

## STORIA CON FANTASMI

BEPPE SEBASTE

Vorrei cominciare con una poesia in forma di lettera, che scrissi all'amico Carlo Bordini alla fine degli anni Settanta:

caro carlo  
ti scrivo la mia ultima  
scoperta  
ogni volta che mi lavo  
mi dissolvo un po' di più  
mi sciolgo come la schiuma  
che mi frego tra le  
mani  
fino a diventare scaglia  
e scomparire.  
È per questo sai  
che non amo stare al sole  
la politica non c'entra  
sono fatto di neve  
avrei preferito dirtelo  
a voce ma  
quando suona il telefono  
tu ti metti paura  
cominci a strisciare su e giù  
per le pareti

Poi vorrei mostrare un'immagine della fotografa americana  
Francesca Woodman nello stesso periodo:



Una decina d'anni fa, a Parigi, capitai quasi per caso all'inaugurazione di una mostra alla Fondation Cartier, e ne uscii emozionato e turbato. Ero andato lì per fare qualcosa di inessenziale, una non-esperienza, come ci induce il rituale dei consumi culturali. Incontrai invece qualcosa che parlava implacabilmente a me e di me. Che mi parlava di quello che avevo voluto scrivere e testimoniare in un passato non lontano e che non cessa di tornare. Era una mostra retrospettiva di fotografie di Francesca Woodman, scattate negli anni Settanta. Soprattutto autoritratti, molti dei quali fatti a Roma, dove abitò tra il 1977 e il 1978. Provai un sentimento fortissi-

mo di riconoscimento e di comunanza, di lei e della sua poetica. Fui anche sicuro di averla incontrata, conosciuta. Simultaneamente appresi che l'autrice era morta il 19 gennaio 1981, gettandosi dalla finestra. Aveva ventitrè anni.

Nata a Denver, Colorado, un anno prima di me, figlia di artisti, vissuta a Boulder (dove tra l'altro si trovava il Naropa Institute di Allen Ginsberg & soci), poi studi alla Rhode Islands School of Design a Providence, poi un anno a Roma, scoperta (o riscoperta) del surrealismo (e del futurismo, e di altre avanguardie) in una libreria anch'essa "d'avanguardia" vicino a Piazza Navona. Lei abitava, dalla primavera del 1977 all'estate del 1978, Piazza San Salvatore in Lauro, vicino a via de Coronari. In quella libreria, *Maldoror*, Francesca Woodman ha sotto gli occhi gli autori caldi del momento, quelli del pensiero della "trasgressione", da Lautréamont, appunto, a Artaud e Bataille. È lì che esporrà le sue fotografie nel 1978, giorno previsto per l'inaugurazione il 20 marzo. Solo quattro giorni prima Aldo Moro venne rapito e la sua scorta massacrata. Ma Francesca Woodman, così pare, non venne toccata da questi eventi. Era completamente assorbita dalle proprie ossessioni estetiche, idee e programmi, di cui sono parte integrante i suoi diari. Un'idea per lei è come qualcosa "sul fuoco", di cui bisogna occuparsi, annota, "prima che faccia bruciare il fondo della pentola". In questa libreria, luogo di sperimentazioni estetiche e comunitarie gestita dagli amici Paolo Missigoi e Giuseppe Casetti, scopre grazie al loro archivio di immagini preziose custodite in una valigetta, un curioso ritaglio della rivista *Sapere*. Sono le fotografie di uno scienziato ungherese che si pretendeva inventore di una "macchina per scomparire"; le illustrazioni mostrano una donna seduta che sfuma poco alla volta nel corso delle immagini successive, prima di sparire definitivamente. È da qui che prende l'idea della sua rappresentazio-

ne fotografica della trasparenza e della sparizione, come nell'*Angel Series*? Non credo, le sue foto degli anni precedenti, a Boulder, a Providence, mostrano già pienamente la sua estetica dello sfumato, dell'evanescenza, del dissolvere e dissolversi, dell'uscire di scena, del diventare altro, diventare aria, tappezzeria, muri, carta da parati, carta e basta, diventare erba, sabbia, pavimento, lenzuolo, albero, "diventare ombra, riflesso, corrente d'aria" (Nicolas Bouvier), "divenire sempre, non diventare mai" (Gilles Deleuze), ecc. Però la coincidenza è bella, come una complicità: l'inventore ungherese della macchina per sparire. Che, per Francesca, altro non è che l'apparecchio fotografico. Come si chiamava quel bellissimo film in bianco e nero di Woody Allen, primi anni '90, che è insieme la storia dell'antisemitismo e del desiderio di evadere dalla realtà, dall'essere stesso? Ah sì, *Ombre e nebbia*, dove il goffo eroe, in fuga e perseguitato, a un certo punto sparisce con una macchina per sparire, complice un mago che assomiglia tanto, anche nei suoi procedimenti, ai vecchi fotografi col treppiede e il flash abbagliante. Uno schiocco di dita, e *puff!* Era questo che voleva, da sempre, anche prima di essere perseguitato. Ombre. Nebbia. Ed è ancora una volta lo sfumato, lo sfuocato, la *tenuitas*, l'ectoplasma, la parte più viva e insistente della storia dell'arte, la "vera icon", la Veronica, la Sindone. L'assenza, le tracce che si lasciano quando si vogliono cancellare le proprie tracce. La Ninfa che si veste di ciò che la denuda. Un'estetica della sparizione. Ma anche un'estetica del volto, di ciò che si oppone al ritratto (che è sempre assoggettamento dell'altro, della sua presenza) grazie alla frontalità o al disfaccimento (*dis-facere*) dei suoi tratti, a costo di un'indistinzione, di un divenire fantasma. Ecco, tutto questo è per me la quintessenza degli anni '70, qualcosa che non è mai morto, solo (forse) scomparso, tornato cioè nel suo alveo originario, la sua condizione naturale. Quella di fantasma.



La foto posta sopra potrebbe essere sostituita da molte altre analoghe di Francesca Woodman. Quel giorno a Parigi, e dopo, sfogliando i libri delle sue fotografie, rimasi soprattutto colpito dall'ultimo lavoro di Francesca, un libro d'artista dal titolo *Some Disordered Interior Geometries*, "Alcune disordinate geometrie interiori", realizzato su un quaderno a righe dei primi decenni del Novecento, "Esercizi graduati di geometria". Lo sfondo infantile e didattico dei quaderni, tra definizioni e poliedri, esalta la passione individuale della sua ricerca, quasi una spinoziana *Etica more geometrico demonstrata*, un'etica desiderante, trascendente e immanente insieme:

immagini sovrapposte di pezzi del suo corpo, piedi, gambe, gesti, il volto e il sesso semicoperti dalle mani, mani che porgono un guanto, interni vuoti e spogli, muri, pavimenti, superfici bianche; una geometria interiore e disordinata, non euclidea, agli antipodi di quella militare “geometrica potenza”, tutta esteriore, con cui si definì tronfiamente l’azione delle Brigate Rosse a via Fani.

Ma io, che cosa facevo in quegli stessi anni, e perché sono così sicuro, fin dal turbamento e la commozione avuti a Parigi alla Fondation Cartier, di avere avuto a che fare con lei, al punto che il suo volto sfuocato nelle sue fotografie, il suo corpo sfuocato (tutto il suo corpo è volto, e anche ogni oggetto delle sue fotografie è volto), mi guardasse, cioè mi *riguardasse*? Leggevo gli stessi autori, facevo le stesse esperienze, lavoravo, si fa per dire, per una rivista d’arte che parlava di trasgressione, di Bataille, di rivoluzione culturale, e per la quale feci la prima intervista italiana al sociologo Jean Baudrillard, che ci sembrava allora straordinariamente nei tempi, vero e fecondo, coi suoi concetti di iperreale e di simulacro. Andammo a Parigi, un amico e io, e il giorno prima dell’appuntamento, in una camera d’albergo della rue Dauphine, passammo un pomeriggio sui nostri rispettivi lettini registrando un dialogo – quasi uno psicodramma – inconcludente come le parole che si scambiano Vladimir e Estragon in *Aspettando Godot* di Beckett (lo amavamo follemente); solo che nel nostro dialogo era lui, un invisibile e immaginario Godot, ad interromperci bussando sempre alla porta (“Qualcuno bussa alla porta, sarà di nuovo Godot, ma cosa vuole da noi?”).

È buffo: sabato 17 marzo 2007 la copertina di *Alias (il manifesto)* era fatta delle foto in primo piano di Baudrillard che mi parlava in quell’intervista del febbraio 1978, riprodotta all’interno. Accorgermene è stato un piccolo shock (nessuno

mi aveva informato). All’epoca, al ritorno da quel viaggio, portai a scuola la giustificazione firmata (avevo 18 anni) della mia assenza: motivi di lavoro. Scrivevo già poesie e le avevo vendute ciclostilate per strada, e ai concerti di certi miei amici musicisti. Da tempo volevo scrivere, ma non sapevo né cosa né come, e fu la lettura di Allen Ginsberg a sbloccarmi: potevo parlare di qualsiasi cosa, tutto è “santo” e degno, il corpo soprattutto. Conobbi Carlo Bordini al festival di Parco Lambro del ’76, dove vendevo un libretto di mie poesie seduto per terra, con una tovaglietta rubata al tavolino di un bar. Ero tranquillo e sballato. Tutt’intorno l’inferno, gli espropri al camion dei polli, la caccia ai tossici, le prime violenze dichiarate degli Autonomi, molti dei quali divennero a loro volta dei tossici. Io e Carlo che ci aggiravamo come un dante e un virgilio da fumetto in una divina commedia ubriaca, o meglio *acida*.

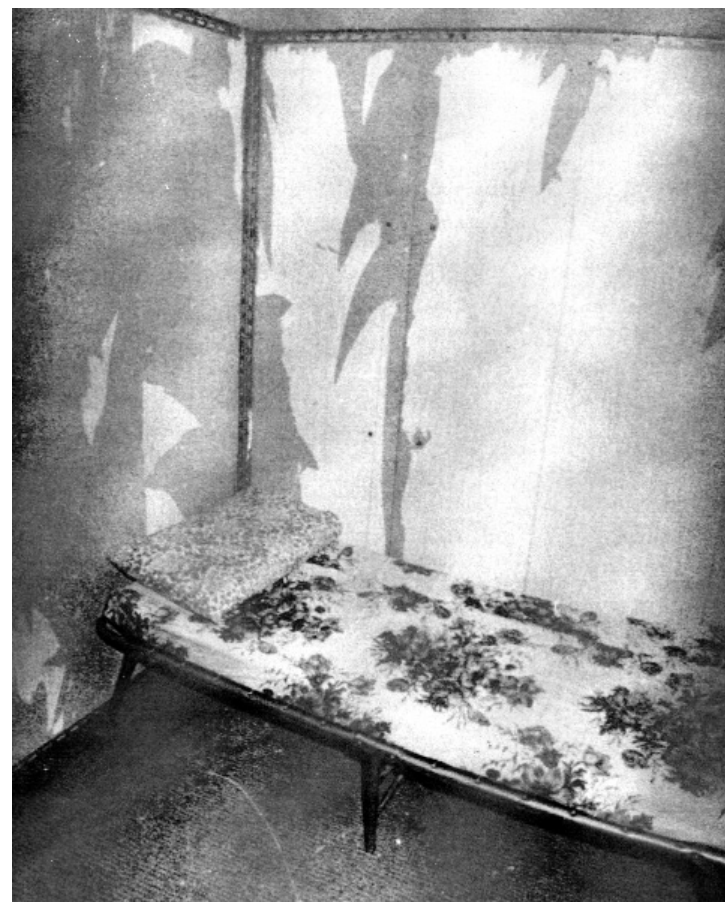
Cominciai a venire a Roma quella stessa estate, conobbi il Beat 72 (e un vero poeta beat che dormiva sulla moquette: Adriano Dorato) e il cortile del Politecnico dove si riuniva un gruppo chiamato “poesia nel movimento”. Conobbi molte ragazze. Ero esotico, e loro lo erano per me. Ero a Roma alla manifestazione del 12 marzo del 1977, dove la mia parte del corteo fu attaccata prima ancora di partire, e in cui vissi l’incubo di una fuga randagia e convulsa in strade già buie con cabine e automobili in fiamme, e spari, poliziotti bardati come astronauti; dove assistetti impotente al fermo di amici mentre mi salvavo miracolosamente di vicolo in vicolo nella mansarda dell’amico poeta. Si mangiava con gli altri poeti in una trattoria a San Lorenzo, dove Francesca Woodman si trasferì spesso a lavorare dagli amici pittori dell’ex pastificio di via degli Ausoni (e dove a volte la trovavano nuda e tremante di freddo accanto a un muro scrostato, in assorta attesa della luce giusta per uno scatto). Potrei averla incontrata lì, in quel quartiere. Oppure a Campo de’ Fiori, a via della

Pace, ovunque. Il ricordo di quegli anni, inutile dirlo, è una nebulosa. Ombre e nebbia.

Ora, non c'è dubbio, Francesca Woodman è davvero fantasma anche per gli altri, anche per chi non lo sa, e lei ne ossessiona e feconda l'immaginazione, soprattutto dei più giovani, che non appena la scoprono la amano (e non solo chi si interessa di fotografia o di arte). Francesca è fantasma non perché non ci sia più, è chiaro, anzi tutt'altro. Ma perché anche lei, come tutti coloro che hanno condiviso quell'esperienza estetica ed esistenziale – politica nel suo senso più ampio, mentale e corporale, cioè sociale – anche lei e la sua opera, come è proprio del fantasma, torna ripetutamente da un passato che non è mai stato presente. Gli anni Settanta.

Mi rivolgo, per spiegarmi, alla lingua francese. Ci sono varie parole: *phantasme*, che usano gli psicanalisti per dire il desiderio che vira all'ossessione; *phantome*, più vicina all'italiano 'fantasma'. Ma soprattutto *revenant*, ciò che torna, *revient*, di continuo – e non solo perché è stato "rimosso". Torna, ma da dove? E cosa torna, nel fantasma? Non ha mai avuto appartenenza, per questo è fantasma. Non ha mai avuto presente, per quanto non anelasse che a questo. La definizione del fantasma è nella sua assenza di appartenenza, forse quindi nella sua assenza di definizione. Gli anni Settanta, per come io li ho visti e vissuti, per come li ho condivisi, per come li ho consumati e visti consumare, sono gli anni della più fulgida, della più collettiva e intensa e condivisa non appartenenza (che è già un bel paradosso). Sono gli anni in cui miracolosamente una società di fantasmi ha potuto avere luogo, il tempo di una meteora (anche se è durata anni, anche se durasse ancora, si tratta comunque di una *coincidenza spazio-temporale fulminea*).

Adesso guardate questa immagine:



Sembra il fuori-campo, se non un interno, di una fotografia di Francesca Woodman. È la foto di un covo delle Brigate Rosse. Il fatto è che anche i "terroristi", ne sono certo, almeno alcuni di essi, diventarono quello che diventarono perché presi da un'altra idea del divenire che non "la lotta armata per il comunismo". Quella di sparire. Questo potenziale estetico della clandestinità non viene cancellato neppure dalle

rappresentazioni più banali, siano giornalistiche che cinematografiche. Perfino nella loro idiozia politica e umana, quale traspare nel film di Marco Bellocchio, *Buongiorno notte*, la pirandelliana condizione di scomparsi, di trasfigurati, di ontologicamente clandestini dei brigatisti emerge a dispetto di tutto come un gioco. Pur non essendo consapevoli del suo aspetto lirico e terribile, il fascino dello sparire insito nelle loro azioni rende misteriosamente ludico e teatrale anche l'appartamento più squallido, la vita più banale, la miseria del geometra o dell'ingegnere o del bancario Tal dei Tali, residente nella via Tal dei Tali, che rientra solo all'ora dei pasti, in un palazzone di banale periferia impiegatizia, qualcosa che non si potrebbe immaginare più anonimo (ma con dentro una stanza murata). Era anche questo il simulacro di cui parlava Baudrillard? Il fascino del falso, di una vita e un nome indossato come un abito, come Adriano Meis, fu Mattia Pascal, svuota e rende iperreale quella normalità poco prima giudicata "fascista" e "razzista" dall'Orson Welles che interpretava il regista-genio ne *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini (film sequestrato e condannato negli anni '60). Giocare ai normali era il paradosso della vita di un brigatista e, forse, la sua vera e intima ragione d'essere. Anche il piacere di "calarsi il passamontagna" sul volto di cui scrisse Toni Negri è della stessa natura, per quanto più idiota e infantile. E penso: se i brigatisti rossi avessero letto meno testi marxisti e più testi surrealisti o situazionisti, meno Toni Negri e più Guy Debord, la storia dei movimenti, in Italia, sarebbe andata in altro modo?

È sotto questa luce che trovo bellissima l'idea di Bellocchio, nella sublime interpretazione di Roberto Herlitzka, dell'evasione tranquilla di Aldo Moro dalla sua prigione di normalità, che esce di casa un mattino presto e cammina per strada scoprendo con occhi da poeta il fascino aurorale della periferia, dell'archeologia industriale, il fascino rock (e punk) del valore dismesso (della dismissione), del non-lavoro, dei muri e

dei palazzi sottratti tanto all'uso che allo scambio; e in questa luce d'alba con un lungo respiro si tira su il bavero del cappotto e continua a camminare, cammina e basta – è questa la libertà, e lui è libero finalmente e felice come il personaggio della *Passeggiata improvvisa* di Franz Kafka, che parte senza perché nel cuore della notte lasciando la casa alle spalle, sbatte l'uscio e si ritrova sulla strada "con le membra che rispondono, con particolare scioltezza, alla libertà inattesa loro accordata", "capace di qualsiasi decisione" – "mentre t'innalzi sino alla vera immagine di te stesso, una figura solida, dai contorni netti". Un senso di benessere unito a un'idea di orizzonte. Come il "desiderio di diventare un indiano", e cavalcare attaccati alla criniera senza sproni e senza sella, senza redini, senza neanche il cavallo.

Aldo Moro come un personaggio di Franz Kafka trasportato negli anni '70, che diventa splendidamente un uomo invisibile. La sua evasione non come un'evasione dell'essere ma (insegnava il filosofo Emmanuel Lévinas), dall'essere. E infatti la vediamo, lo abbiamo visto, in un sogno, un sogno del cinema.

(Qualche tempo dopo, a Parigi, andai alla presentazione de *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia, che ripercorre la vicenda della prigionia di Moro e delle sue famose lettere. È un libro molto bello, più bello perfino di *La scomparsa di Majorana*. Ci sono, in filigrana, tutti gli anni Settanta, il loro pathos più nascosto, il loro fantasma).

Ho scritto spesso sugli anni Settanta nei giornali, ogni volta opponendomi con forza all'ostinato cliché che li vuole "anni di piombo". Al contrario, essi erano anni di carne – fosse anche carne di fantasma ("il metodo" – scriveva in una poesia Allen Ginsberg – "dev'essere purissima carne"). C'erano allora cose più sentite della violenza delle Brigate Rosse, che

pure fu, insieme all'eroina che invase deliberatamente il mercato facendo sparire le droghe leggere, la causa del suicidio di un movimento politico largo, variegato e diffuso. Ora, a distanza di anni, mi interessa soprattutto capire che cosa fu quel "consumarsi come meteore" che, recita l'I Ching, "è un male". La nostra disperata volontà di dissiparci, di diventare fantasmi, diventare sottili fino a scomparire. Qualcuno pensa davvero che non ci sia relazione tra il diventare fantasma mio, di Francesca Woodman, di tanti altri, e i simultanei apprendisti fantasmi che rapirono Aldo Moro e si diedero al teatro dell'attacco "al cuore dello Stato"? Davvero si pensa che le motivazioni fossero soltanto "politiche", pur riconoscendo che le loro dichiarazioni fossero già allora cretine? Il fatto è che, giudicate col metro della "autonomia della politica" (come loro stessi pretendevano), sfugge davvero l'essenziale, compresa la loro stupidità, compreso ciò che ancora fa dire, con altra stupidità, che gli anni Settanta siano stati "di piombo".

(Il problema non è mai stato l'idea del comunismo, anzi. C'erano molte allucinazioni in quel periodo, allucinazioni desideranti; e anche questo, in fondo, era insito nel materialismo (comunista) nella sua formulazione più innovativa: "occorre attenersi ai fatti", scrisse il filosofo comunista Louis Althusser dal manicomio di Saint'Anne, ma "anche le allucinazioni sono fatti").

I miei anni Settanta sono stati dunque come quella danza di Francesca Woodman sublime e convulsa di certe sue foto sfuocate, quando attraversa porte immaginarie, "porta senza porta", che lei stessa ha tracciato con un disegno sui propri autoritratti.

Ricordo una notte, inverno 1979-80, credo che fossimo a Firenze per chissà quale strampalato motivo, io e il mio splendido amico Giorgio Messori (lo conobbi un mattino d'inverno a Bologna, a lezione di Anceschi, dove Giorgio fece una

relazione su Benjamin e Kafka), e facevamo come al solito il gioco dell'elenco. Questa volta parlavamo dei film che potevano unire gli anni Settanta ai nascenti anni Ottanta. *Professione reporter* di Michelangelo Antonioni (del 1975) ci sembrava indubbiamente un film sugli anni Settanta. *L'amico americano* di Wim Wenders (del 1977) secondo noi inaugurava e profetizzava già gli anni Ottanta (lo vedemmo insieme otto volte, per risentire la frase sul "blu che non è più quello di una volta", detto dal corniciaio al mercante, e dal mercante al falsario di se stesso, interpretato da Samuel Fuller: pittore fantasma, appunto). Ma va da sé che per noi gli anni settanta proseguirono almeno fino al 1984. È in quel periodo che un'altra notte, a Ginevra, bevendo in un pub ci confessammo reciprocamente il nostro grottesco timore: qualcuno stava rubando il tempo per fare esperimenti con i sincrotroni (lì al Cern), e in effetti tutto passava un po' troppo alla svelta ultimamente, di questo eravamo certi.

Ecco, dovrei fare questo, un elenco, recuperare uno di quei tanti elenchi che componevamo all'epoca. E che a volte diventavano poesia, come quella lunga che leggemmo la notte del reading per l'inaugurazione della nostra casa editrice, Aelia Laelia, "tutto lo strano via", con le scarpe in mano...

Dire, per esempio, la scoperta della poesia e dei poeti, l'idea che a uno stile potesse corrispondere uno stile di vita. Dire le poesie di Corrado Costa su *L'uomo invisibile*, che "non riusciamo mai a sapere se c'è", non si vede mai, neanche al cinema nei film dell'uomo invisibile, neanche dopo il film, all'uscita del cinema. E la poesia sulle vocali sempre di Corrado Costa, dedicata a Gianfranco Baruchello (e a Rimbaud) proprio nel 1977 ("l'U di acqua è invisibile / anche A di invisibile è / invisibile..."). Dire Jean-Luc Godard e l'emozione che mi davano i suoi film, i suoi primi piani, le sue lezioni di politica e di antropologia, le sue meravigliose lezioni di dogmatismo e onesta intolleranza, forti come ha da essere la poesia –

(FOTO?)

perché “cultura = regola, arte = eccezione, ed è proprio della regola volere eliminare l’eccezione” (Godard mi ricorda il Film Studio, e di recente lo stesso vecchio cineclub di via Orti D’Alibert ha fatto una rassegna di tutto Godard: chi c’è andato?). Dire, per restare a Roma, il cortile del Politecnico e gli spettacoli di Rossella Or, precocemente orfana della comunità teatrale della cosiddetta avanguardia; il suo “Oh” senza punto esclamativo, un’emozione aspirata e invisibile come la U di invisibile; i suoi spettacoli all’Uccelliera di Villa Borghese dove andavo di notte a vedere le prove e poi uscire con lei (riuscivamo a mantenere ogni volta un’atmosfera di privata elettricità) – e ricordo soprattutto un hotel vicino a Villa Borghese che sembrava uscito da un’altro tempo, un’altra dimensione, dove restammo a lungo come fantasmi a parlare (di) poesia, bere tè e alcool nella sala colazioni senza essere visti da nessuno; Rossella Or che, quando comprava le sigarette, chiedeva le Chesterfield (che non c’erano mai) per imitare l’isterica di un film di Godard. Dire il film infinito di Alberto Grifi, la sua *Anna*, vera Alice disambientata, visto in tanti posti disambientati percorsi da altre interminabili Anne del nostro mondo disambientato, che fossero femmine o maschi. Dire le impasse nella deriva, dire gli approdi, come quando il mattino andavo a dormire su un prato a Villa Torlonia e mi svegliavano i latrati dei cani nelle loro passeggiate borghesi, dire i prati che sopravvivevano tra i palazzoni nel divenire periferia della città; dire i volti, dire il disfaccimento dei volti, dire, come vorrei che dicesse questa mia poesia, qualcosa nella scia di quel dissiparsi del volto che nell’arte da sempre si oppone al ritratto, quell’estetica del fantasma che, ne sono sicuro, è la condizione stessa dell’etica, quindi dell’estetica:

“L’Europa cambia volto  
L’atomica francese proteggerà la Germania”  
e io da tempo non vedo mia sorella, che  
“Hai una faccia, dice, che se dovessi

Giudicarti dalla faccia

Liza Minnelli, figlia d’arte,  
dà uno spettacolo a Milano  
“Mi hanno insegnato a Ridere, ha dichiarato,  
E a pretender tutto dalla vita”

Dopo la pioggia c’era il vento e mi piaceva  
Come il mattino che pestavo le foglie  
Sui vialetti del Sant’Orsola a Bologna  
Il fegato era molto agitato e l’impermeabile bianco  
Aperto sul petto come gli infermieri  
I platani in lacrime

Il ventidue ottobre millenovecentottantadue  
Ho scritto a Roma questa poesia aspettando l’autobus  
Quando è arrivato sono stato a guardarlo, senza salire  
Sul vetro si vedeva la mia faccia, che se dovessi  
Giudicarmi dalla faccia

I gatti miagolavano Puccini

Ma è con un’altra poesia che vorrei concludere questi appunti dalle mie “disordinate geometrie interiori”. Il titolo è: *Scrivere*:

Un raggio di sole  
sul cristallo liquido del computer  
imbrogliava le parole  
manifestava le cose.  
Che cosa è importante?

Variante haiku:

Sole e computer  
parole cancellate –  
*questo rimane*