra due generi – è complessa, ma non è confusa o poco chiara, vista la diversa natura, interna o esterna, dei loro bersagli» (p. 104, ma cfr. anche M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, cit., pp. 80-90 e M. Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, cit., pp. 40-42).

³¹ S. Casi, E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, cit., p. 290.

Remo Ceserani nella sua articolata analisi sul postmoderno, si intenda l'intertestualità, anche nella sua declinazione parodica, non semplicemente come uno stile, una pratica di scrittura, una strategia retorica distinta e individuante o un rassicurante ricalco delle fonti, ma come più complessa pratica conoscitiva ed epistemologica che non teme spregiudicati incroci, disseminazioni e intersezioni con altri codici e interfacce³². Proprio verso questa direzione sembra orientarsi e maturare il percorso di ricerca intrapreso dai Corsari. La loro scrittura drammaturgica, intelligente esempio di *ars combinatoria*, raffinato tessuto di combinazioni multiple e reversibili di forme e generi letterari, richiama alla mente la metafora del rizoma – radice multipla con struttura reticolare anziché arborescente, che si estende orizzontalmente e in più direzioni – impiegata da Deleuze e Guattari per indicare un modello conoscitivo, caratteristico anche del sapere postmoderno, che accantona le rigide dicotomie e la verticalità gerarchica dei sistemi conoscitivi tradizionali in favore della molteplicità, della «connessione» e della «eterogeneità», per cui «qualsiasi punto di un rizoma può essere connesso a qualsiasi altro e deve esserlo»³³. Il rizoma, osservano i due autori, ha sempre entrate molteplici, «non è l'Uno che diventa due, né che diventerebbe direttamente tre, quattro o cinque, ecc. Non è un multiplo che deriva dall'Uno, né a cui l'Uno si aggiungerebbe ($n + 1$). Non è fatto di unità. Ma di dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento»³⁴.

La parodia corsara di *Hamlet Travestie* sembra avere appunto natura rizomatica nel suo porsi, già a partire dal paratesto, non come un multiplo che deriva dall'uno shakespeariano o, viceversa, come un'unità a cui aggiungere altri livelli testuali ed extratestuali, ma come testo plurimo e fluido che, come il rizoma, procede per variazione, espansione, conquista, cattura, iniezione³⁵. Un testo meritorio senz'altro di un'attenzione non pregiudicante che provi a scoprire ciò che si concatena, che sia disposta a seguirne il continuo movimento, le traiettorie reversibili e inaspettate.

³² Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 135-140.

³³ G. Deleuze, P.F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, vol. I, trad. it. G. Passerone, Treccani, Roma 1976, p. 8.

³⁴ Ivi, p. 29.

³⁵ Ivi, p. 30.

Capitolo IV

Remake fototestuali: L'Abicì della guerra e la Sacra Bibbia di Broomberg & Chanarin

La vera domanda da porsi di fronte a questi tipi di relazione immagine-testo non è «qual è la differenza (o la somiglianza) tra parole e immagini?» ma «che differenza fanno le differenze (e somiglianze)?». Ovvero, perché è importante il modo in cui parole e immagini sono giustapposte, mescolate, o separate?

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*

1. Copie e imitazioni, verità e autorialità

Racconta Milan Kundera, all'inizio del suo *Libro del riso e dell'oblio*, che su un balcone di un palazzo nella piazza della Città Vecchia di Praga ha inizio la storia della Cecoslovacchia comunista. Da lì nel febbraio del 1948 Klement Gottwald, affiancato fra gli altri dal compagno Vladimir Clementis, tiene il suo discorso ufficiale di presa del potere in una piazza gremita di gente. Fa freddo quel giorno, e il premuroso amico cede a Gottwald il suo berretto di pelliccia. Ed è così, con accanto Clementis e il suo colbacco in testa, che Gottwald è immortalato nelle fotografie ufficiali di quello storico discorso. Qualche anno dopo Clementis, accusato di tradimento, è giustiziato. Cancellato dalla storia, è cancellato definitivamente anche da quella storica fotografia, dove Gottwald da lì in avanti comparirà sì da solo, ma con il colbacco di Clementis ancora sul capo, a svelare platealmente l'inganno¹.

¹ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, trad. it. A. Mura, Adelphi, Milano 1991, pp. 13-14.

A modo loro

L'idea che le fotografie, come quella storica scattata a Gottwald e Clementis, possano mentire non è certo nuova e solo rinvigorita dalle nuove e potenti tecnologie digitali che hanno definitivamente messo in crisi l'eventuale, residuo «carisma di verità»² delle immagini fotografiche. Uno scetticismo di fondo nei confronti del valore documentale delle fotografie ha alimentato, tra gli altri, il pensiero di Bertolt Brecht, come anche i più recenti lavori dei due artisti e fotografi britannici Adam Broomberg e Oliver Chanarin³ che, complici della stessa diffidenza di Brecht, proprio nel suo pensiero e nella sua opera fototestuale hanno trovato un modello di ispirazione e di confronto dialettico. Del 2011 è la pubblicazione del fototesto *War Primer 2* che qui maggiormente approfondiamo, *remake* del brechtiano *Abicì della guerra (Kriegsfibel, 1955)* che Broomberg e Chanarin hanno composto sovrapponendo alle originarie immagini della Seconda guerra mondiale, scelte e ritagliate da Brecht dai giornali e riviste illustrate dell'epoca, una selezione di fotografie che raccontano momenti della guerra al terrore inaugurata dall'amministrazione Bush dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001. L'opera, come vedremo, non si presenta come semplice copia aggiornata all'oggi dell'originale brechtiano, ma come sua ricreazione e imitazione creativa, intendendo la differenza fra copia e imitazione nel modo in cui, tra gli altri, l'ha intesa Samuel Taylor Coleridge quando scriveva all'amico e attore Charles Mathews che «una *imitazione* differisce da una copia in questo, che essa di necessità implica e domanda *differenza* – mentre una copia punta all'*identità* come una pesca di marmo su una mensola del caminetto, che tu sollevi ingannato e metti giù con un leggero [*pettish*] disgusto [...]»⁴.

² F. Scianna, *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria*, Laterza, Bari 2017, p. 25.

³ In sodalizio artistico ormai più che ventennale, Adam Broomberg e Oliver Chanarin vivono e lavorano tra Londra e Berlino. Docenti di fotografia alla Hochschule für bildende Künste di Amburgo e alla Royal Academy of Arts di Londra, i loro lavori sono conservati presso le principali collezioni d'arte, pubbliche e private, tra le quali la Tate Modern, The Museum of Modern Art, lo Stedelijk Museum, il Victoria and Albert Museum, il Musée de l'Elysée. Nel 2013 sono stati insigniti del premio Deutsche Börse Photography Prize per il loro lavoro *War Primer 2* e nel 2014 dell'ICP Infinity Award per il progetto *Holy Bible*. Per un elenco dettagliato e approfondimenti sul loro percorso artistico si rimanda al sito <http://www.broombergchanarin.com/>.

⁴ S.T. Coleridge, *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, a cura di G. De Luca, ETS, Pisa 2010, p. 95.

Ma anche il singolarissimo progetto *Holy Bible*, che illustreremo in chiusura, pubblicato da Broomberg e Chanarin come fototesto nel 2013 (London, Mack), prende di fatto le mosse da Brecht, e trova occasionale ispirazione non in una sua opera, ma nella sua copia personale della Bibbia nella versione ufficiale di re Giacomo conservata al Bertolt Brecht Archive di Berlino, che risulta densa di sottolineature, note a margine e ritagli fotografici. E l'esito, anche qui, non è una mera replica, ma un'imitazione inquieta della Bibbia di re Giacomo, su cui Broomberg e Chanarin intervengono sovrapponendo al testo sacro, alla maniera di Brecht, più di 500 fotografie setacciate accuratamente da quell'immensa e non-ufficiale collezione di foto d'autore, amatoriali o anonime sul tema del conflitto che è l'Archive of Modern Conflict di Londra, e sottolineando in rosso frasi o parole-chiave che, in funzione di inedite didascalie, entrano in corto circuito con le immagini incluse in questa singolare foto-Bibbia.

«Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice 'riproduzione della realtà concreta' attualmente è meno che mai suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni [...]»⁵. Così scriveva Brecht nelle ben note pagine del *Processo dell'Opera da tre soldi*, esprimendo senza mezzi termini uno scetticismo nei confronti della fotografia che si trova confermato in altri suoi scritti, anche d'occasione, come quello breve e caustico letto in occasione delle celebrazioni per il decimo anniversario della rivista A-I-Z:

L'immenso sviluppo dei reportage fotografici non ha rappresentato un gran guadagno per far luce sulla Verità relativa ai rapporti di forza nel mondo contemporaneo: la fotografia, nelle mani della borghesia, è diventata un'arma potente contro la verità. L'enorme cumulo di immagini che viene giornalmente vomitato dalla carta stampata e che parrebbe avere l'aspetto della verità, è in realtà soltanto al servizio di una volontà di oscurare i dati di fatto. La macchina fotografica è perfettamente in grado di ingannare, né più né meno di quanto sia in grado di fare la macchina da scrivere⁶.

⁵ B. Brecht, *Il processo dell'Opera da tre soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, p. 71.

⁶ La traduzione italiana del passo si legge in F. Tucci, *L'arte di leggere le immagini. L'abito della guerra di Bertolt Brecht*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 230.

A modo loro

Di tale sfiducia di fondo è indizio chiaro, e anzi documento programmatico, proprio la breve prefazione alla *Kriegsfibel*, che nella prima edizione del 1955, a guerra già finita, Brecht affida a Ruth Berlau, curatrice editoriale del progetto, oltre che sua amica e fidata collaboratrice:

questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è abituato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, che il capitalismo accuratamente e brutalmente conserva, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovveduto⁷.

Le fotografie non solo non riproducono mimeticamente la realtà, ma anzi possono essere impiegate come arma contro la verità, offrendone una visione distorta, manipolata. Proprio come avviene per i geroglifici, «indecifrabili per il lettore sprovveduto», è dunque necessaria un'educazione alla lettura delle immagini, per imparare a decodificarle con occhio non ingenuo⁸. E questo vuole essere l'intento pedagogico, oltre che politico, dell'*Abici della guerra*, racconto critico, per immagini e testi, non tanto della guerra quanto delle sue rappresentazioni. Un intento che motiva intimamente anche il sorvegliatissimo impianto formale dell'opera, costruita com'è attraverso il montaggio di fotografie di guerra selezionate da Brecht da periodici illustrati (la rivista *Life* soprattutto), di didascalie, anch'esse ritagli di giornali, e di epigrammi in rima posti sotto ciascuna fotografia, un vero e proprio commento lirico all'immagine «quasi venuto da un altro mondo o da un altro tempo»⁹.

⁷ R. Berlau, *Prefazione* a B. Brecht, *L'abici della guerra*, trad. it. R. Fertoni, Einaudi, Torino 1972, senza numero di pagina.

⁸ Ci porterebbe troppo lontano dalle ragioni di questo libro indagare adeguatamente la funzione centrale della didascalia sia nel pensiero di Brecht sia in quello dell'amico Walter Benjamin, per i quali l'elemento testuale è strumento indispensabile per contrastare o frenare il potere mistificatorio e ingannevole delle immagini, il loro presunto realismo, la loro illusoria verità mimetica. Un ottimo riepilogo e stimolanti approfondimenti a riguardo si leggono in F. Fiorentino, *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*, in F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 61-76; ma cfr. anche, nello stesso volume, D. Rusciano, *Uso politico e funzione sociale della fotografia* (pp. 181-193), che non manca di riferire della riscrittura brechtiana di Broomberg e Chanarin, e gli altri interessanti saggi che analizzano, da punti di vista e ambiti disciplinari diversi, il costante dialogo di Brecht con la fotografia.

⁹ G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, a cura di F. Agnelli, Mimesis, Milano 2018, p. 63.

È durante il lungo esilio («l'epoca-del-frattempo»¹⁰) che terrà Brecht lontano da Berlino per quindici anni – da quel febbraio 1933 in cui lascia la città dopo l'incendio del Reichstag fino al 1948 – che arrivano a maturazione i suoi capolavori fototestuali: il primo è il *Diario di lavoro* che tiene dal 1938 fino al 1955, non soltanto un documento autobiografico,¹¹ ma un enorme serbatoio di fotografie di varia natura, da quelle di scena a quelle personali e familiari a quelle provenienti dai giornali, assemblate in abile montaggio con testi altrettanto vari, sulla guerra, sul teatro, sulla letteratura o impressioni ricavate da incontri; il secondo è appunto *l'Abici della guerra*, «escrescenza iconografica»¹² e coronamento poetico, formale e tematico del *Diario*¹³.

Nell'*Abici* il montaggio dei materiali fotografici eterogenei e delle relative didascalie, sottratti al loro contesto di origine, smontati e rimontati in un diverso contesto attraverso l'associazione di ogni fotografia con una quartina in versi, conferisce a quelle immagini un nuovo ordine di senso, ed è il modo di Brecht per sottrarle alla percezione stereotipata, per insegnare ad aguzzare lo sguardo, a “prendere posizione”¹⁴. Gli epigrammi lirici non spiegano o chiariscono le fotografie, piuttosto le complicano, mettendone in crisi il principio di verità, consentendo al lettore/osservatore l'esercizio del dubbio; la stessa disposizione sulla pagina delle parole e delle immagini in un ordine sorvegliatissimo – sullo sfondo nero delle pagine di destra le fotografie e le quartine brechtiane, sullo sfondo bianco delle pagine di sinistra il numero del fotoepigramma, i titoli e/o le didascalie – e dunque la forma stessa dell'*Abici* è indicatrice dell'intenzione politica di Brecht di innescare un livello diverso di leggibilità¹⁵ delle immagini, di metterne in discussione la valenza referenziale¹⁶.

¹⁰ B. Brecht, *Diario di lavoro*, trad. it. B. Zagari, Einaudi, Torino, 1976, p. 149.

¹¹ Cfr. P. V. Brady, *From Cave-Painting to "Fotogramm": Brecht, Photography and the Arbeitsjournal*, in «Forum for Modern Language Studies», 14.3 (1978), p. 271.

¹² G. Didi-Huberman, *Modest Masterpiece*, in «Art Press», 2.5 (2007), p. 17.

¹³ Cfr. M. Cometa, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in F. Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, p. 145.

¹⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ Così recita, ad esempio, in fig. 9, la quartina di Brecht in traduzione italiana: «Nella ditta sono il clown macellaio. / Lo Herman di ferro, il lottatore benvenuto, / il ma-

A modo loro



Fig. 9. B. Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008, n. 25

La ridisposizione delle cose, quale è l'atto di montaggio operato da Brecht, «complica la nostra apprensione della storia»¹⁷ e può produrre effetti di verità più profondi di quelli prodotti da una visione assuefatta. Montaggio, scrive Didi-Huberman, «non significa “assimilazione” indistinta, “fusione” o “distruzione” degli elementi che lo costituiscono. [...] Significa semmai dare a intendere qualcosa di diverso, mostrando *la differenza e il legame* di questa immagine con ciò che la circonda per l'occasione. [...] Dove sta il legame costruito dal montaggio? Sta innanzitutto nella sua *forma*»¹⁸. Ed è per questo che, oltre ai diversi studi incentrati più sulle questioni tematiche e sullo spessore politico dei fotoepigrammi brechtiani, altrettanto preziosi risultano quelli sulla “forma” dell'*Abici*, sulla sua tipologia in quanto fototesto, sui modi di dialogo, o di collaborazione, o di scontro, o di resistenza, che

resciallo del Reich, il poliziotto ladro: / chi mi stringe la mano conti le sue dita» (B. Brecht, *L'Abici della guerra*, trad. it. R. Fertoni, Einaudi, Torino 1972, p. 25).

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005, p. 154.

¹⁸ Ivi, pp. 179, 181.

si si attivano fra i due media,¹⁹ tutti efficaci vettori di senso e terreno fertile per provare qui ad approfondire anche la “forma”, ancora poco indagata, di *War Primer 2* di Broomberg e Chanarin, oltre che la sua relazione strutturale e poetica con l’opera di Brecht.

Della diffidenza brechtiana nei confronti dell’attendibilità delle fotografie si è già detto, anticipandone l’influenza esercitata sulla poetica dei due artisti londinesi. Una tappa decisiva in questa loro poetica del sospetto è rappresentata dal progetto *The Day Nobody Died* (2008), esito dell’esperienza di Broomberg e Chanarin in qualità di fotogiornalisti, o meglio di pseudo fotogiornalisti, dell’esercito britannico durante la campagna militare condotta nel 2008 nella provincia di Helmand, in Afghanistan.²⁰ Nel giugno del 2008, spacciandosi per fotogiornalisti, i due artisti chiedono e ottengono di essere “arruolati” come fotoreporter ufficiali dell’esercito britannico in Afghanistan, con l’incarico di raccontare il conflitto e il preventivo obbligo contrattuale di rispettare esplicite restrizioni imposte dal Ministero della Difesa britannico, fra cui il divieto di fotografare i corpi delle vittime o gli effetti immediati degli attacchi sulle costruzioni civili:

L’essere aggregati alle truppe è di per sé un’esperienza contraddittoria. L’esercito è responsabile della tua sicurezza eppure ogni giorno ti trasporta sempre più vicino alle aree a rischio. Ti offrono un accesso senza precedenti alla guerra, ma in cambio hanno un accesso senza precedenti a te stesso. [...] Durante il periodo di aggregazione si stabilisce che cosa può e non può essere rappresentato. Soldati feriti, soldati morti, l’obitorio, le conseguenze del fuoco nemico ... l’elenco potrebbe continuare. La parola *collusione* anziché giornalismo descrive meglio questo tipo di reportage²¹.

¹⁹ Ci riferiamo soprattutto alle analisi di M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto in letteratura*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101; Id., *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in F. Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, cit., pp. 135-163; Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 69-115.

²⁰ Il titolo della mostra *The Day Nobody Died* seguita al rientro di Broomberg e Chanarin dall’Afghanistan è stato suggerito dagli stessi eventi bellici, che hanno registrato un numero regolare di morti su entrambi i fronti già dal primo giorno dell’arrivo dei due artisti in Afghanistan, fatta eccezione per il quinto giorno in cui non è morto nessuno.

²¹ THE DAY NOBODY DIED by Adam Broomberg & Oliver Chanarin Presented at the Barbican Art Gallery, 4.12.2008 (<https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c35aa1b10e3b87a41d3e3/1495020971814/THE+DAY+NOBODY+DIED.pdf>) (ultimo accesso 13 maggio 2019).

A modo loro

In un tale sistema restrittivo di preventiva e intransigente messa in crisi della funzione di documentazione delle immagini fotografiche a favore di un racconto igienizzato della guerra, la decisione eversiva di Broomberg e Chanarin è stata quella di non scattare alcuna fotografia, ma di portare con sé, al posto della macchina fotografica, un rotolo di pellicola lungo 50 metri contenuto in una scatola di cartone. Il rotolo sarebbe stato regolarmente srotolato ed esposto ai raggi del sole ad ogni singola occasione degna di nota sotto il profilo mediatico, per poi essere riavvolto e riposto in quella stessa scatola che i militari, durante l'intera permanenza dei due artisti in Afghanistan, hanno diligentemente trasportato da una base militare all'altra, complici inconsapevoli di un atto anche "performativamente" eversivo²².

Il risultato restituito dalla pellicola esposta al sole è provocatoriamente non figurativo, perché non racconta nulla e nulla mostra se non uno scorrere sfocato di colori. È deliberatamente compromesso qualsiasi metro di giudizio usato di norma per determinare il valore e la qualità delle immagini fotogiornalistiche di guerra – dalla vicinanza del fotoreporter al pericolo al valore della fotografia come prova e così via – e ciò che resta è l'interrogativo, politico ed etico, su cosa ci si aspetta realmente di vedere, e su "quanto" siamo abituati a vedere. «Il ruolo di autore – commentano i due artisti tornando sull'esperienza in Afghanistan – è quasi del tutto rimosso dal processo. La composizione di queste immagini è casuale: creata dalla temperatura della luce in quel giorno, in quel momento, in quel luogo. In quanto immagini astratte, non figurative, sono inutili come prove»²³.

Proprio a partire da *The Day Nobody Died*, punto di svolta nella riflessione poetica di Broomberg e Chanarin, almeno un paio di concetti-chiave iniziano a consolidarsi e diventare oggetto costante di elaborazione: il primo ha appunto a che fare con una attenzione crescente all'«ecosistema»²⁴ in cui si genera l'immagine fotografica più che alla

²² Ne rimane traccia nel docufilm *The Day Nobody Died* disponibile on line (<https://www.youtube.com/watch?v=HHLtElcCkZ8&t=585s> (ultimo accesso 13.5.2019).

²³ THE DAY NOBODY DIED by Adam Broomberg & Oliver Chanarin Presented at the Barbican Art Gallery, 4th December 2008 (<https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c35aa1b10e3b87a41d3e3/1495020971814/THE+DAY+NOBODY+DIED.pdf>) (ultimo accesso 21.8.2019).

²⁴ R. Coignet, *Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin*, in «Le Monde», ottobre 2013.

fotografia in sé, ai modi e agli effetti della sua produzione, diffusione, ricezione, all'etica e al potere del *medium* fotografico nei suoi rapporti con il potere. «Non siamo poeti di guerra, e nemmeno fotografi di guerra – chiariscono quasi a liberarsi definitivamente dall'etichetta che pure è stata loro assegnata²⁵ – il nostro ruolo, invece, è quello di pensare a come le immagini prodotte nel teatro della sofferenza umana vengono consumate, alla risposta individuale a tali immagini. Siamo andati nelle zone di guerra solo per esplorare queste idee, mai per documentare un conflitto specifico»²⁶. Il secondo pensiero portante, intimamente connesso al primo, ci riporta direttamente a Brecht e al suo modello fototestuale, e ruota intorno a un progressivo disinteresse verso il concetto di autorialità, evidente nell'esperimento di *The Day Nobody Died* e ulteriormente messo in crisi in *War Primer 2*.

Già i fotoepigrammi confluiti nella *Kriegsfibel* di Brecht sono di fatto l'esito di un lavoro collettivo che vede coinvolti più attori oltre a Brecht: dalla già citata Ruth Berlau a cui, oltre alla breve prefazione, si deve uno scritto più lungo sulla genesi dell'opera, ora sul risvolto di copertina, a Günter Kunert e Heinz Seydel, redattori dell'editore Eulenspiegel, a cui Brecht affida le *Note alle fotografie* riportate in appendice, a Peter Palitzsch, collaboratore di Brecht e responsabile del menabò, oltre evidentemente agli autori delle fotografie e delle didascalie talvolta ad esse associate, dei cui nomi non vi è intenzionalmente traccia nel testo²⁷. A questa pluralità di attori deve poi aggiungersi la pluralità di edizioni e metamorfosi del testo, a cui Brecht inizia a lavorare già negli anni '40 ma che vedrà la luce – dopo tormentate vicende editoriali fatte di versioni non pubblicate, di aggiunte, sostitu-

²⁵ Così li ha definiti Lucy Davies già nel titolo del suo articolo uscito il 29 marzo 2013 su *The Telegraph* (<https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/9955106/The-new-war-poets-the-photographs-of-Adam-Broomberg-and-Oliver-Chanarin.html>) (ultimo accesso 17.5.2019).

²⁶ B. Feuerhelm, *Interview to Broomberg & Chanarin*, in «ASX», aprile 2013 (<http://www.americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-broomberg-chanarin-divine-violence-2013.html>) (ultimo accesso 31.3.2019).

²⁷ Cfr. M. Cometa, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, cit., pp. 135-163; J. J. Long, *Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, in «Poetics Today», 29.1 (2008), pp. 197-224; G. D. Fragapane, *La Kriegsfibel di Bertolt Brecht, una teoria negativa*, in «Rivista di studi di fotografia», 1 (2015), pp. 48-61; B. Buckley, *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)*, in «Humanities», 7.34 (2018), pp. 1-30.

A modo loro

zioni, censure e autocensure – solo nel 1955 a cura di Ruth Berlau per l'editore Eulenspiegel di Berlino est, in una versione di 69 epigrammi, fino ad arrivare all'edizione Eulenspiegel del 1994, arricchita di venti fotoepigrammi supplementari (*Anhang zur Kriegsfiibel*) e di una postfazione di Jan Knopf²⁸. La *Kriegsfiibel* è dunque di per sé una macchina testuale dall'identità plurale, un assemblaggio instabile²⁹ di versioni e di attori: «L'opera di Brecht - compendia Didi-Huberman – per quanto magistrale, mantiene tuttavia una nota positiva di incompiutezza che è propria del processo di montaggio che la costituisce. Perché un montaggio può sempre essere assemblato in modo diverso [...] ed è quindi costantemente in attesa di qualcosa che ha a che fare con una rielaborazione infinita»³⁰. La stessa «profusione paratestuale» che caratterizza l'opera, approfondita lucidamente da Jonathan J. Long – una «plethora di supplementi linguistici» fra prefazioni, postfazioni, didascalie, pagine di note etc., non di prima mano brechtiana se si escludono le quartine liriche – ne conferma non solo la natura di processo creativo collettivo, ma anche la complessa costruzione formale: «*L'Abicì della guerra* – scrive Long proprio nel ribadire l'importanza della forma del testo – si presenta esplicitamente come strumento per addestrarci alla lettura delle fotografie, e Brecht risponde a questo impegnativo compito producendo un libro così peculiare nella sua disposizione formale che non ne conosco altri del genere»³¹.

In realtà qualcosa di più complesso del già complesso *layout* formale di *War Primer* esiste, ed è proprio il fototesto *War Primer 2* di Broomberg e Chanarin, ulteriore e vertiginoso raddoppiamento di quello di Brecht, già di per sé doppio nella sua combinazione di parte testuale e fotografica, com'è nella natura stessa del genere.

²⁸ Per le complicate vicende editoriali della *Kriegsfiibel* cfr. G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, cit., pp. 52-55; M. Cometa, *Kriegsfiibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, cit.; T. Kuhn, *Beyond Death: Brecht's Kriegsfiibel and the Uses of Tradition*, in J. Hillesheim, M. Mayer, S. Brockmann (a cura di), *Brecht and Death*, University of Wisconsin Press, Madison 2007, pp. 69-89.

²⁹ B. Buckley, *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)*, cit., pp. 3, 4.

³⁰ G. Didi-Huberman, *Modest Masterpiece*, cit., p. 17.

³¹ J.J. Long, *Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, cit., p. 206.

2. War Primer 2: la *Kriegsfibel* di Brecht al quadrato

War Primer 2, pubblicato nel 2011³², è un autentico *Abicò della guerra* al quadrato che i due autori hanno letteralmente messo in pagina partendo dalla versione inglese del testo di John Willett del 1998 dal titolo *War Primer*³³ e sovrapponendo alle originarie immagini brechtiane una selezione di fotografie che raccontano momenti della guerra al terrore inaugurata dal governo statunitense nel 2001. Il principio di indagine e l'intento del progetto sono intimamente brechtiani: osservare la vita sociale delle immagini fotografiche, comprendere e far comprendere la loro instabilità e inaffidabilità, approfondire i rapporti di connivenza fra fotografia e potere, i modi in cui le fotografie si intersecano e partecipano alle dinamiche del conflitto, imparare, con i lettori/osservatori, a "prendere posizione". E brechtiano è anche il metodo di raccolta dei materiali: come Brecht ha ritagliato dai giornali dell'epoca fotografie sulla Seconda guerra mondiale e le ha letteralmente attaccate sulle pagine nere della sua *Kriegsfibel*, privandole del loro contesto di origine e di indicazioni sugli autori degli scatti, ossia smontandole e rimontandole in un nuovo orizzonte ermeneutico, così Broomberg e Chanarin, abdicando programmaticamente a qualsiasi principio di autorialità, hanno cercato nello sterminato archivio mediatico di internet le loro immagini di guerra. «Non ci siamo mai preoccupati molto dell'autorialità»³⁴, ribadisce il duo, «dobbiamo essere vigili nell'osservare le fotografie, non dobbiamo preoccuparci di farle. Facciamo ancora fotografie. Solo che non discriminiamo

³² Alla prima edizione del 2011, pubblicata dall'editore MACK a tiratura limitata di 100 copie, ha fatto seguito un'edizione digitale scaricabile gratuitamente dal sito dei due artisti, arricchita da un corposo apparato di interventi critici e, nel 2018, una nuova edizione a cura dello stesso editore.

³³ B. Brecht, *War Primer*, translated and edited, with an *Afterword* and notes by John Willett, Libris, London 1998.

³⁴ R. Somerstein, *Image, Author, Failure, Chance: A Conversation with Adam Broomberg and Oliver Chanarin*, «Afterimage», 41.6 (2014), p. 14 (<http://www.broombergchanarin.com/text-image-author-failure>) (ultimo accesso 27.4.2019).

A modo loro

radicalmente fra le foto che scattiamo e quelle che troviamo»³⁵. E ciò che, per lo specifico progetto *War Primer 2*, hanno selezionato dalla rete sono soprattutto fotografie, ma anche fotogrammi o schermate catturate prima che il collegamento ai relativi *link* fosse chiuso. Il risultato è un testo sincretico dove le foto a colori della Guerra al terrore sono intarsiate fra le parole e “dentro” le foto in bianco e nero di Brecht, producendo un insieme a più voci non svincolabili l’una dalle altre, se non a rischio di una inevitabile perdita di senso.

Forse non è inutile tuttavia, proprio in considerazione dell’importanza del rigoroso *layout* del fototesto brechtiano, soffermarsi preliminarmente sulla sua versione inglese in 85 fotoepigrammi del 1998 a cura di Willett, la prima in lingua inglese, assunta da Broomberg e Chanarin come ipotesto. Dell’edizione tedesca di riferimento del 1994 la versione di Willett sembra conservare, almeno a larghe maglie, l’organizzazione grafica generale, fatte salve alcune rilevanti eccezioni: una difforme progressione numerica dei foto-epigrammi a partire dal quindicesimo, come scrupolosamente riepilogato dal curatore nell’indice analitico posto in chiusura; la diversa posizione del numero di ciascun foto-epigramma, spostato al centro della pagina bianca di sinistra; il colore grigio scuro della pagina di destra, usato come sfondo-cornice delle fotografie al posto del nero dell’originale, oltre a una gradazione più chiara di grigio che inquadra gli epigrammi, qui peraltro stampati in inchiostro nero, con un evidente effetto di raddoppiamento della cornice; la traduzione in inglese delle originarie didascalie in tedesco o altra lingua, e il loro spostamento sulla parte inferiore della pagina bianca di sinistra; l’eliminazione di alcuni titoli e di alcune didascalie nella pagina bianca di sinistra nei casi in cui queste ultime risultino già in inglese nel testo di partenza, oppure la loro trascrizione, sempre nella pagina bianca di sinistra, quando risultano un po’ sfocate, producendo in questo caso un raddoppiamento di testo.

³⁵ J. Ladd, *The Holy Bible, Appropriated: An Illustrated Scripture by Broomberg and Chanarin*, 6 giugno 2013 (<http://time.com/3800126/the-holy-bible-appropriated-an-illustrated-scripture-by-broomberg-and-chanarin>) (ultimo accesso 27.4.2019).



Fig. 10. B. Brecht, *War Primer*, Libris, London 1998, n. 27



Fig. 11. B. Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008, n. 84

A modo loro



Fig. 12. B. Brecht, *War Primer*, Libris, London 1998, n. 67



Fig. 13. B. Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008, n. 58

Il testo inglese si presenta inoltre anch'esso con un composito apparato paratestuale, che sostituisce le prefazioni, note e postfazioni originarie con un dettagliato elenco di note, un elenco cronologico degli eventi bellici e delle fotografie ad essi associate, e una lunga postfazione di Willett³⁶.

Oltre che possibile continuazione della poetica brechtiana del sospetto nei confronti della presunta valenza referenziale delle immagini, il progetto *War Primer 2* di Broomberg e Chanarin si pone, sotto il profilo formale, come ulteriore tassello di quell'instabile dispositivo di assemblaggio e *infinite reworking* costituito dal fototesto di Brecht; indizio di un concorde criterio anche conoscitivo e retorico, oltre che metodologico, sembra essere del resto l'esplicito omaggio che i due artisti riservano al drammaturgo tedesco, il cui scritto programmatico *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* del 1935³⁷, in versione inglese, apre la seconda parte del volume che ospita una selezione di saggi critici già editi.

Già il titolo dell'opera *War Primer 2* ne costituisce, direbbe Genette, indizio contrattuale³⁸ nel suo rimandare esplicitamente al *War Primer* brechtiano tradotto da Willett. L'esclusiva marca autoriale dei due artisti sembra illusoriamente definita sulla copertina del volume, che riporta unicamente i loro nomi e il numero 2 e che si completa solo sul dorso con l'indicazione completa del titolo, costringendo il lettore a uno spostamento dello sguardo sin dal primo impatto con l'opera. Ma è a partire dal frontespizio che la dimensione autoriale inizia a ingarbugliarsi, con i nomi di Broomberg e Chanarin sovrapposti a quello di Brecht a cui si aggiunge quello di Willett, in un processo di vorticoso elevamento al quadrato di *War Primer* che coinvolge tanto le componenti testuali, sovrascritte in rosso sul testo di Willett, quanto quelle fotografiche. Di fatto gli interventi decisivi dei due artisti sono apportati sulla pagina destra, con la sovrapposizione o interpolazione

³⁶ Questa traduzione è stata peraltro ripubblicata nel 2017 dall'editore Verso, stravolgendone tuttavia le rigorose regole di impaginazione: basti dire, limitandosi ad una delle differenze macroscopiche, che è stata eliminata sistematicamente la pagina bianca a sinistra contenente solo il numero dell'immagine, i titoli o le didascalie, ed entrambe le pagine sono state riempite di una successione senza sosta di foto-epigrammi a sfondo bianco.

³⁷ Si legge in B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 118-131.

³⁸ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 42.

A modo loro

delle nuove foto fra quelle di Brecht, e sul paratesto, con l'aggiunta di un apparato di 85 note, una per ogni nuova immagine, poste alla fine dei fotoepigrammi e sovrascritte in rosso alle *Note* e alla *Postfazione* di Willett. Si tratta di note-didascalie, a cui si aggiunge il rimando ipertestuale ai link da cui è ricavato il materiale fotografico: note talvolta tanto lunghe da assumere forma ecfrastica di narrativizzazione dell'immagine³⁹, in altri casi di natura meramente informativa e in altri del tutto assenti, lasciando come unico appiglio alla decifrazione della fotografia il solo rinvio al link da cui essa è stata tratta. Resta comunque indubbio che nel passaggio da *War Primer* a *War Primer 2*, e con l'aggiunta di molte pagine di nuove note alla fine dei fotoepigrammi sovrapposte a quelle di Willett, l'effetto immediato è di un ulteriore incremento di quella «profusione paratestuale» su cui a buon diritto insiste Long, che di fatto moltiplica e complica le interazioni fra tutte le componenti, verbali e visuali, dei due testi. Altrettanto evidente è l'autorialità diffusa dell'opera, di cui prova più eclatante, ma evidentemente non unica, sono i numerosissimi autori (e attori) delle fotografie scaricate dalle pagine web⁴⁰.

Proviamo ora a entrare nell'officina di Broomberg e Chanarin osservando alcuni esempi dei diversi tipi di relazione che si instaura fra il loro fototesto e quello di Brecht. Sono relativamente pochi i fotoepigrammi in cui alla fotografia originaria è integralmente, o quasi integralmente, sovrapposta una nuova foto che subentra alla prima nella relazione sia con la quartina brechtiana, sempre ben visibile, sia con le nuove note-didascalie poste in fondo al volume, sia con le eventuali didascalie già presenti nel testo di partenza. Ne è un esempio il fotoepigramma n. 51, qui presentato come tutti gli altri nella doppia versione di *War Primer* e *War Primer 2* (figg. 14 e 15)⁴¹, di estremo interesse sia per le relazioni a più voci che si determinano fra le diverse componenti visuali e testuali, sia per le articolate dinamiche dello sguardo che le due fotografie mettono in atto.

³⁹ Per una teoria dettagliata delle forme e delle funzioni dell'*ekphrasis* cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano 2012.

⁴⁰ Cfr. S. Skinner, *Split/Subject - Notes on War Primer 2*, in A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, Mack, London 2011, pp. 281 e sgg.

⁴¹ Le fotografie incluse nel presente capitolo sono state realizzate da Luca Santiago Mora.



Fig. 14. B. Brecht, *War Primer*, Libris, London 1998, n. 51



Fig. 15. A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, Mack, London 2011, n. 51

Hoping to keep concealed throughout the fighting
While would-be rulers wrestled in the air
The frightened people looked for holes to hide in
And watched their masters battling from down there⁴².

[Per non essere scoperta e uccisa –
i padroni si azzuffavano nei cieli – tanta
gente si nascose sotterra impaurita,
seguì le battaglie altrui così a distanza]⁴³.

Nella tavola originaria la fotografia di una donna thailandese, sepolta in un rifugio sotterraneo durante i bombardamenti americani, rovescia con tragica ironia la scritta *Life* della famosa rivista da cui Brecht ha ritagliato molto del suo repertorio

⁴² B. Brecht, *War Primer*, cit., p. 51.

⁴³ Id., *L'Abici della guerra*, cit., p. 42.

A modo loro

fotografico⁴⁴. Nella tavola a destra cambia il tipo di relazione, sia fra le immagini, sia fra queste e la parte testuale. Fatti salvi la didascalia originaria, un minimo margine del beffardo titolo "LIFE" e lo sfondo, ridotto però anch'esso al minimo, quasi nulla rimane della foto brechtiana; la nuova immagine – una foto-trofeo in cui Samir, traduttore assegnato alle forze speciali statunitensi in Iraq e coinvolto nella cattura di Saddam Hussein, ne esibisce il corpo malridotto e scovato da un rifugio sotterraneo – non solo aggiorna alla contemporaneità la fotografia e la quartina brechtiane, ma sembra esplicitarne in senso crudamente letterale l'idea sottesa di morte metaforica o "quasi-morte" che in Brecht permane in forma di suggestione. Altrettanto significativa, nel passaggio dalla prima alla seconda fotografia, è la messa in atto di una molteplicità di sguardi: da quello della donna che scruta il cielo a quello di Samir, interprete-eroe che mostra ai nostri occhi il suo trofeo, al nostro stesso sguardo, che incrocia quello di Samir ma che è a sua volta catturato dal volto tumefatto e dagli occhi chiusi e innocui, ossia depotenziati dello sguardo, del dittatore iracheno.

Molto più numerosi sono invece i casi di montaggio delle nuove immagini all'interno della cornice o parzialmente fuori dalla cornice delle foto originarie: queste rimangono in parte visibili e sono completate o aggiornate dalla nuova sovrapposizione, costringendo il lettore – come accade per il montaggio – a stare in due parti e in due tempi contemporaneamente, stimolando un nuovo, straniante livello di leggibilità e comprensione.

Si veda, ad esempio, l'immagine n. 3 (figg. 16 e 17), anch'essa riproposta nella sua doppia versione, emblematica di come l'organizzazione formale dei due fototesti sia di per sé vettore di senso e permetta ai lettori di interrogarsi costantemente anche sugli effetti di *verità* che le fotografie innescano sulla memoria individuale e collettiva:

Nel fotoepigramma brechtiano, qui a sinistra, non è dato nessun appiglio referenziale che possa agevolare la lettura della fotografia, ed è sparito anche il titolo originario *Spanien 1936* che

⁴⁴ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., p. 90.



Fig. 16. B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 3



Fig. 17. A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 3

ci riporta all'inizio della Guerra Civile spagnola. Ciò che resta è unicamente l'epigramma, straniante e disorientante per il lettore, perché allude alla morchia nera sulle braccia e sul petto delle donne uscite dall'acqua del mare inquinato, mentre l'immagine mostra inequivocabilmente i palmi delle loro mani e le piante dei loro piedi:

Women are bathing on the Spanish coast.
They climb up from the seashore to the cliffs
And often find black oil on arm and breast:
The only traces left of sunken ships⁴⁵.

[Sulle coste spagnole le donne, quando escono
Dal bagno fra le rocce a picco sul mare,
trovano spesso morchia nera sulle braccia e sul petto:
ultime tracce delle navi affondate]⁴⁶.

⁴⁵ B. Brecht, *War Primer*, cit., p. 3.

⁴⁶ Id., *L'Abici della guerra*, cit., p. 3.

A modo loro

L'iniziale dissonanza fra la fotografia e l'epigramma sembra non solo risolversi, ma rovesciarsi in una relazione di dialogo lirico e tragico e persino di intensificazione nel montaggio operato da Broomberg e Chanarin: il nero "sulla" pelle della foto di Brecht si sovrappone al nero "della" pelle della nuova fotografia, quella di uno dei 46 migranti sbarcati su una spiaggia dell'isola di Tenerife il 3 agosto 2006 e soccorsi dai turisti. Le due immagini non solo si completano letteralmente, ma la nuova enfatizza e aggiorna terribilmente quella sottostante; e tanto è efficace il loro intarsio quanto lo è la quartina straziante di Brecht, racconto visionario anche della nostra tragica, quotidiana contemporaneità.

Un simile effetto di completamento sortisce anche il montaggio dell'immagine n. 49 (figg. 18 e 19), composta dalla combinazione di due foto-trofeo. Quella a destra, scattata nella prigione di Abu Ghraib, completa il cadavere mostrato nella prima, ma con una distorsione raccapricciante della parte superiore del corpo che, a differenza di quella inferiore, risulta supina. Il completamento del cadavere ha richiesto qui una necessaria dislocazione della nuova fotografia al di fuori della cornice della prima, e perturbante è il dialogo non solo fra le due immagini, ma anche fra queste e la parte testuale. La didascalia originaria, dal titolo *An American and the Jap he killed*, nella quale un militare americano spiega le dinamiche che l'hanno portato a sparare per legittima difesa a un soldato giapponese, è ancora presente nel margine inferiore della nuova fotografia. Interessante è però il significato che la frase posta in chiusura, «I killed him. It was just like in the movies» («L'ho ucciso. Era proprio come nei film»), assume nel nuovo contesto, potendo riferirsi proprio alla posa macabra della soldatessa americana accanto al cadavere, alla inesauribile spettacolarizzazione della violenza, all'avidità fascinazione nei confronti dello "spettacolo" della morte, che si esibisce spavalidamente *just like in the movies* fino a depotenziarne l'intrinseca terribilità.



Fig. 18. B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 49



Fig. 19. A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 49

We saw each other – it happened very fast –
I smiled, and both of them smiled back at me.
And so at first we stood and smiled, all three.
One pulled his gun. And then I shot him dead⁴⁷.

[Quando ci notammo – tutto finì presto –
Io sorrido e tutti e due rispondono con un sorriso.
Così sorridemmo tutti e tre in un primo tempo.
Poi uno prese la mira, e io lo uccisi]⁴⁸.

La fotografia n. 50 di *War Primer 2* (fig. 21) rappresenta probabilmente la più famigerata foto-trofeo di tortura di prigionieri iracheni da parte di soldati americani durante la guerra al terrore; si tratta dell'immagine, divenuta un'icona sedimentata nella memoria, dello *Hooded Man*, l'uomo incappucciato fotografato in piedi su una scatola di razioni alimentari e con dei fili elettrici collegati alla testa e ai genitali. In

⁴⁷ Id., *War Primer*, cit., p. 49.

⁴⁸ Id., *L'Abicì della guerra*, cit., p. 40.

A modo loro

War Primer 2 lo *Hooded Man* viene sovrapposto grottescamente, in un montaggio in senso verticale, alla fotografia brechtiana della *sexy carrot*, o *pin-up vegetable*, così definita nella didascalia originaria che sovrasta l'immagine (fig. 20), carota dalle sinuose curve femminili pubblicata dalla redazione di *Life* allo scopo di tirar su di morale le truppe americane nel Pacifico. Il montaggio di Broomberg e Chanarin sortisce l'effetto sia di una sottrazione di testo, essendo la didascalia del tutto coperta dalla nuova immagine, sia di irriverente, straniante completamento di un'immagine con l'altra e di loro reciproca risemantizzazione, in quello stridulo accostamento tra il corpo seducente della *sexy carrot* e quello inerme di *Hooded Man*, novella raffigurazione dell'*Ecce Homo*⁴⁹. E altrettanto lacerante è il dialogo fra la nuova immagine scaturita dalla combinazione delle due, quasi una perturbante figura alata in procinto di prendere il volo⁵⁰, e la quartina di Brecht, che nell'ultimo verso recita: «Una figura simile desta perfino un morto!»⁵¹.



Fig. 20. B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 50



Fig. 21. A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 50

⁴⁹ Si rimanda, per la lettura in chiave cristologica della figura dello *Hooded Man* e per altre sollecitanti questioni relative a quell'immagine a W.J.T. Mitchell, *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11settembre a oggi*, a cura di F. Gori, La casa Usher, Lucca 2012.

⁵⁰ Cfr. S. Skinner, *Split/Subject - Notes on War Primer 2*, cit., pp. 276-277.

⁵¹ B. Brecht, *L'Abicci della guerra*, cit., p. 41.

So you may have what you've been pining for
This sexy carrot might bring satisfaction.
A pin-up for your tent on distant shores!
They say such pictures rouse the dead to action!⁵².

[Perché anche voi abbiate ciò che vi piace,
questa figura di carota vi sia offerta in dono.
Vi aiuti a non morire nella tenda tropicale.
Una figura simile desta perfino un morto!]⁵³.

Anche il fotoepigramma n. 81 rappresenta un altro interessante caso di montaggio verticale: l'enfasi oratoria di Hitler della foto originaria (fig. 22), sulla quale è impressa con funzione didascalica la data di nascita del dittatore, è affidata in gran parte al gesto quasi clownesco della sua mano che, tuttavia, sembra anche mimare il gesto di chi punta una pistola. Metodi di sterminio ben più massicci avrebbero tragicamente contraddistinto la politica del Führer, ma quel gesto involontario innesca l'immaginazione di Broomberg e Chanarin, che giustappongono alla fotografia di Hitler scelta da Brecht quella di un giovane israeliano neonazista che fa il gesto intimidatorio della pistola contro un religioso ebreo in un centro commerciale, risemantizzando la mimica di Hitler (fig. 23). Al cortocircuito innescato dall'accostamento delle due immagini si aggiunge la tensione dialettica che scaturisce dal rapporto fra la nuova fotografia e l'epigramma premonitore di Brecht, che recita:

That's how the world was going to be run!
The other nations mastered him, except
(In case you think the battle has been won) –
The womb is fertile still from which that crept⁵⁴.

[Per poco costui non dominava il mondo.
I popoli lo hanno fatto fuori. Ma intanto
Non vorrei che voi celebraste il trionfo:
è ancora fecondo il grembo da cui è strisciato]⁵⁵.

⁵² Id., *War Primer*, cit., p. 50.

⁵³ Id., *L'Abici della guerra*, cit., p. 41.

⁵⁴ Id., *War Primer*, cit., p. 81.

⁵⁵ Id., *L'Abici della guerra*, cit., p. 69.

A modo loro



Fig. 22. B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 81

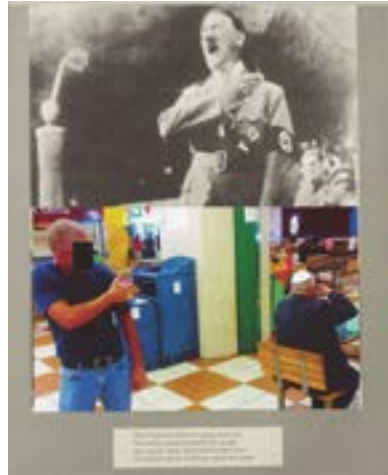


Fig. 23. A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 81

Molti sono infine gli esempi di *metapictures*, ossia di fotografie che mostrano l'atto del fotografare o, più in generale, i casi di «annidamento»⁵⁶ di un *medium* dentro un altro come suo contenuto e in cui la fotografia è impiegata come dispositivo autoreferenziale per una riflessione su sé stessa. Ci limitiamo qui a mostrare il fotoepigramma n. 12 (figg. 24 e 25), uno degli esempi più interessanti di *metapicture* in *War Primer 2*.

Nel testo di partenza, a sinistra, è mostrata l'immagine di un soldato francese che, come commenta sarcasticamente la didascalia associata alla foto, viene "per gentilezza" bendato dai tedeschi prima della sua fucilazione davanti a un muro. Sono i versi di Brecht a richiamare la funzione di monito della fotografia, e il suo potere di rendere visibile al mondo intero, tranne che al soldato privato della vista, la morte:

⁵⁶ W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Cortina, Milano 2017, pp. 73-75, 133.



Fig. 24. B. Brecht, *War Primer*, 1998, n. 12



Fig. 25. A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n. 12

And so we put him up against a wall:
A mother's son, a man like we had been
And shot him dead. And then to show you all
What came of him, we photographed the scene⁵⁷.

[Lo abbiamo messo al muro: un uomo
Come noi, figlio di una madre, per ammazzarlo.
E allo scopo di informare il mondo
Ecco la foto che gli abbiamo fatto]⁵⁸.

In *War Primer 2* ci troviamo chiaramente di fronte ad una *metapicture*, che copre quasi del tutto la fotografia brechtiana, lasciando però ben visibile, oltre all'epigramma, anche l'originaria didascalia che Brecht aveva incorporato alla sua immagine. Della foto sottostante si intravedono soltanto i sottili bordi che diventano la cornice entro cui è incastonata la nuova foto.

⁵⁷ B. Brecht, *War Primer*, cit., p. 12.

⁵⁸ Id., *L'abici della guerra*, cit., p. 12.

A modo loro

E questa mostra il corpo di un soldato iracheno ucciso, su cui i militari statunitensi, come previsto dalla procedura, puntano uno scanner biometrico portatile per rilevarne l'iride; la routinaria procedura bellica statunitense è del resto dettagliatamente spiegata nella nota in fondo al volume, alla quale è associato il *link* del sito internet da cui l'immagine è stata ricavata. La fotografia riproduce dunque al suo interno un ulteriore dispositivo visuale, programmaticamente impiegato come strumento della guerra e delle sue macabre manovre; e l'ironia tragica della lirica di Brecht, associata ora alla nuova immagine, sta nel ribadire, anzi nel rafforzare la convinzione di un uso strumentale che la logica bellica fa del *medium* visuale, impiegato, tanto ora quanto ai tempi di Brecht, come dispositivo di controllo.

Gli esempi pur cursori qui mostrati lasciano supporre che può essere fuorviante, oltre che sterile, liquidare sbrigativamente questo fototesto come prodotto di un'appropriazione parassitaria di quello di Brecht; lo ribadisce Bernadette Buckley scrivendo che il termine «appropriazione» è del tutto inadatto a dare conto del «processo conflittuale, dialettico, bidirezionale all'opera nel fuoco incrociato tra le due *War Primer*. [...] Dopo *War Primer 2*, la *Kriegsfibel* di Brecht non è più esattamente la stessa, e così viceversa»⁵⁹. La dialettica fra *War Primer* e *War Primer 2* si gioca evidentemente sul piano del rapporto non solo fra verbale e visuale, ossia fra quartine liriche, didascalie (vecchie e nuove) e nuove immagini, ma anche fra le fotografie di Brecht e quelle di Broomberg e Chanarin, attraverso pratiche di aggiornamento, dialogo, rispecchiamento, intensificazione o integrazione reciproca, oppure di sfida, resistenza, scontro o, persino, di negazione e rovesciamento ermeneutico⁶⁰: un continuo, plurivoco «movimento fatto di rimandi, di confronti e di opposizioni» che, in alcune tavole, diventa uno «scontro a fuoco»⁶¹ fra le due opere, da cui scaturiscono molteplici effetti anche sui modi della loro ricezione.

⁵⁹ B. Buckley, *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)*, cit., p. 22.

⁶⁰ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., p. 78 e segg.

⁶¹ B. Buckley, *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)*, cit., pp. 2, 3.

3. *La Holy Bible di King James: una traduzione intermediale*

Al 2013 risale invece uno dei volumi senz'altro più provocatori di Broomberg e Chanarin, l'edizione fototestuale della Bibbia di re Giacomo, pubblicata dall'editore Mack di Londra e poi divenuta una mostra con il titolo di *Divine Violence*⁶². Un altro testo due volte doppio dunque, per la sua stessa struttura di fototesto e per la sua diversa realizzazione e destinazione, in forma di libro e di mostra fotografica.

Anche *Holy Bible*, lo si accennava in premessa, trova ispirazione ancora una volta in Brecht e, in particolare, nella sua Bibbia personale, densa di note a margine, sottolineature e ritagli fotografici – come quello di una macchina da corsa incollato sulla copertina – che i due artisti hanno consultato nell'archivio berlinese già durante la realizzazione di *War Primer 2*⁶³. E il risultato è anche qui, non una copia inerte, ma una rivisitazione critica in chiave contemporanea della Bibbia di re Giacomo, su cui Broomberg e Chanarin intervengono sottolineando in rosse frasi o parole-chiave e sovrapponendo al testo sacro, alla maniera di Brecht, più di 500 fotografie non scattate da loro, ma setacciate accuratamente da quell'indisciplinata, non-ufficiale e immensa collezione di foto d'autore, amatoriali o anonime sul tema del conflitto che è l'Archive of Modern Conflict di Londra⁶⁴.

⁶² A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013. Il debutto della mostra "Divine Violence", curata da Walter Guadagnini e co-prodotta da Fotografia Europea, ArtesMundi e MOSTYN, è avvenuto all'interno del Festival Fotografia Europea 2014 di Reggio Emilia; cfr. W. Guadagnini, *Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Divine Violence*, in E. Grazioli, R. Panattoni (a cura di), *Fotografia Europea. Vedere. Uno sguardo infinito*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 113-119.

⁶³ Ho potuto visionare le pagine della Bibbia personale di Brecht sulle quali sono incollate alcune fotografie grazie alla generosa disponibilità del Prof. Dr. Erdmut Wizisla, Direttore del Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste di Berlino. Forse non è inutile ricordare che Brecht è stato anche autore di un breve atto unico dal titolo *La Bibbia*, opera giovanile e primo testo teatrale da lui scritto, uscito sul numero 6, gennaio 1914 del giornale studentesco «Die Ernte» («Il raccolto»), di cui Brecht era redattore insieme con Julius Bingen. Il breve testo è ora disponibile nella traduzione di G. Alati Fusco, con Note e postfazione di V. R. Perrino, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2015.

⁶⁴ Un precedente ottocentesco e pionieristico di Bibbia illustrata con fotografie è la *Queen's Bible*, che il fotografo ed editore fotografico Francis Frith ha arricchito con 56 sue fotografie, per lo più di paesaggi della Terra Santa, e ha dedicato alla regina Vittoria. Si tratta però di un progetto radicalmente diverso da questa *Holy Bible*, sia per

A modo loro

Chiude questa singolare foto-Bibbia un epilogo testuale dal titolo *Divine Violence*, breve estratto dal libro *Two Essays on God and Disaster* del filosofo israeliano Adi Ophir.

Se l'incontro, accidentale e fortunato, con la Bibbia personale di Brecht rappresenta il motivo occasionale e il presupposto metodologico che ispira *Holy Bible*, il saggio di Adi Ophir ne costituisce invece la mappa concettuale, filosofica e politica. Nelle poche e incisive pagine poste in chiusura del volume e tradotte per la prima volta in inglese per questa pubblicazione, il filosofo reinterpreta il modello di governo divino dell'Antico Testamento – basato su un Dio falsamente benevolo che si mostra attraverso la catastrofe e che dà prova del suo potere per mezzo di devastazioni, distruzioni, ogni sorta di punizione e sofferenza inflitta all'umanità ignara – nei termini di parabola della nascita e consolidamento del governo moderno. L'Antico Testamento diventa lo strumento interpretativo dell'inusitata violenza che caratterizza la *governance* dei moderni stati e che si riflette anche nelle sue rappresentazioni mediatiche. Ed è stata questa premessa a guidare Broomberg e Chanarin nella costruzione della loro personalissima Bibbia, il più singolare fra i fototesti, da un lato sottolineandone in rosso tutti i passi che potessero avere un'eco o una ripercussione anche visiva nella contemporaneità, e dall'altro associando alle parole o versetti rimarcati in rosso una specifica fotografia selezionata dallo sterminato contenitore dell'Archive of Modern Conflict che, è bene ricordarlo, raccoglie non solo fotografie di guerre e di catastrofi, di atroci violenze e morti, ma anche disparati album privati: foto familiari e personali di militari non irreggimentati che giocano con i loro figli e amano le loro donne, immagini di sesso, di deformità fisiche, di giochi di prestigio, di incidenti stradali scattate a fini assicurativi, e la cui varietà – «una registrazione inquietante di umanità»⁶⁵ – è riproposta nella galleria di immagini incluse nel fototesto.

la natura paesaggistica delle fotografie, sia perché sono scattate direttamente da Frith, rendendo dunque ben chiara l'autorialità del progetto.

⁶⁵ H. Christiansen, *The bad Good Book*, in «Dazed digital», giugno, 2013, www.dazeddigital.com/photography/article/16330/1/the-bad-good-book (ultimo accesso 9.6.2020).

Anche questo *remake* iconotestuale della Bibbia risulta di estremo interesse, sia dal punto di vista traduttivo sia sotto il profilo, intimamente connesso al primo, della sua costruzione formale. In termini traduttivi, ci troviamo di fronte a una riscrittura in cui, fatta salva l'appendice di Adi Ophir posta in chiusura del volume che costituisce di fatto il basso continuo dell'intero progetto di Broomberg e Chanarin, e le fotografie sovrapposte alle pagine che "intralciano" parzialmente o totalmente la lettura, la componente testuale della Bibbia di re Giacomo rimane identica, arricchita "soltanto" dalle sottolineature in rosso che, come segnali stradali, forniscono al lettore/osservatore smarrito qualche indizio minimo per intercettare il senso politico, estetico, filosofico di questa riscrittura biblica, e tentarne, a sua volta, una personale reinterpretazione. Limitandoci al solo elemento testuale, basta dunque un minimo accorgimento grafico, appunto un'apparentemente innocua sottolineatura in rosso, perché si inneschi un perturbante meta-racconto, un racconto parallelo, un *analogon* del testo di partenza, riscritto quasi del tutto identico a sé stesso, ma solo in un altro tempo e in un altro luogo, e dunque aperto ad un cambiamento di direzione, ad un dirottamento di senso. Un'operazione simile a quella compiuta da Pierre Menard, protagonista eponimo del racconto di Borges, che pur riproducendo alla lettera, parola per parola e riga per riga, il dettato di alcuni capitoli del *Don Chisciotte* di Cervantes, lo fa però da una prospettiva del tutto diversa, che è quella di un francese del ventesimo secolo; la conseguenza è che la riscrittura contemporanea del testo di Cervantes, in apparenza sua replica perfetta, assume invece una differente intenzionalità, generando effetti di significato del tutto inediti in funzione del nuovo contesto di arrivo. È evidente che, per Borges, la differenza fra i due testi la fanno le circostanze storiche che si sono avvicinate fra la prima stesura di Cervantes e quella novecentesca di Menard; altrettanto evidente è che il suo racconto procura una chiara esemplificazione, estrema ma suggestiva – come del resto estrema e suggestiva è l'operazione di Broomberg e Chanarin – delle riscritture e transcodificazioni come processi traduttivi non derivativi, ma di intersezione dialettica, reinterpretazione creativa del testo (o dei testi) di partenza.

A modo loro

Se si guarda più da vicino all'architettura formale di questo *remake*, è inoltre evidente che si tratta di un'ulteriore complicazione della già complessa macchina elaborata da Broomberg e Chanarin con *War Primer 2*. Eccezion fatta per l'unico elemento autoriale riconoscibile, ossia il saggio *Divine Violence* di Ophir, ogni principio di autorialità, già compromesso in *War Primer 2*, è qui del tutto scardinato, essendo la componente testuale rappresentata appunto dalla Bibbia, con la sua molteplicità di autori, e quella visuale da centinaia di fotografie di cui non sono mai fornite le fonti né le didascalie. Esiliate dal loro contesto di partenza, le immagini provenienti dall'archivio sono decontestualizzate e riorganizzate in un ordine e in uno spazio ermeneutico inediti, e l'unico appiglio per rintracciarne un senso nuovo, in questa sorvegliata operazione di montaggio, sono le frasi o parole del testo biblico sottolineate in rosso, che diventano di fatto le nuove didascalie delle singole foto messe in pagina.

Anche in *Holy Bible*, come in *War Primer 2*, vi sono casi in cui la relazione fra le fotografie e le "didascalie" sembra meramente illustrativa, oppure allusiva: accade, per esempio, nella fig. 26, in cui, dislocate fra i versetti dei *Salmi* e rimarcate in rosso, scoviamo le parole «my lips..., my mouth... my tongue»⁶⁶; oppure nella fig. 27, in cui l'occhio stenta a rintracciare fra le righe del Libro di *Geremia* quell'unica, brevissima didascalia, «a sign», che mette in relazione due forme, quella della svastica e quella del serpente, entrambi "segni" del male⁶⁷; o nella fig. 28, in cui il trasporto a spalla di un materasso da parte di militari sembra alludere al trasporto di un feretro, come esplicitano le variazioni sul tema della morte contenute nelle occorrenze «death / dead / died» dell'inedita didascalia⁶⁸.

Tanti sono anche in questo fototesto gli esempi di *metapictures*⁶⁹, come anche i casi in cui la relazione fra verbale e visuale si configura come luogo di contesa, come «struggle for territory»⁷⁰, con la predominanza

⁶⁶ «le mie labbra..., la mia bocca... la mia lingua». A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, cit., pp. 343-344.

⁶⁷ Ivi, pp. 472-473.

⁶⁸ Ivi, pp. 648-649.

⁶⁹ Fotografie in cui oggetto della rappresentazione sono altri *media* visivi si trovano, per esempio, alle pp. 51, 69, 119, 217, 440, 477, 580-581, 678, 681, 717.

⁷⁰ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, *passim*.



Fig. 26. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, pp. 343-344

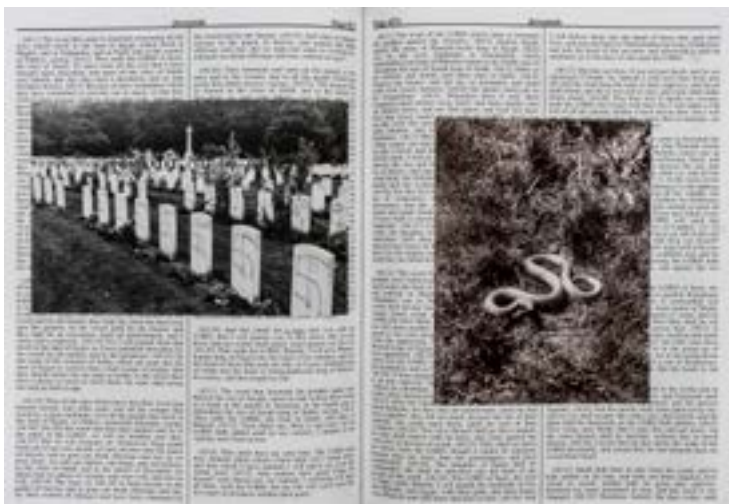


Fig. 27. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, pp. 472-473

A modo loro

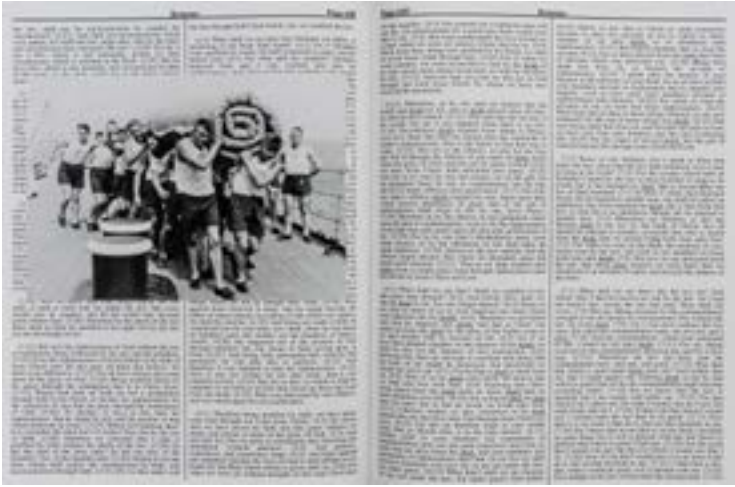


Fig. 28. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, pp. 648-649

di un *medium* sull'altro, o persino la cancellazione di uno dei due. Emblematiche, a riguardo, sono le diverse pagine in successione tratte dal *Levitico* singolarmente prive di fotografie, e nelle quali trionfa invece la forza iconoclasta delle parole «purificatesi» dalle immagini, come indica l'altissima occorrenza delle didascalie nelle varianti oppostive *clean*, *unclean*, *uncleanness*, *cleansing*, *cleanse*, *cleansed* etc., e dove però l'effetto fototestuale e l'incremento di senso scaturiscono, paradossalmente, proprio dalla totale mancanza delle immagini. Per converso, altrettanto significativi sono i casi in cui è la fotografia a riempire quasi integralmente la pagina, con il testo esiliato o ridotto a sottile cornice dalla quale, tuttavia, riesce a spiccare, in rosso, un potente versetto-didascalia capace di aprire un serrato dialogo critico con l'immagine. Si vedano, ad esempio, la fig. 29: «Io caddi con la faccia a terra» (*Ezechiele*, 43:4); la fig. 30: «adorano la bestia e la sua statua / avevano vinto la bestia e la sua immagine» (*Apocalisse*, 14:11, 15:2); la fig. 31: «distruggerò i vostri altari» (*Levitico*, 26:30); la fig. 32: «il popolo» (*Levitico*, 4:27).

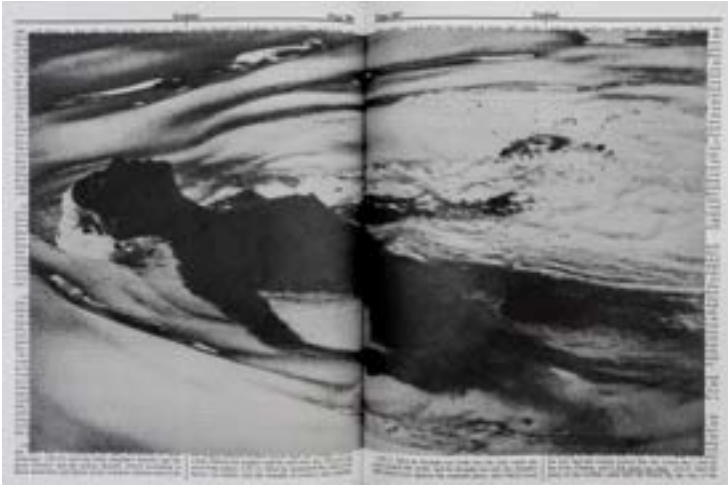


Fig. 29. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, pp. 506-507



Fig. 30. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, pp. 718-719

A modo loro



Fig. 31. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, p. 74



Fig. 32. A. Broomberg, O. Chanarin, *Holy Bible*, Mack, London 2013, pp. 58-59

Più numerosi sono infine i casi in cui l'interazione verbale/visuale si fa enigmatica, provocatoria e apparentemente arbitraria. Ci soffermiamo qui sull'esempio più clamoroso e ricorrente, quello di fotografie che raffigurano esecuzioni di disparati giochi di prestigio, tutte accompagnate dall'identica "didascalia" biblica «it came to pass», ossia «avvenne, è avvenuto», che i due artisti inseriscono sistematicamente dopo una serie di immagini di violenza, quasi a voler interrompere brechtianamente il flusso narrativo, impedendo al lettore/osservatore di immedesimarsi in quel racconto per immagini. Sembra trovare qui piena applicazione, come presupposto metodologico oltre che poetico ed estetico di Broomberg e Chanarin, il concetto di straniamento, di *Verfremdung*, struttura portante di quel teatro epico teorizzato e praticato da Brecht in opposizione al principio di immedesimazione «con il destino commuovente dell'eroe»⁷¹ perseguito dal teatro naturalistico. Per il drammaturgo tedesco, e per l'amico Walter Benjamin che ha seguito da vicino e dedicato molti scritti alle teorizzazioni di Brecht, il teatro epico procede per intervalli, per interruzioni dell'azione ottenute attraverso inserti musicali o di altri *media*, cartelloni, didascalie etc., e in tal modo scongiura ogni aristotelica catarsi e immedesimazione del pubblico, sollecitandone piuttosto lo stupore, lo straniamento appunto, la presa di distanza critica rispetto a quanto accade in scena. Ed è questa la condizione indispensabile perché il teatro non si riduca a riprodurre situazioni, ma piuttosto le scopra, non si limiti a trasmettere conoscenze, ma le produca⁷². Il teatro epico, compendia Benjamin, «avanza a scossoni [...]. La sua forma fondamentale è quella dello choc con cui le singole situazioni della pièce, ben distinte le une dalle altre, si imbattono l'una nell'altra. Le canzoni, le diciture, le convenzioni gestuali distaccano una situazione dall'altra. In questo modo si creano gli intervalli che danneggiano maggiormente l'illusione del pubblico. Paralizzano la sua disposizione a immedesimarsi»⁷³. E lo stesso tipo di straniamento, di interruzione emotiva e di distanziamento critico del lettore/osservatore sembrano voler perseguire Broomberg e Chanarin, interpolando alla rappresentazione della violenza e del conflitto immagini decontestualizzate e apparentemente innocue di acrobati, lanciatori di coltelli, addestratori di animali, giocolieri,

⁷¹ W. Benjamin, *Saggi su Brecht*, a cura di R. Degrassi, Asterios Editore, Trieste 2016, p. 28.

⁷² Ivi, pp. 13, 20.

⁷³ Ivi, p. 32.

A modo loro

prestigiatori. L'intento, intimamente brechtiano, è appunto quello di sollecitare uno sguardo vigile, di rammentare al lettore che *Holy Bible* non pretende di essere un resoconto oggettivo, per parole e immagini, della guerra e della violenza, quanto invece il loro personalissimo racconto di quella violenza; e l'obiettivo, qui come nel teatro epico, non è trasmettere conoscenze, ma produrle, sollecitare lo spettatore a costruirsi le proprie personalissime combinazioni e associazioni di senso fra le parole bibliche e le rappresentazioni mediatiche della contemporaneità.

Fatta salva la pluralità di modi in cui in *Holy Bible* si intrecciano la parte testuale e visuale, la percezione diffusa è, comunque, che ogni pagina di questo fototesto generi un costante senso di disorientamento del lettore, il cui sguardo sempre instabile deve spingersi in lungo e in largo fra le pagine, alla ricerca faticosa e incerta di quel possibile indizio di senso rappresentato dall'esile sottolineatura in rosso. È dunque il lettore ad avere, qui in misura maggiore che in *War Primer 2*, un ruolo più che mai attivo, essendo chiamato costantemente ad individuare e ricostruire un possibile, un "suo" possibile percorso di significato. Proprio l'articolata organizzazione formale di *Holy Bible* – una marca autoriale diffusa, l'anonima ed eterogenea provenienza delle fotografie e la loro disseminazione nello spazio del testo, la molteplicità di sguardi innescati dalla dislocazione delle diverse componenti verbali e visuali e il ruolo attivo del fruitore del fototesto, chiamato a recuperare e a organizzare in modo autonomo il senso attraverso una lettura non lineare e non gerarchica ma in più direzioni – ci permette di individuare nell'atlante la forma dominante di questa insolita foto-Bibbia⁷⁴. Alle riflessioni di Michele Cometa, per il quale l'atlante è «il dispositivo che riduce al minimo la volontà autoriale e crea un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può – se vuole – giocare un ruolo più determinante»⁷⁵,

⁷⁴ Va a Michele Cometa il merito di aver delineato una possibile tipologia dei fototesti letterari, individuando provvisoriamente quattro possibili forme di fototesti – la forma-èkphrasis, la forma-illustrazione, la forma-emblema e la forma-atlante – da intendersi non come forme *pure* quanto piuttosto come «dominanti che di volta in volta entrano in gioco», come modalità prevalenti di organizzazione dei fototesti «costantemente ibridate [...] in relazione ai contesti culturali e mediali in cui si muovono». All'articolato saggio di Cometa si rimanda per una descrizione dettagliata delle tipologie fototestuali citate (la citazione è in M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, cit., pp. 72-73, ma si veda l'intero saggio alle pp. 63-101; oltre a Id., *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, cit.; Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.).

⁷⁵ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 95.

sembrano fare eco quelle di Didi-Huberman, che vede nella formatlante l'esito di un lavoro di montaggio delle cose in un nuovo ordine spaziale e temporale, e il cui scopo è quello di far comprendere non le relazioni fra cose simili, ma i collegamenti segreti fra cose diverse⁷⁶.

War Primer 2 e *Holy Bible* non sono dunque, anche sotto il profilo formale, repliche inerti del modello brechtiano e del "modello dei modelli" costituito dalla Bibbia, quanto piuttosto loro feconde rifrazioni, ricreazioni inquiete che, rimodellandone il *layout*, ne dispiegano al contempo nuove potenzialità ermeneutiche. La forma stessa di questi fototesti ne sostanzia e veicola il significato etico e politico, è il modo brechtiano di Broomberg e Chanarin per prendere posizione di fronte alle immagini, invitando il lettore a fare lo stesso, reclamandone uno sguardo critico, indagatore. Perché «*prendere posizione* – compendia Didi-Huberman proprio a proposito del montaggio operato da Brecht nei suoi fototesti – equivale a *prendere conoscenza*. E tutto ciò avviene solo *prendendo forma*»⁷⁷.

⁷⁶ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?*, Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía, Madrid 2010.

⁷⁷ G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, cit., p. 84.

Bibliografia

- Affuso, O., *La memoria culturale della mafia. Il trauma mafioso e la «graphic novel» italiana*, in «Studi Culturali», 11.2 (2014), pp. 275-304.
- Albanese, A., *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Longo, Ravenna 2012.
- Almansi, G., Fink, G. *Quasi come*, Bompiani, Milano 1991.
- Avalle, D.S., *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1978.
- Avezzù, G., *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia 2003.
- Bachtin, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. G. Garritano, Einaudi, Torino 1968.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, trad. it. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979.
- Barsotti, A., *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, ETS, Pisa 2009.
- Barthes, R., *Il brusio della lingua*, a cura di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988.
- Bate, J., *Parodies of Shakespeare*, in «Journal of Popular Culture», 19.1 (1985), pp. 75-89.
- Belpoliti, M., *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015.
- Bene, C., *Hamlet Suite*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 2002, pp. 1355-1378.
- Bene, C., Deleuze, G., *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.
- Benjamin, W., *Saggi su Brecht*, a cura di R. Degrassi, Asterios Editore, Trieste 2016.
- Benvenuti, G., *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Il Mulino, Bologna 2017.
- Berlau, R., *Prefazione a B. Brecht, L'abici della guerra*, trad. it. R. Fertonani, Einaudi, Torino 1972 (non numerata).
- Bernardelli, A., *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000.
- Bierl, A., *L'Orestea di Eschilo nella scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, a cura di L. Zenobi, Bulzoni, Roma 2004.
- Billi, M., *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993.

Bibliografia

- Bisicchia, A., *Teatro e mafia 1861-2011*, Editrice San Raffaele, Milano 2011.
- Bolter, J.D., Grusin, R., *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, a cura di A. Marinelli, trad. it. B. Gennaro, Guerini, Milano 2002.
- Bonafin, M., *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Utet, Torino 2001.
- Borges, J.L., *Finzioni*, trad. it. F. Lucentini, Einaudi, Torino 1995.
- Brady, P. V., *From Cave-Painting to "Fotogramm": Brecht, Photography and the Arbeitsjournal*, in «Forum for Modern Language Studies», 14.3 (1978), pp. 270-282.
- Braucci, M., Carlotto, R. (a cura di), *Arreuoto. Scampia/Napoli, L'ancora del mediterraneo*, Napoli-Roma 2009.
- Brecht, B., *Il processo dell'Opera da tre soldi*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, pp. 53-111.
- Brecht, B., *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. B. Zagari, Einaudi, Torino 1973, pp. 118-131.
- Brecht, B., *L'abici della guerra*, trad. it. R. Fertonani, Einaudi, Torino 1972.
- Brecht, B., *Diario di lavoro*, vol. I e II, trad. it. B. Zagari, Einaudi, Torino 1976.
- Brecht, B., *War Primer*, translated and edited, with an *Afterword* and notes by John Willett, Libris, London 1998.
- Brecht, B., *Kriegsfiel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008 (1994).
- Brecht, B., *La Bibbia*, trad. it. G. Alati Fusco, note e postfazione di V. R. Perrino, Edizioni Via del Vento, Pistoia 2015.
- Broomberg, A., Chanarin, O., *War Primer 2*, Mack, London 2011.
- Broomberg, A., Chanarin, O., *Holy Bible*, Mack, London 2013.
- Bruhn, J.B., *Dialogizing Adaptation Studies: From One-way Transport to a Dialogic Two-way Process*, in J.B. Bruhn, A. Gjelsvik, E. Frisvold Hanssen (a cura di), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bloomsbury, London 2013, pp. 69-88.
- Bryant, J., *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.
- Buckley, B., *The Politics of Photobooks: From Brecht's War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin's War Primer 2 (2011)*, in «Humanities», 7.34 (2018), pp. 1-30.
- Calabrese, S., *Manuale di comunicazione narrativa*, Pearson, Milano 2019.

- Canepa, N.L., "Entertainment for little Ones"? *Basile's Lo cunto de li cunti and the Childwood of the Literary Fairy Tale*, in «Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies», 17.1 (2003), pp. 37-54.
- Capogna, S., *La mafia come notizia. Rappresentazione della mafia nella stampa italiana*, in M. D'Amato (a cura di), *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 47-128.
- Cardwell, S., *Adaption Revisited. Television and the Classic Novel*, Manchester University Press, Manchester and New York 2002.
- Carroll, R. (a cura di), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, Continuum, London-New York 2009.
- Carter, A., *Shaking A Leg: Collected Journalism and Writings*, Vintage, London 1998.
- Cascetta, A., *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991.
- Casetti, F., *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 21-31.
- Casi, S., Di Gioia, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Ediz. Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012.
- Cattrysse, P., *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, in «Target», 4.1 (1992), pp. 53-70.
- Cerri, G., *La tragedia*, in G. Avezzù et al. (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, tomo I, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 301-334.
- Cerri, G., *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, in «Vichiana», 4, 7.1 (2005), pp. 17-36.
- Cerri, G., *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale» 99 (2012) (http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=830) (ultimo accesso 23.6.2020).
- Ceserani, R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Chiappori, S., *Cariatidi e precari in musica con De Luca*, in «La Repubblica», 7.3.2013.
- Christiansen, H., *The bad Good Book*, in «Dazed digital», giugno 2013, www.dazeddigital.com/photography/article/16330/1/the-bad-good-book (ultimo accesso 9.6.2020).
- Clüver, C., *Intermediality and Interarts Studies*, in J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer (a cura di), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund 2007, pp. 19-37.

Bibliografia

- Coignet, R., *Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin*, in «Le Monde», ottobre 2013.
- Coleridge, S.T., *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, a cura di G. De Luca, ETS, Pisa 2010.
- Cometa, M., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.
- Cometa, M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano 2012.
- Cometa, M., *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in F. Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 135-163.
- Cometa, M., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Cogliatore (a cura di), *Fototesti*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-115.
- Cometa, M., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini Editore, Cosenza 2016.
- Condello, F., *Elettra. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2010.
- Condello, F., *Dato un 'classico', qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in N. Grandi (a cura di), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Patron, Bologna 2013, pp. 113-128.
- Contini, G., *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990.
- Cox, M.R., *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin and Cap O'Rushes*, The Folklore Society, London 1893.
- Criaco, G., *Anime nere*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.
- Cutchins, D., Krebs, K., Voigts, E. (a cura di), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, New York-London 2018.
- Damrosch, D., *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2009.
- Davies, L., *Adam Broomberg and Oliver Chanarin: Bible mashers*, in «The Telegraph», 29.3.2013.
- Deleuze, G., Guattari, P.F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, vol. I, trad. it. G. Passerone, Treccani, Roma 1976.
- Dente, C., *'Burlesque' da Hamlet: natura, funzione e senso di un atteggiamento metaculturale*, in C. Caliumi (a cura di), *Shakespeare e la sua eredità*, Zara, Parma 1993, pp. 157-165.
- Dente, C., Carlotti, E.G., *Shakespeare, Hamlet e l'Ottocento*, in A. Grilli, A. Simon (a cura di), *L'officina del teatro europeo. Vol. I. Performance e teatro di parola*, Edizioni Plus, Pisa 2001, pp. 323-347.

- De Luca, D., *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, Abramo Editore, Caraffa di Catanzaro 2009.
- De Marinis, M., *Dal teatro politico alla politica teatrale*, in S. Casi, E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012, pp. 15-32.
- De Matteis, S., *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012.
- De Simone, R., *La Gatta Cenerentola. Favola in musica in tre atti*, Einaudi, Torino 1977.
- Del Corno, D., *La tragedia greca dal testo alla scena moderna*, in «Dioniso», II.61 (1993), pp. 35-42.
- Del Corno, D., *I Narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Cortina, Milano 1998.
- Di Benedetto, V., Medda, E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997.
- Didi-Huberman, G., *Immagini malgrado tutto*, trad. it. D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005.
- Didi-Huberman, G., *Modest Masterpiece*, in «Art Press», 2.5 (2007), pp. 17-19.
- Didi-Huberman, G., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofia, Madrid 2010.
- Didi-Huberman, G., *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, a cura di F. Agnellini, Mimesis, Milano 2018.
- Di Marco, M., *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma 2009.
- Dino, A., *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*, Laterza, Bari 2008.
- Donà, C., *Il testo e il suo doppio. Note sulla parodia*, in «L'immagine riflessa», VIII (1985), pp. 147-184.
- Dundes, A. (a cura di), *Cinderella. A Folklore Casebook*, Garland, New York-London 1982.
- Dusi, N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino 2003.
- Dusi, N., *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano 2015.
- Dusi, N., Speziante, L. (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2007.
- Elleström, L. (a cura di), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave MacMillan, London-New York 2010.

Bibliografia

- Enzensberger, H.M., *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, trad. it. D. Zuffellato, Einaudi, Torino 1999.
- Feuerhelm, B., *Interview to Broomberg & Chanarin*, in «ASX», aprile 2013 (<http://www.americansuburbx.com/2013/05/asx-interview-broomberg-chanarin-divine-violence-2013.html>) (ultimo accesso 31.3.2019).
- Fiorentino, F., *Brecht e la letterarizzazione della fotografia*, in F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 61-76.
- Fofi, G., *Napoli nell'acquario della Gatta Cenerentola*, in «Internazionale», 18.10.2017.
- Fragapane, G. D., *La Kriegsfiel di Bertolt Brecht, una teoria negativa*, in «Rivista di studi di fotografia», 1 (2015), pp. 48-61.
- Fusillo, M., *Il Dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Fusillo, M. (a cura di), *La tragedia greca oggi. Performance, riscritture, rielaborazioni*, in «Atene e Roma», 2, 6.3-4 (2012).
- Fusillo, M., *Passato presente futuro*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 13-31.
- Fusillo, M., *Intermedialità*, in *Enciclopedia Italiana, Nona Appendice*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 703-706.
- Fusillo, M., *Estetica del pastiche e intermedialità: "Povera piccina"*, in «Between», VI.12 (2016) (<http://www.betweenjournal.it/>) (ultimo accesso 27.5.2020).
- Genette, G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. R. Novità, Einaudi, Torino 1997.
- Giovannelli, M., Martinelli, M., *Scegliendo Arrevuoto – Molière plebeo*, in «Stratagemmi», 6 (2008), pp. 147-158.
- Gorni, G., Longhi, S., *La parodia*, in *Letteratura italiana, V. Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 459-487.
- Guadagnini, W., *Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Divine Violence*, in E. Grazioli, R. Panattoni (a cura di), *Fotografia Europea. Vedere. Uno sguardo infinito*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 113-119.
- Guccini, G., *Un Aiace di Calabria ovvero L'ombra capovolta di Antigone: una risposta teatrale all'anti-cultura degli insulti al corpo nemico*, in D. De Luca, *U Tingiutu. Un Aiace di Calabria*, Abramo Editore, Caraffa di Catanzaro 2009, pp. 5-23.
- Guccini, G., *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 7-28.

- Hillman, J., *Un terribile amore per la guerra*, a cura di A. Bottini, Adelphi, Milano 2005.
- Hutcheon, L., *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London 1985.
- Hutcheon, L., *Teoria degli adattamenti*, a cura di G.V. Distefano, Armando, Roma 2011.
- Innocenti, L., 'Hamlet's Transformation': *Adattamenti e parodie*, in «Biblioteca Teatrale», 13/15 (1989), pp. 55-67.
- Isgrò, E., *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Le Lettere, Firenze 2011.
- Jellenik, G., *Adaptation's Originality Problems: Grappling with the Thorny Questions of What Constitutes Originality*, in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (a cura di), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, New York-London 2018, pp. 182-193.
- Jenkins, H., *Cultura convergente*, trad. it. V. Susca, M. Pepacchioli, V.B. Sala, Apogeo, Milano 2007.
- Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it. V. Petrelli, Feltrinelli, Milano 1985.
- Kristeva, J., *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. P.P. Ricci, Feltrinelli, Milano 1978.
- Kuhn, T., *Beyond Death: Brecht's Kriegsfibel and the Uses of Tradition*, in J. Hillesheim, M. Mayer, S. Brockmann (a cura di), *Brecht and Death*, University of Wisconsin Press, Madison 2007, pp. 69-89.
- Kundera, M., *Il Libro del riso e dell'oblio*, trad. it. A. Mura, Adelphi, Milano 1991.
- Ladd, J., *The Holy Bible, Appropriated: An Illustrated Scripture by Broomberg and Chanarin*, 6 giugno 2013 (<http://time.com/3800126/the-holy-bible-appropriated-an-illustrated-scripture-by-broomberg-and-chanarin>) (ultimo accesso 27.4.2019).
- Lavagetto, M. (a cura di), *Racconti di orchi, di fate e di streghe*, Mondadori, Milano 2008.
- Lefevere, A., *On the Refraction of Texts*, in M. Spariosu (a cura di), *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach. I: The Literary and Philosophical Debate*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia-Amsterdam 1984, pp. 217-237.
- Lefevere, A., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it. S. Campanini, Utet, Torino 1998.
- Levi, P., *Opere*, 2 voll., a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.
- Long, J.J., *Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, in «Poetics Today», 29.1 (2008), pp. 197-224.

Bibliografia

- Manferlotti, S., *Amleto in parodia*, Bulzoni, Roma 2005.
- Marino, M., *L'informazione contro il teatro. Il caso di Sul concetto di volto nel Figlio di Dio a Milano*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 29-54.
- Martinelli, M., *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Ponte alle Grazie, Milano 2016.
- Martinelli, M., *Nel nome di Dante. Diventare grandi con la Divina Commedia*, Ponte alle Grazie, Milano 2019.
- Martinelli, M., Montanari, E. (a cura di), *Jarry 2000*, Ubulibri, Milano 2000.
- Martinelli, M., Montanari, E. (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta. 1998-2008*, Ubulibri, Milano 2008.
- Martinelli, M., Montanari, E., *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Titivillus, Corazzano 2014.
- McDonald, M., *Sole antico luce moderna*, a cura di F. Albini, Levante, Bari 1999.
- McFarlane, B., *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.
- Merleau-Ponty, M., *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, Milano 2004.
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Mitchell, W.J.T., *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11settembre a oggi*, a cura di F. Gori, La casa Usher, Lucca 2012.
- Mitchell, W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Cortina, Milano 2017.
- Moody, J., *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge University, Cambridge 2000.
- Muzzioli, F., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma 2007.
- Nasi, F., *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano 2010.
- Nencioni, G., *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 2 (1967), pp. 191-198.
- Paduano, G., *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.
- Panizza, G., *Qui ho conosciuto purgatorio inferno e paradiso. La storia del prete che ha sfidato la 'ndrangheta*, Feltrinelli, Milano 2011.
- Peghinelli, A., *Shakespeare in burlesque. Il culto del Bardo e le parodie dei teatri illegittimi di Londra 1769-1843*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012.
- Petito, A., *Tutto Petito*, 2 voll., a cura di E. Massarese, Luca Torre, Napoli 1978.

- Petrarca, F., *Opere. Canzoniere, Trionfi, Familiarium rerum libri*, a cura di M. Martelli, trad. it. E. Bianchi, Sansoni, Firenze 1975.
- Philip, N. (a cura di), *Cinderella Story: The Origins and Variations of the Story Known as Cinderella*, Penguin, Harmondsworth 1989.
- Pirrotta, V., *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011.
- Ponte di Pino, O., *Per una drammaturgia transmediale della crisi italiana ovvero perché i clown vincono le elezioni*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 55-86.
- Poole, J., *Hamlet Travestie*, J. M. Richardson, London 1817 (1^a 1810).
- Rajewsky, I., *Intermedialität*, Francke, Tübingen/Basel 2002.
- Rajewsky, I., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermédiatités/Intermediality», 6 (2005), pp. 43-64.
- Rajewsky, I., *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, in «Between», VIII. 16 (2018) <http://www.betweenjournal.it/> (ultimo accesso 27.5.2020).
- Ricoeur, P., *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993.
- Ricoeur, P., *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, Brescia 2001.
- Rimini, S., *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Corazzano 2015.
- Rooth, A.B., *The Cinderella Cycle*, C.W.K. Gleerup, Lund 1951.
- Rose, M.A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Rusciano, D., *Uso politico e funzione sociale della fotografia*, in F. Fiorentino, V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma 2015, pp. 181-193.
- Sales, I., *I preti e i mafiosi: storia dei rapporti tra mafie e Chiesa cattolica*, Dalai Editore, Milano 2010.
- Sangsue, D., *La parodia*, trad. it. F. Vasarri, Armando, Roma 2006.
- Saviano, R., *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006.
- Scianna, F., *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria*, Laterza, Bari 2017.
- Shakespeare, W., *The Complete Works*, Doubleday & Company, New York 1936.
- Shakespeare, W., *Tragedie*, trad. it. G. Baldini, Rizzoli, Milano 2006.
- Shakespeare, W., *Amleto*, trad. it. C. Garboli, Einaudi, Torino 2009.
- Schoch, R.W., *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Bibliografia

- Sisk, D., *Transformation of Language in Modern Dystopias*, Greenwood Press, Westport, Connecticut London 1997.
- Skinner, S., *Split/Subject - Notes on War Primer 2*, in A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, Mack, London 2011, pp. 262-293.
- Sofocle, *Aiace*, a cura di M.P. Pattoni, E. Medda, in *Il teatro greco. Tragedie*, Rizzoli, Milano 2006.
- Somerstein, R., *Image, Author, Failure, Chance: A Conversation with Adam Broomberg and Oliver Chanarin*, in «Afterimage», 41.6 (2014), pp. 14-19 (<http://www.broombergchanarin.com/text-image-author-failure>) (ultimo accesso 27.4.2019).
- Stam, R., *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, in R. Stam, A. Raengo (a cura di), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Oxford 2005, pp. 1-52.
- Szwydky, L.L., *Adaptations, Culture-Texts and the Literary Canon: on the Making of Nineteenth-century 'Classics'*, in D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (a cura di), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, New York-London 2018, pp. 128-142.
- Taviani, G., *Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano*, in «Allegoria», XX.57 (2008), pp. 82-93.
- Taylor, D.F., *Shakespeare and Drama*, in G. Marshall (a cura di), *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 138-147.
- Timpanaro, S., *La genesi del metodo di Lachmann*, Utet, Torino 2003 (1^a ed. 1963).
- Treu, M., *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano 2005.
- Treu, M., *Riscritture e allestimenti novecenteschi*, in Libera Università IULM di Milano, Università di Genova, Università di Torino (a cura di), *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, Treccani, Roma 2008, pp. 317-321.
- Treu, M., *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009.
- Tucci, F., *L'arte di leggere le immagini. L'abici della guerra di Bertolt Brecht*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 225-251.
- Tynianov, J., *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, trad. it. S. Leone, Dedalo, Bari 1968, pp. 135-171.
- Tynianov, J., *Sulla parodia*, trad. it. M. Di Salvo, in M. Bonafin (a cura di), *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997, pp. 25-42.
- Vacis, G., *Supplici nel nostro presente: comprendere la contemporaneità*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 78

- (2010) (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=442)
(ultimo accesso 23.6.2020).
- Varvaro, A., *La filologia*, in G. Bàrberi Squarotti et al. (a cura di), *L'Italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, Utet, Torino 1992, pp. 260-288.
- Vernant, J.P., *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, a cura di P. Conte, Mimesis, Milano-Udine 2010.
- Vernant, J.P., Vidal-Naquet, P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, a cura di M. Rettori, Einaudi, Torino 1976.
- Vernant, J.P., Vidal-Naquet, P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, a cura di C. Pavanello, A. Fo, Einaudi, Torino 1991.
- Wells, S., *Shakespearean Burlesques*, in «Shakespeare Quarterly», 16 (1965), pp. 49-61.
- Wells, S., *Nineteenth-century Shakespeare Burlesques*, Diploma Press, London 1977.
- Wells, S. (a cura di), *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Wiles, D., *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Wolf, W., Bernhart, W. (a cura di), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Rodopi, Amsterdam, New York 2006.
- Zipes, J., *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York-London 2006.
- Zumthor, P., *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. M. Liborio, Feltrinelli, Milano 1973.
- Zumthor, P., *Intertextualité et mouvance*, in «Littérature», 41 (1981), pp. 8-16.
- Zumthor, P., *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, trad. it. M. Liborio, Il Mulino, Bologna 1990.

Indice dei nomi

- Abignente, E., 21
Affuso, O., 29n, 117
Agnellini, F., 82n, 121
Alati Fusco, G., 105n, 118
Albanese, A., 42n, 46n, 117
Albanese, P., 21
Albertazzi, S., 21
Albini, F., 25n, 124
Almansi, G., 62n, 117
Altavilla, P., 63n
Aristofane, 59 e n, 124
Arvidson, J., 16n, 119
Askander, M., 16n, 119
Auletta, R., 26
Avalle, D.S., 14n, 117
Avezzù, G., 27n, 34n, 117, 119
- Bachtin, M., 75n, 117
Baldini, G., 66n, 68n, 125
Baldini, L., 21, 64, 65, 69, 70
Bàrberi Squarotti, G., 15n, 127
Barsotti, A., 37n, 117
Barthes, R., 29 e n, 117
Basile, G., 19, 41, 42 e n, 43, 44, 45 e n, 46n, 55, 117, 119
Bate, J., 61n, 117
Bellotto, B., 29n, 117
Belpoliti, M., 9n, 117, 123
- Bene, C., 73 e n, 74, 117
Benjamin, W., 82n, 113 e n, 117
Benvenuti, G., 51 e n, 52 e n, 55n, 117
Berlau, R., 82 e n, 87, 88, 117
Bernardelli, A., 16n, 117
Bernhart, W., 16n, 127
Bertoni, F., 21
Bianchi, E., 125
Bianchi, V., 21, 32
Bierl, A., 25n, 117
Billi, M., 71 e n, 75n, 76n, 117
Bisicchia, A., 38n, 118
Blok, A., 60
Bolter, J.D., 16n, 48n, 118
Bonafin, M., 67n, 68 e n, 75n, 118, 126
Borges, J.L., 107, 118
Borrelli, M., 38n
Bottini, A., 28n, 123
Brady, P.V., 83n, 118
Braucci, M., 59n, 118
Brecht, B., 19-21, 26, 80, 81 e n, 82 e n, 83 e n, 84 e n, 85 e n, 87 e n, 88 e n, 89 e n, 90-92, 93 e n, 94, 95 e n, 96, 97 e n, 98, 99 e n, 100 e n, 101, 102, 103 e n, 104 e n, 105 e n, 106, 113 e n, 115, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 126
Brockmann, S., 88n, 123

Indice dei nomi

- Broomberg, A., 19-21, 79, 80 e n, 81, 82n, 85 e n, 86 e n, 87n, 88 e n, 89 e n, 90 e n, 93, 94 e n, 95, 97-103, 104 e n, 105 e n, 106, 107, 108 e n, 109-113, 115, 118, 120, 122, 123, 126
- Bruhn, J.B., 16n, 48n, 118, 119
- Bryant, J., 16n, 118
- Buckley, B., 87n, 88n, 104 e n, 118
- Bush, George W., 19, 80
- Calabrese, S., 16n, 118
- Caliumi, C., 60n, 120
- Calvino, I., 9, 20
- Cammarata, V., 21, 102n, 124
- Campanini, S., 17n, 123
- Canepa, N.L., 44, 45n, 46n, 119
- Capogna, S., 29n, 119
- Cappiello, I., 42
- Cardwell, S., 49n, 119
- Carlotti, E.G., 61n, 72n, 120
- Carlotto, R., 59n, 118
- Carroll, R., 49n, 119
- Carter, A., 41, 119
- Cascetta, A., 25n, 119
- Casetti, F., 50n, 56 e n, 119
- Casi, S., 30n, 76n, 119, 121
- Cattani, F., 21
- Cattrysse, P., 49n, 119
- Cecchi, C., 66n
- Cerri, G., 34n, 119
- Cervantes, M. de, 107
- Ceserani, R., 73n, 77 e n, 119
- Chanarin, O., 19-21, 79, 80 e n, 81, 82, 85 e n, 86 e n, 87n, 88, 89 e n, 90 e n, 93, 94 e n, 95, 97-104, 105 e n, 106, 107, 108 e n, 109-113, 115, 118, 120, 122, 123, 126
- Chiappara, L., 26
- Chiappori, S., 24n, 119
- Christiansen, H., 106n, 119
- Cimara, D., 63n
- Clementis, V., 79, 80
- Clüver, C., 16n, 119
- Coglitore, R., 21, 81n, 85n, 96n, 104n, 120, 126
- Coignet, R., 86n, 120
- Coleridge, S.T., 80 e n, 120
- Collins, W., 61
- Cometa, M., 21, 49n, 81n, 83n, 85n, 87n, 88n, 94n, 96n, 102n, 104n, 114 e n, 120, 124, 126
- Condello, F., 25n, 120
- Conte, P., 18n, 127
- Contini, G., 15 e n, 120
- Cox, M.R., 43n, 120
- Criaco, G., 35 e n, 120
- Cutchins, D., 48n, 49n, 120, 123, 126
- D'Amato, M., 29n, 119
- Dall'Aglio, M., 21
- Dammacco, M., 59n
- Damrosch, D., 51 e n, 120
- Dante, E., 37 e n, 117
- Davies, L., 87n, 120
- de Berardinis, L., 73, 74
- De Cristofaro, F., 21, 48n, 122
- De Filippo, E., 74
- De Luca, D., 18, 21, 24 e n, 25 e n, 26, 30-32, 33 e n, 34, 35 e n, 36 e n, 37n, 38 e n, 39, 119, 121, 122

- De Luca, G., 80n, 120
De Marinis, M., 27n, 30n, 121
De Matteis, S., 51n, 52 e n, 121
De Simone, R., 45 e n, 46n, 121
Degrassi, R., 113n, 117
Del Corno, D., 25n, 27n, 121
Del Marco, V., 85n, 120
Deleuze, G., 73n, 77 e n, 117, 120
Dente, C., 60n, 61n, 62n, 72n, 120
Di Benedetto, V., 34n, 121
Di Gioia, E., 30n, 76n, 119, 121
Di Marco, M., 27n, 34n, 121
Di Martino, M., 38n
Di Salvo, M., 67n, 126
Didi-Huberman, G., 82n, 83n, 84 e n, 88 e n, 115 e n, 121
Dino, A., 36n, 121
Disney, W., 44
Distefano, G.V., 17n, 49n, 123
Donà, C., 75 e n, 121
Dundes, A., 43n, 121
Dusi, N., 16n, 42n, 46n, 49n, 50n, 121

Elleström, L., 16n, 121
Elliston, R.W., 62
Enzensberger, H.M., 47, 48 e n, 122
Eschilo, 25n, 27n, 117
Euripide, 27n, 38n

Fava, G., 38n
Fertonani, R., 82n, 84n, 117, 118
Feuerhelm, B., 87n, 122
Fink, G., 62n, 117
Fiorentino, F., 82n, 83n, 85n, 120, 122, 125

Fo, A., 27n, 127
Fofi, G., 51n, 56n, 122
Fragapane, G.D., 87n, 122
Freud, S., 25n, 124
Frisvold Hanssen, E., 48n, 118
Frith, F., 105n, 106n
Führer, H., 16n, 119
Fusillo, M., 16n, 25n, 48n, 122

Gallo, F., 21
Gannuscio, V., 21
Garboli, C., 66 e n, 67n, 68n, 71n, 72n, 125
Garritano, G., 75n, 117
Garrone, M., 19, 42, 50, 52
Gassman, V., 26
Gelardi, M., 38n
Genette, G., 16n, 42n, 75n, 93 e n, 122
Gennaro, B., 16n, 118
Giovannelli, M., 59n, 122
Gjelsvik, A., 48n, 118
Goethe, J.W., 19, 60, 63, 64, 74
Gori, F., 100n, 124
Gorni, G., 75n, 122
Gottwald, K., 79, 80
Grandi, N., 26n, 120
Grazioli, E., 105n, 122
Grilli, A., 61n, 120
Grimm, J. E W., 44
Grusin, R., 16n, 48n, 118
Guadagnini, W., 105n, 122
Guarnieri, M., 42
Guattari, P.F., 77 e n, 120
Guccini, G., 24n, 27n, 33 e n, 122

Indice dei nomi

- Hall, P., 26
Harrison, T., 26
Hillesheim, J., 88n, 123
Hillman, J., 28 e n, 123
Hitler, A., 101
Hussein, S., 96
Hutcheon, L., 17 e n, 49 e n, 62n,
75n, 76 e n, 123
- Iannotta, D., 12n, 125
Innocenti, L., 61n, 123
Isgrò, E., 38n, 123
- Jarry, A., 59 e n, 124
Jellenik, G., 48n, 123
Jenkins, H., 16n, 123
Jervolino, D., 12n, 125
Johnson, S., 61
- Kemble, J.P., 62
Knopf, J., 88
Kott, J., 57, 123
Krebs, K., 48n, 49n, 120, 123, 126
Kristeva, J., 16n, 123
Kuhn, T., 88n, 123
Kundera, M., 79 e n, 123
Kunert, G., 87
- La Capria, R., 52
La Ruina, S., 24
Ladd, J., 90n, 123
Landieri, A., 24n
Lavagetto, M., 44n, 123
Lecocq, C., 63n
Lefevere, A., 17 e n, 41, 123
- Leone, S., 68n, 126
Levi, P., 9 e n, 10 e n, 117, 123
Liborio, M., 14n, 15n, 127
Long, J.J., 87n, 88 e n, 94, 123
Longhi, S., 75n, 122
Lucentini, F., 118
Lucignani, L., 26
- Maffei, G., 21
Magazzini, 26
Majakovskij, V., 74
Malgiooglio, C., 30
Malone, E., 61
Manferlotti, S., 72n, 75n, 124
Maramotti, L., 21
Marinelli, A., 16n, 118
Marinelli, M., 26
Marino, M., 27n, 124
Martinelli, M., 21, 58, 59n, 74, 122, 124
Massarese, E., 71n, 124
Mastrota, R., 24
Mathews, C., 80
Mayer, M., 88n, 123
McDonald, M., 25n, 124
McFarlane, B., 49n, 124
Medda, E., 34n, 39n, 121, 126
Mercadante, S., 63n
Merleau-Ponty, M., 9, 124
Mitchell, W.J.T., 79, 100n, 102n,
108n, 124
Molière, (Poquelin, J.), 59 e n, 122
Montanari, E., 59n, 124
Moody, J., 61n, 124
Morandi, G., 33
Mosca, G., 37n

- Mura, A., 79n, 123
Muzzioli, F., 52n, 55 e n, 124
- Nasi, F., 18n, 21, 124
Nencioni, G., 20 e n, 124
Novità, R., 16n, 122
- O'Neill, E., 26
Olivieri, U.M., 21
Ophir, A., 20, 106-108
Orazio, Q.F., 23
Orrico, E., 24
Paduano, G., 25n, 124
Palitzsch, P., 87
Panattoni, R., 105n, 122
Panici, M., 38n
Panizza, G., 36n, 39 e n, 124
Pasolini, P.P., 26
Pasquali, G., 15
Passerone, G., 77n, 120
Pattoni, M.P., 39n, 126
Pavanello, C., 27n, 127
Peghinelli, A., 61n, 124
Pellicori, F., 24
Pepacchioli, M., 16n, 123
Perniola, I., 50n, 119
Perrault, C., 44
Perrino, V.R., 105n, 118
Petito, A., 19, 59, 60, 62, 63 e n, 64,
71n, 74, 124
Petrarca, F., 23, 125
Pezzini, I., 85n, 120
Philip, N., 43n, 125
Piga, E., 21
Pirozzi, A., 59n
Pirrotta, V., 26, 37 e n, 38n, 125
Platone, 17
Ponte di Pino, O., 27n, 125
Poole, J., 19, 60, 61 e n, 62 e n, 74, 125
Pope, A., 61
Pupo (Ghinazzi, E.), 30
Raengo, A., 49n, 126
Raimondi, L., 21
Rajewsky, I., 16n, 125
Rak, A., 42 e n, 50
Rettori, M., 27n, 127
Ricci, P.P., 16n, 123
Ricoeur, P., 11, 12 e n, 13 e n, 125
Rimini, S., 37n, 125
Rizzotto, G., 37n
Ronconi, L., 26
Rooth, A.B., 43n, 125
Rose, M.A., 60n, 75n, 76 e n, 125
Rowe, N., 61
Rusciano, D., 82n, 125
- Sala, V.B., 16n, 123
Sales, I., 36n, 125
Sangsue, D., 75n, 125
Sansone, D., 42
Santiago Mora, L., 21, 94n
Sarstedt, P., 74
Savatteri, G., 37n
Saviano, R., 29n, 35, 36, 50 e n, 51,
52 e n, 54, 125
Scarcello, P., 21, 31, 32
Scarpetta, E., 63n
Schiavone, F., 38n
Schoch, R.W., 61n, 125
Scianna, F., 80n, 125

Indice dei nomi

- Sciascia, L., 37n
Sellars, P., 26
Seneca, L.A., 23
Seydel, H., 87
Shakespeare, W., 19, 57, 60 e n, 61n,
64, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 71 e n, 72
e n, 73, 74, 80n, 117, 120, 123-127.
Siddon, W., 62
Silani, M., 24
Simon, A., 61n, 120
Simpson, T., 21
Sisk, D., 55 e n, 126
Skinner, S., 94n, 100n, 126
Societas Raffaello Sanzio, 26
Sofocle, 18, 25 e n, 26, 27n, 30, 36,
39n, 124, 126
Sommerstein, R., 89n, 126
Spariosu, M., 123
Speziante, L., 16n, 121
Stam, R., 49n, 126
Steevens, G., 61
Strada Janovič, C., 75n, 117
Susca, V., 16n, 123
Swift, J., 13
Szwedky, L.L., 48n, 126

Tadashi, S., 26
Tarizzo, D., 84n, 121
Taviani, G., 55n, 126
Taylor, D.F., 61n, 126
Teropoulos, T., 26
Testori, G., 26, 58n

Timpanaro, S., 14n, 126
Tinelli, G., 21
Treu, M., 25n, 38n, 123, 126
Troisi, M., 74
Tucci, F., 81n, 126
Tynianov, J., 67n, 68n, 75n, 126

Vacis, G., 27n, 28 e n, 126
Valenti, E., 58, 59n, 76
Valentini, V., 82n, 122, 125
Varvaro, A., 15n, 127
Vasari, F., 75n, 125
Vastarella, G., 58n, 59n
Vernant, J.P., 17, 18 e n, 27n, 38 e n,
39, 40n, 127
Vidal-Naquet, P., 27n, 38n, 40n,
127
Voigts, E., 48n, 49n, 120, 123, 126

Warburton, W., 61
Wells, S., 61n, 127
Wiles, D., 25n, 127
Willett, J., 89 e n, 90, 93, 94, 118
Wizisla, E., 21, 105n
Wolf, W., 16n, 127
Wroughton, R., 62

Zagari, B., 81n, 83n, 118
Zenobi, L., 25n, 117
Zipes, J., 54 e n, 127
Zuffellato, D., 48n, 122
Zumthor, P., 14 e n, 127

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Novembre 2020

Presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo

Editing e typesetting: Valentina Tusa - Paragraphics Società Cooperativa
per conto di NDF

Progetto grafico copertina: Luminita Petac

Il libro presenta un'osservazione ravvicinata di quattro esperienze di riscrittura di alcuni classici, dalla tragedia di *Aiace* e di *Amleto* alla fiaba di *Cenerentola*, e dal fototesto brechtiano *Abicì della guerra* fino al classico dei classici, la *Sacra Bibbia*. Tipologie differenti di transcodificazione, dall'adattamento teatrale e cinematografico alla parodia al *remake* fototestuale, tutte però attraversate da una precisa progettualità politica, e tutte capaci di garantire "a modo loro" la vita delle opere nel tempo.

Un autentico dialogo con i classici richiede una relazione non gerarchica fra le opere e le loro riscritture, e un intreccio di voci differenti, tutte parimenti legittime, luogo di incontro con un'alterità che partecipa alla definizione della propria identità.