

# Body, mimesis and montage in Pippo Delbono's production

Augusto Sainati  
sainati@unisob.na.it

**Abstract:** Delbono's production lends itself effectively and almost emblematically to a reflection on the active character of mimesis because it is characterized by a sort of duplicity: both his cinema and his theatre are marked by an apparently documentary or performative manner, a flagrancy and immediacy that allude to the presence, to the being of the actor "here and now" – a here and now expressed differently in cinema and theatre – without however being reduced to a purely testimonial attitude. Pippo Delbono's entire life and performing arts journey can be read in the light of an incessant montage practice. In this sense, montage is the most vital manifestation of active mimesis as a *conditio humana*.

Keywords: Film studies, Delbono, Montage, Mimesis, Actor's body.

# Corpo, mimesi e montaggio nella produzione di Pippo Delbono

Augusto Sainati  
sainati@unisob.na.it

## Il montaggio come *conditio humana*

In un celebre saggio dedicato al cinema come esperienza filosofica, Alain Badiou paragona il cinema al processo di smaltimento dei rifiuti. Come nel caso dei rifiuti, i quali vengono riciclati e depurati attraverso percorsi successivi di lavorazione, così anche il cinema riunisce di tutto, frammenti di caos inizialmente in-organizzato, che poi “depura” attraverso un processo di semplificazione e di sintesi. Anzi, afferma Badiou, «il cinema è come una purificazione, è il lavoro della purificazione»<sup>1</sup>. E lo è poiché parte da un’impurità essenziale, quella che gli deriva dal suo essere legato alla concretezza della materia: non solo il denaro necessario per fare il cinema (come mostra l’inizio di *Crepa padrone, tutto va bene* di Godard, con la firma degli assegni necessari per fare il film), ma anche l’eccessiva presenza degli oggetti. Il cinema oscilla tra la restituzione del “peso” delle cose e la loro “liberazione” poetica. Se esso procede per accostamenti, contatti, contrasti, conflitti, scintille – come una lunga tradizione, da Kulešov, Ejzenštejn e Vertov giù giù fino a Bresson o Godard, ha saputo dire da tempo – il suo esito finale è quello di raggiungere il cuore del mondo, cioè il “cuore del cuore”, secondo un’espressione cara allo stesso Bresson<sup>2</sup>. In questo senso, osserva ancora Badiou, «il cinema è una lotta contro l’infinito», l’infinito del sensibile e del visibile, nel senso che è «creazione del nulla a

---

<sup>1</sup> A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica* (2003), in Id., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 128. Tutte le citazioni successive di Badiou provengono dallo stesso saggio.

<sup>2</sup> Cfr. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. di G. Bompiani, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 45.

partire dalla complessità»<sup>3</sup>. Di queste idee interessa qui mettere in rilievo tre aspetti: da un lato la qualità ineludibilmente produttiva che connota la mimesis tipica dell'atto cinematografico – il quale non soltanto crea, ma molto felicemente tende a creare “il nulla”; dall'altro lato, e in maniera congiunta, il suo carattere duplice, sospeso tra la concretezza e il suo superamento, tra dimensione fenomenica e dimensione estetica; infine, la sua dimensione processuale: il cinema è “il lavoro della purificazione”.

È sullo sfondo di questa prospettiva di essenzializzazione che possono essere inquadrati il pensiero e l'azione di Pippo Delbono sul cinema, sul teatro e più in generale sul corpo. La produzione di Delbono si presta efficacemente e quasi emblematicamente a una riflessione sul carattere attivo della mimesis perché, come quest'ultima, è caratterizzata anch'essa da una sorta di duplicità: tanto il suo cinema quanto il suo teatro sono segnati da un aspetto apparentemente documentario o performativo, da una flagranza e un'immediatezza che alludono alla presenza, all'esserci dell'attore “qui e ora” – un qui e ora diversamente declinato nel cinema e nel teatro – senza tuttavia ridursi a un atteggiamento puramente testimoniale: è proprio questa flagranza della presenza, infatti, che consente e richiede come suo completamento uno scavo nell'oltre del qui e ora, sia esso rivolto verso l'interiorità o sia, invece, rivolto alla dimensione del simbolico.

Un primo elemento distintivo del cinema di Pippo Delbono è la grande economia di mezzi con la quale è realizzato, economia che, tuttavia, non impedisce di raggiungere straordinari esiti poetici e di toccare nodi esistenziali cruciali, attraverso una riflessione sulla vita e sulla sua relazione con i linguaggi artistici. Lungi dal limitare le possibilità di espressione, la povertà dei mezzi con la quale Delbono realizza i suoi film – perlopiù girati con il telefonino o con videocamere leggere – produce un effetto contrario, di invenzione continua. Inventare è infatti associare in modo inedito ciò che già esisteva: e associare è un'operazione mentale prima ancora che tecnica<sup>4</sup>. Che si tratti di riflettere

---

<sup>3</sup> A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica*, cit. p. 130.

<sup>4</sup> Si è spesso sottolineato come molte intuizioni della filosofia delle immagini o della filosofia della storia del Novecento siano legate direttamente o indirettamente a un pensiero del montaggio non privo di relazioni con il cinema: cfr. ad esempio le osservazioni di G. Didi-Huberman a proposito del progetto di atlante della memoria di Aby Warburg (G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007) e di G. Agamben sulle immagini dialettiche di Benjamin (G. Agamben, *Il linguaggio e il soggetto*, trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007).

sulla malattia o sulla morte, sulla guerra o sull'amore, sulla madre o su sé stessi, sulla diversità in tutte le sue manifestazioni, questo cinema punteggia e accompagna un percorso di vita estremamente ricco, sia sul piano della ricerca artistica che su quello più propriamente esistenziale. Nella storia di Pippo Delbono vita e arte (teatro, cinema, opera, libri, installazioni...) sono inestricabilmente legate anche se non confuse: l'una nutre l'altra e viceversa e la dimensione privata non si scinde da quella pubblica dell'autore. Infatti, per un verso la vita alimenta l'arte: «nella vita, quando si cammina per la strada, per esempio, accadono un'infinità di cose. Con una camera, si diventa più sensibili a ciò che accade. La camera permette, come la fotografia, di fermare, di isolare dei momenti che talvolta passano velocissimi e di trovarvi l'arte, la poesia, la bellezza, la verità»<sup>5</sup>. Per altro verso è l'arte che alimenta la vita: «ciò che ti dà coraggio, desiderio di continuare a fare questo lavoro, non è il successo, ma il fatto di capire che puoi produrre un piccolo cambiamento intorno a te, e che il teatro può essere quell'atto politico e spirituale grazie al quale noi possiamo ancora comprendere delle cose insieme e avere un vero sguardo su noi stessi»<sup>6</sup>.

Basterebbe l'elenco dei titoli dei film per avere un'idea di questo legame inestricabile tra vita e arte: *Guerra, Grido, La paura, Sangue, Amore carne, Vangelo*. C'è tutto l'essere in questi titoli: c'è la corporeità carnale e c'è l'esperienza di vita, la materia e lo spirito. Di questo in fondo è fatto il cinema, di cose che superano il loro essere cose per farsi "nulla". E di questo è fatta la ricerca di Pippo Delbono, ricerca spirituale, ma di una spiritualità profondamente corporea, non mai elevata verso l'alto, ma rivolta quasi ossimoricamente verso l'interno, verso le viscere, alla ricerca di sé stessi e della verità dentro sé stessi.

Per di più nel lavoro di Delbono i diversi linguaggi si contaminano incessantemente: gli spettacoli teatrali sono il punto di confluenza di elementi cinematografici, letterari, musicali ecc.; il cinema riprende spesso parti di spettacoli diversi, le installazioni sono legate a, e in parte derivate da, esperienze cinematografiche e teatrali. Spesso gli stessi

---

Agamben, *Nymphae*, in "Aut Aut", n. 321-322, 2004, pp. 53-67). Sull'immagine dialettica cfr. anche A. Pinotti (a cura), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 75-78.

<sup>5</sup> P. Delbono, *Mon théâtre*, Actes Sud, Arles 2004, p. 106.

<sup>6</sup> P. Delbono, *Propos sur le théâtre*, in B. Pizzinat, *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins. Une approche ethnographique*, Éditions de l'Amandier, Paris 2014, p. 463.

temi innervano oggetti diversi, al punto che nella produzione più recente talvolta i titoli si sovrappongono: *Vangelo* è il titolo sia di uno spettacolo teatrale sia di un film; *Sangue*, titolo di un film, diventa *Il sangue* a teatro ecc. È dunque impossibile separare nettamente la filmografia di Delbono dal resto della sua produzione, in primis quella teatrale.

Nell'insieme, il teatro, il cinema e il resto valgono come strumenti di ordinamento del mondo, non per un bisogno di "dominare" le cose del mondo, ma perché solo mettendole in forma – nella forma interstiziale della mimesis come *conditio humana*, intermedia tra mondo esteriore e mondo interiore – si può provare a capire il senso profondo di ciò che accade e a dare un senso al proprio stesso fare artistico<sup>7</sup>. Occorre dunque un filo narrativo per attraversare le cose, e dove tutto si fa racconto il ricordo è l'elemento fondativo. Peraltro, come ci ricorda Benjamin, la memoria del narratore non è quella del romanziere, memoria "eternante" rivolta a un solo eroe o una sola vicenda esemplari ("cantami, o Diva, del pelide Achille l'ira funesta..."), e perciò orientata verso una fine: al contrario, la memoria del narratore passa da una storia a un'altra e può sempre riprendere il filo del racconto per continuarlo<sup>8</sup>. In questo senso il racconto e il ricordo sono chiavi di accesso privilegiate per penetrare nel percorso di Pippo Delbono: da un lato il ricordo funge da aggancio dell'esperienza e rammemorazione del vissuto, ed è dunque un operatore del racconto e della drammaturgia, di una drammaturgia che tende però verso la poesia, poiché rinuncia ad ogni forma di rappresentazione "completa" della scena riattualizzata preferendole una struttura basata sull'associazione libera di elementi diversi che risuonano gli uni con gli altri; dall'altro lato il racconto funge da sistema di regolazione del flusso memoriale, strumento di organizzazione della libertà del pensiero.

Se allora il ricordo e il racconto hanno una funzione strutturante nel costruire percorsi di spettacolo, l'esperienza personale, il vissuto, il proprio passato sono il pozzo al quale attingere per utilizzarli come punti di rilascio e di rilancio della tessitura del film o dello

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg Hamburg 1998<sup>2</sup>; trad. it di A. Borsari, F. Peri, *Mimesis. Cultura – Arte – Società. La Vita e le Forme*, Bononia University Press, Bologna 2017, p. 13. Cfr. anche p. 15: «Il concetto di mimesis implica una resistenza alla scissione degli ambiti umani dell'esperienza, dell'agire e del produrre mondi simbolici, in una parte pratica e in una parte teorica; questo concetto si volge contro una suddivisione che appaia talmente definitiva da far sembrare priva di senso ogni mediazione».

<sup>8</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 247-274.

spettacolo. Questo vale tanto per il cinema quanto per il teatro, terreno primigenio di verifica. *Racconti di giugno*, uno dei primi monologhi teatrali di Pippo Delbono, può esserne l'esempio. Giugno è il mese in cui Pippo è nato, nato in tutti i sensi, non solo anagraficamente. I racconti cui allude il titolo sono quelli dell'infanzia e dell'educazione cattolica ricevuta, che hanno lasciato un'impronta indelebile nella formazione e nell'esperienza di vita di Pippo; e sono i racconti dei suoi incontri, della prima scoperta dell'amore con un ragazzo di nome Vittorio, delle prime sofferenze, della sieropositività, dell'abisso in cui sprofondare e da cui risalire. Ma lo spettacolo non è la rievocazione, né tanto meno la ricostruzione, dell'infanzia o della giovinezza di Delbono: è invece il racconto di uno smarrimento e di un viaggio interiore in cerca della libertà, quella libertà che è come un traguardo, certo provvisorio e sfuggente, di una sorta di viaggio al termine della notte. Gli elementi particolari, apparenti aneddoti di una vita come tante, sono lo strumento necessario per l'evocazione di una condizione umana generale, quella della libertà, appunto, più volte richiamata in *Racconti di giugno*: attraverso le parole di Pasolini de *La rabbia* che echeggiano la poesia *Liberté* di Paul Eluard; oppure attraverso il tentativo di alzarsi da terra e poi di volare mimato da Pippo Delbono prima di pronunciare le beatitudini evangeliche; o, ancora, attraverso l'immagine dell'incontro con Bobò, quel sordomuto microcefalo che lo aspettava sulla porta del manicomio dov'era rinchiuso da quasi cinquant'anni chiedendogli con lo sguardo di portarlo via. Questo viaggio è scandito dal trascorrere della narrazione da un ricordo a un altro, da un'emozione a un'altra, da una stazione dello spirito a un'altra. Quasi che fosse necessario capire, attraverso il teatro, le ragioni del proprio essere e il senso del proprio andare. E d'altra parte, con un bagaglio di esperienze così intense, solo quella forma di teatro è possibile, solo un teatro che si faccia mettere in forma attraverso la vita: "leggere il teatro con la vita era l'unico modo che mi rimaneva per fare teatro", dice Pippo nel corso dello spettacolo.

Per compiere questo percorso le storie del proprio passato sono soltanto uno degli elementi, che si intrecciano a prelievi da altri spettacoli, citazioni (da Pirandello a Rimbaud, da Shakespeare a Pasolini), storie di viaggi, di altri incontri. *Racconti di giugno* si snoda come un grande magma dal quale emergono mille rivoli narrativi, deviazioni soltanto accennate o pienamente svolte. Il filo rosso del racconto è allora una sorta di guard-rail e tutto lo spettacolo è una sorta di "gesto di libertà nella costrizione", per

riprendere la citazione da Artaud che lo introduce. Come se anche il racconto fosse a un tempo un vincolo e una possibilità di apertura verso l'altrove. Un guardiano e un viatico verso la libertà e la verità.

Dunque, da una parte il senso del lavoro dell'artista è quello di chi cerca ossessivamente la propria verità scavando fin dentro le proprie radici: come dice lo stesso Delbono, chiedendosi chi sono gli artisti: «nel nostro tempo, i soli artisti che restano sono quelle persone che non hanno tagliato del tutto la relazione fondamentale con la nascita, la vita e la morte»<sup>9</sup>. Dall'altra parte questa ricerca si configura come una battaglia, un percorso tortuoso e difficile, una lotta continua con l'informe (l'insensato) che ci circonda e che tuttavia è la nostra condizione. Di qui, da questo duplice movimento iniziale, discende la forma delle produzioni di Pippo Delbono, siano esse spettacoli, film, installazioni, o, perfino, sia pur in misura minore, regie di opere liriche, cioè gesti di personalizzazione di forme relativamente vincolate e vincolanti. Ogni testo ha l'andatura di una riflessione-confessione e si fonda su un montaggio di elementi apparentemente eterogenei, al punto che si può dire che è tutta l'opera di Pippo Delbono - e non soltanto i film - che ha una natura profondamente cinematografica.

L'idea del montaggio come elemento strutturante della poetica di Delbono non è legata soltanto a una pratica dello spettacolo, al concepire lo spettacolo come puzzle costituito da materiali eterogenei secondo una tendenza del teatro postdrammatico frequente nello spettacolo degli ultimi sessant'anni<sup>10</sup>

la cui integrazione, magari anche esplosiva, produce scintille d'arte e di pensiero. E' legata invece, anche, a un'etica della vita, al concepire la vita stessa come una costruzione che si realizza attraverso incontri: si può incontrare un amore, si può incontrare e rincontrare all'infinito una madre, si può incontrare un'occasione di esperienza; si può fare un incontro decisivo sul piano della propria formazione; e si può fare un incontro decisivo sul piano della propria capacità di percezione, come quello con Bobò. È la vita, prima ancora dello spettacolo, che è un grande montaggio. Ed è il montaggio che dà senso alla vita, perché il montaggio aiuta a dare forma a ciò che non ha forma, a cogliere nessi, a unire situazioni attraverso le loro sporgenze segrete. Tutto il percorso di vita e di arte

---

<sup>9</sup> P. Delbono, *Propos sur le théâtre*, cit., p. 454.

<sup>10</sup> Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am M. 1999; trad. it. di S. Antinori, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola (BO), 2017.

dello spettacolo di Pippo Delbono si può leggere alla luce di una incessante pratica di montaggio. In questo senso il montaggio è la manifestazione più vitale della mimesi attiva come *conditio humana*.

### **Il corpo dell'attore e la mimesi creativa**

«La forza è lì, è nello sguardo. Per arrivare a fare uno sguardo ci vuole una forza immensa. Bisogna partire dallo stomaco, non sono solo gli occhi che guardano», afferma Delbono<sup>11</sup>. Partire dallo stomaco per arrivare a costruire uno sguardo: questa doppia origine dello sguardo, sospeso tra estetica ed etica, metà percezione, metà sensazione, fa dell'intero corpo, in quanto implicato nell'atto complesso del vedere, una chiave essenziale per comprendere la posizione dell'artista nei confronti di ciò che lo circonda, di ciò che esperisce. Tra sentire e vedere non c'è alcuna distanza e questa facoltà ultra-percettiva permette di cogliere “alle spalle” gli elementi dissonanti, i dettagli stridenti, le contraddizioni del reale quotidiano. Simbolicamente *Amore carne* si sofferma all'inizio sull'occhio destro dell'autore, afflitto da alcune cicatrici. Dice Delbono nel film: «Sono queste cicatrici che mi hanno spinto a fare il regista. Che mi hanno obbligato a spingere il mio sguardo sempre più in là». Dunque, ancora una volta, un fatto corporale costruisce e orienta lo sguardo.

Questo modo di considerare il rapporto con l'esterno, rinunciando a dominarlo con lo sguardo per entrare invece nelle sue fessure, nelle sue lacerazioni e ricuciture, ha una ricaduta anche sul lavoro dell'attore – oppure, rovesciando il punto di vista, deriva dalla concezione del lavoro dell'attore – il quale non consiste mai nel “portare” un testo, nell'entrare stanislavskianamente in un personaggio, nel “recitare”. Come il danzatore, l'attore è un centro di energia, raccoglie e condensa energia, liberandosi della psicologia. Un simile ruolo di produzione ed erogazione di energia vale anche nel momento della creazione dello spettacolo: gli attori della compagnia contribuiscono alla sua nascita e al suo sviluppo, non c'è una drammaturgia preventiva. La costruzione degli spettacoli è un momento di libertà associativa collettiva: ciascun attore può portare ciò che vuole in quella fase, racconti estratti dalla propria esperienza, da una lettura, da un ricordo ecc., la

---

<sup>11</sup> Cfr. *Intervista a Pippo Delbono*, in N. Bionda, C. Gualdoni, *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Titivillus, Corazzano 2011, p. 75.

tessitura che lega i vari elementi si rivelerà dopo. È qui, nel momento della genesi, che si costruisce simbolicamente “uno sguardo” capace di cogliere e allestire la trama di relazioni tra le cose a partire da un’esperienza del corpo, con il corpo. La valorizzazione del momento creativo come momento intensamente corporale nella concezione del teatro di Pippo Delbono deriva dal suo incontro con Pina Bausch e dall’assorbimento del suo metodo: per Pina «i danzatori non sono personaggi, ma individui che stanno dentro e fuori, nel senso che vanno e vengono dal loro vivere sulla scena come persone e come danzatori. Sono esseri umani che diventano danzatori e poi tornano ad essere persone come noi, noi spettatori che li guardiamo»<sup>12</sup>. Per i danzatori la dimensione interstiziale, che li definisce nel momento del “tra” è essenziale. Non si tratta soltanto di essere “tra” un dentro e un fuori, ma anche di tradurre questa dimensione entro una concezione più generale della tecnica del danzatore e della sua teoria, del pensiero del suo agire. Nei suoi scritti sul teatro Jerzy Grotowski mostra la difficoltà di pensare il “tra” sia in rapporto alla danza che in rapporto al canto: «gli occidentali [...], poiché non sono in grado, al primo impatto, di scoprire la differenza tra i passi e la danza, battono i piedi per terra credendo di danzare. Ma la danza è quello che succede quando il vostro piede è in aria e non quando tocca il suolo. Lo stesso succede con i canti. Gli occidentali [...] confondono la canzone con la melodia. Tutto ciò che si può “annotare”, sanno più o meno cantarlo. Ma ciò che appartiene alla qualità della vibrazione, alla risonanza dello spazio, alle casse di risonanza

---

<sup>12</sup> P. Delbono, *Il corpo che danza*, in L. Berntivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbès, Firenze 2009, p. 18. Questo duplice aspetto del danzatore, individuo che sta dentro e fuori echeggia la condizione eccentrica dell’uomo descritta da Helmuth Plessner: secondo Plessner, l’uomo è tale (cioè, si distingue dall’animale) perché «per lui, il mutamento dall’essere all’interno della propria corporalità all’essere al di fuori della propria corporalità è un’insopprimibile duplicità d’aspetto dell’esistenza, una reale frattura nella sua natura. Egli vive al di qua e al di là della frattura», nel senso che è la frattura stessa. Più precisamente ancora «posizionalmente si ha una triplice determinazione: il vivente è corpo, nel corpo (come vita interiore o anima) e fuori del corpo, come il punto di vista da cui derivano entrambi. Un individuo posizionalmente caratterizzato in questo triplice modo si dice *persona*» (H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, De Gruyter, Berlin 1928; trad. it. di V. Rasini, *I gradi dell’organico e l’uomo. Introduzione all’antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 316-317).

del corpo, al modo in cui l'espiazione porta la voce, tutto questo non sono neppure capaci di captarlo»<sup>13</sup>.

A partire dalla tecnica del danzatore, l'attore impara a stare fermo, a non esprimere, non assumere l'identità di un personaggio, ma semplicemente essere o, meglio, potremmo dire, accadere – cioè, etimologicamente “cadere verso”, cioè donarsi, cadere verso il pubblico, destinatario della sua performance (l'attore non fa, ma è) e soggetto produttore delle emozioni, le quali sono invece escluse per l'attore. Di qui la qualità specialmente attoriale di Bobò, l'attore-feticcio dell'intero percorso di Pippo Delbono. Bobò è un attore sordomuto, analfabeta, apparentemente – solo apparentemente – incapace di interagire comunicativamente. Proprio per questa sua natura altra Bobò non ha «ansia del capire perché non ha aspettative. Lui vive nel presente e sta davvero dentro le cose. Vive nello stare. Non è né prima né dopo: è lì, dentro la sapienza che ha del proprio corpo»<sup>14</sup>. Lo stare mimetico di Bobò non è in realtà “imitazione”, non ha alcunché di passivo, è invece forse la quintessenza della mimesi attiva del corpo, la sua trasformazione in spettacolo, momento performativo che non “si accoda” a un modello, ma è lui stesso il proprio modello che traduce e integra ciò che c'è intorno a lui. Il corpo, cioè, non è più limitato dal (e al) dovere di significare, e ritrova la pienezza del suo essere “sguardo”, cioè catalizzatore di relazioni invisibili: basterebbe pensare, a mo' di esempio, alla danza-abbraccio tra due attori, Pepe Robledo e Gianluca Ballarè, in *Orchidee*. I due si avvicinano lentamente, in forma quasi rituale, nudi, spogliati di ogni sovrastruttura semantica sulle note di una musica, e terminano con un abbraccio. Il corpo, impegnato in questo puro essere qui e ora, è un corpo fenomenico più che un corpo semiotico<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in Id., *Testi 1954-1998. Vol. IV (L'arte come veicolo, 1984-1998)*, tr. it. La Casa Usher, Firenze-Lucca 2016, p. 47. Anche l'uso che Delbono fa della voce è un uso “interstiziale”: voce-strumento più che voce recitante, valorizza le sospensioni o le esitazioni, più che della voce stessa, del respiro. Diventa perciò essenziale il ricorso all'amplificazione, capace di cogliere le vibrazioni respiratorie del corpo.

<sup>14</sup> P. Delbono, *Il corpo teatrale*, in L. Bentivoglio, *Pippo Delbono*, cit., p. 131.

<sup>15</sup> Cfr. E. Fischer-Lichte, *Teatro*, in C. Wulf (hrsg. v.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Wienheim 1997; trad. it di A. Borsari, *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Bruno Mondadori Editori, Milano 2002, p. 1014: «L'arte della performance si comprende quale radicale tentativo di coerente desemiottizzazione del corpo dell'attore. La posta in gioco qui è chiaramente la

Quali implicazioni comporta, infine, sul cinema di Pippo Delbono questa concezione del lavoro dell'attore? Possiamo individuare almeno due aspetti. Da un lato, sul piano simbolico, una sorta di modellizzazione della composizione. Se è vero che, come si è detto, gli spettacoli nascono con un procedimento cinematografico e una logica di tipo quasi vertoviano, si potrebbe tuttavia affermare anche il contrario: è la tecnica della sospensione, quella dell'«essere tra» mutuata dalla danza che fa da modello per una composizione aperta e sospesa dei film. Cioè, è il lavoro dell'attore sul proprio “sguardo”, sul proprio modo di vedere e tradurre il mondo nel proprio corpo e sulla propria presenza scenica, e dunque sulla propria funzione (non) significante, che funge da prototipo della costruzione del film. Dall'altro lato, e più direttamente, il lavoro dell'attore configura una sorta di doppio rapporto con la presenza, che porta i protagonisti dei film ad essere visti al tempo stesso nella loro immediata presenza a sé, assoluta e quasi sacra, e dunque anche nella loro carnalità; e nel loro essere distaccati, spostati al di là dello schermo costituito dalla filmizzazione: cioè nel loro essere al tempo stesso sottratti alla barriera dello spettacolo e messi a distanza, in una sorta di figura ossimorica. Gli esempi potrebbero essere molti al proposito: basterebbe pensare, in *Sangue*, alla situazione della madre di Pippo Delbono morente, toccata con una mano e ripresa con il videofonino con l'altra<sup>16</sup>; oppure ai migranti protagonisti dell'ultimo lungometraggio dell'autore, *Vangelo*. Chi sono i migranti, sono attori-segni, rappresentanti di qualcosa d'altro, o sono semplicemente esseri che si affermano per la loro presenza? O sono entrambi e con il loro corpo, con il loro stare, mettono in forma i tratti della realtà che li circonda? È questa, in fin dei conti, la domanda che fonda la riflessione sulla mimesi come *conditio humana*. Nel film, in un momento li vediamo stare come presenze mute in un campo di granturco, come pannocchie che spuntano dalla vegetazione alta mentre la camera del videofonino li passa in rassegna con un movimento laterale; poi li ritroviamo riuniti insieme con Pippo in una cena, laica allusione a un'ultima cena carica di una verità profonda. I migranti sono entrambe le immagini, la loro presenza è la loro condizione di esistenza estetica.

---

riscoperta del corpo nella sua fenomenicità [...]. A porsi in primo piano non è l'“avere corpo”, che mette a fuoco sia l'uso strumentale del corpo che quello semiotico, bensì l'“essere corpo”».

<sup>16</sup> Per l'analisi di questa sequenza mi permetto di rinviare al mio *A la recherche de la chair: autour du cinéma de Pippo Delbono*, in “Théorème”, n. 29, 2018, pp. 63-71.

Se il montaggio è la manifestazione più vitale della mimesi attiva, la natura sospesa dell'attore, il suo perenne posizionarsi nello spazio del "tra" ne è la traduzione corporale, la relazione estetica con il reale, la celebrazione della condizione umana.