

LINEA 20

Feb. 29 2024 - n. 8



C'era
un
volto

Indice

FEDELI ALLA LINEA

Editoriale

di Viviana Corazza p. 3

IN PRIMA LINEA

Le (false) Confessioni di una Maschera

di Michelangelo Nardi p. 5

Intervista a Sarte di Scena

di Matteo Felice Carrassi..... p. 9

Quando la maschera c'è e (non) si vede

di Michela Biocca p. 17

The Waterlines Project with Filipe Crawford

di Alessandro Comparato p. 19

Gauri Gill: contemporary Maharashtra

di Federico Magni..... p. 23

RESTARE IN LINEA

Il volto e l'anima: il mistero dietro al viso

di Chiara Caporuscio..... p. 30

SULLA STESSA LINEA

Intervista Sanservolina a Paolo Bertini

di Camilla Benagli e Matteo Felice Carrassi..... p. 33

ALLINEAMENTI

Oroscopo

di Benedetta Traverso e Michela Biocca..... p. 36



Editoriale

di Viviana Corazza

In un angolo di Campo Santa Maria Formosa, al terzo piano della Fondazione Querini Stampalia, proprio al termine del percorso attraverso la casa-museo, si trova la **Sala del Bella**. Su una targa posta sopra la porta, caratteri gialli dipinti su sfondo verde recitano «Scene di vita pubblica veneziana» e avvicinandosi alle tele si ha la sensazione di affacciarsi a tante piccole finestre con vista sulla Venezia del Settecento.

I trentasei quadri che ricoprono le pareti, dal pavimento fino al soffitto, costituiscono una preziosa testimonianza di vita veneziana. **Tra le celebrazioni e le feste pubbliche rappresentate compaiono anche scene carnevalesche:** dalle calli e dai campi, la festa veneziana per eccellenza giunge fino alle tele degli artisti e la folla visibile nei quadri di Gabriel Bella è simile, perlomeno per quantità, a quella che ancora oggi nei

giorni del Carnevale si raduna in piazza San Marco.

Dipinti come *La festa del giovedì grasso in Piazzetta* o *Ultimo giorno del Carnevale in Piazza San Marco* raffigurano **un tempo eccezionale e, al contempo, un evento ciclico**. Di anno in anno, un appuntamento con la quotidianità che si trasforma, con la sensazione liberatoria che una maschera indossata può dare, con la beffarda consapevolezza che almeno per qualche giorno nulla sia ciò che sembra.

Quei dipinti accostati, come le losanghe colorate del costume di Arlecchino, nel loro insieme danno vita a **un fedele e variegato ritratto della vita veneziana**. Nella loro varietà, rivelano l'inclinazione della città stessa a mascherarsi, ad assumere di volta in volta un aspetto diverso, a vestirsi a festa, non solo in oc-

casione del Carnevale, ma nel corso di tutto l'anno.

Vivace e scintillante durante la Notte del Redentore, pia e raccolta nel pellegrinaggio verso la Chiesa della Salute, rumorosa e frettolosa intorno a Rialto, riservata e schiva nelle corti interne, festaiola e contemporanea nei Giardini della Biennale, popolare tra i condomini della Giudecca.

Di sestiere in sestiere, di stagione in stagione, allo sguardo e nel ricordo, la città si mostra diversa. I tanti volti di Venezia, come le tante città descritte da Marco Polo nelle *Città invisibili* (I. Calvino), contengono ognuno un tratto essenziale per comporre un ritratto della città che permetta di conoscerla e riconoscerla nelle sue metamorfosi e nei suoi travestimenti.





Le (false) Confessioni di una Maschera

di Michelangelo Nardi

Mishima non mi è mai andato particolarmente a genio. Sarà l'esibizionismo militante e militarista, il presenzialismo eccentrico da poeta-pop star, o semplicemente quel sorriso sardonico sul corpo da bodybuilder con katana sguainata nella miriade di foto che lo ritraggono. D'altronde, se a 45 anni ti uccidi in diretta televisiva attraversandoti da parte a parte con una katana qualcosa che non va c'è.

Fatto sta che ho sempre avuto un rapporto controverso con Yukio Mishima, e oggi ho pensato di parlarvene un po', partendo proprio da un "Mishima che racconta Mishima", il romanzo autobiografico *Confessioni di una maschera* (*Kamen no Kokuhaku*) del 1949.

"Confessioni di una maschera" è stato spesso letto in perfetta linea con le premesse del titolo: una confessione, sincera e accorata della vita dell'autore, una sorta di monologante Mishima-unmasked degno dei documentari di Netflix sulle popstar (stiamo guardando

proprio te Miss Americana!), il cui selling point principale, a detta di editori di mezzo globo terrestre era quello di svelare "l'uomo dietro la maschera".

Il tutto messo su carta facendo il verso alla tradizione del romanzo confessionale giapponese, **lo shi-shōsetsu** (私小説), che nella storia della letteratura giapponese ha già una fortuna particolarmente travagliata, considerato tanto come massima "espressione della giapponesità", quanto esecrabile violazione della stessa e brutta copia del romanzo dell'io europeo, in uno scontro tra critici letterari che in Italia raggiunge forse soltanto l'eterna lotta tra pandoro e panettone. In ogni caso, la premessa di ogni shi-shōsetsu che si rispetti è sempre la stessa: **una (più o meno credibile) dichiarazione di onestà autoriale, buoni sentimenti, e sincerità espressiva** che illudono il lettore di poter sbirciare nella vita dell'autore come da un buco di serratura. Tutto ciò che il romanzo-confessione di Mishima non è.

Le date non tornano, gli alberi genealogici hanno qualche ramo di troppo, e il testo poggia su una serie di contraddizioni e sovrapposizioni dei piani temporali, destreggiandosi sempre meravigliosamente: tra sogni premonitori convenientemente ricamati nei punti



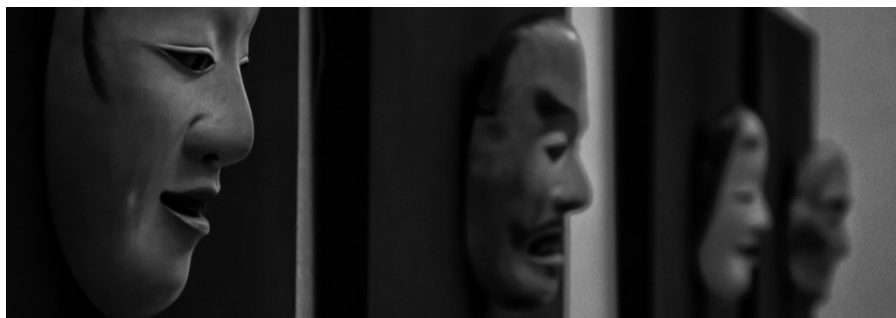
chiave dell'intreccio, incontri fatali nel posto giusto al momento giusto che nemmeno gli sceneggiatori di Beautiful nei loro picchi creativi, ricordi "sbagliati", informazioni che cambiano di capitolo in capitolo e un io narrante che ha addirittura la tracotante presunzione di ricordarsi il momento in cui è venuto al mondo, **viene proprio da chiedersi se la maschera del titolo Mishima se la sia mai tolta.**

Ma andiamo per ordine. Kochan/Mishima ha quattro anni quando scopre attraverso una balia che l'immagine di un cavaliere che fissa estatico ogni giorno nel suo libricino illustrato in realtà

è Giovanna d'Arco, e ne resta profondamente deluso, come se fosse stato ingannato. Lontano da una narrazione pop che tende a fare di Mishima un'icona LGBTQ+ progressista, leggendo *Kamen no Kokuhaku* ci si rende ben presto conto che **i modelli eroici ed erotici di Kochan rispondono a un ideale di mascolinità estremamente tradizionalista:** fognaioli nerboruti, vigili del fuoco che trasportano tronchi in divisa, controllori, soldati dai fisici scultorei, fino all'ideale estetico massimo di Kochan, la figura di San Sebastiano in martirio raffigurato da Guido Reni. Tranquilla Giovanna d'Arco, ti vogliamo bene noi.

"Un giovane di singolare avvenenza stava legato nudo al tronco dell'albero, con le braccia tirate in alto, e le cinghie che gli stringevano i polsi incrociati erano fermate all'albero stesso. Non si scorrevano legami d'altra sorta, e l'unico rivestimento della nudità del giovane consisteva in un ruvido panno bianco che gli fasciava mollemente i lombi." (Capitolo II, p. 19)

Quella che Kochan elabora è, quindi, **un'estetica tutta eros e thanatos non senza sbavature greco-classiche** (di lì a poco, nel '52 Mishima sarebbe andato in Grecia alla scoperta della statuaria classica), con una fissazione particolare per il sangue, la carne, la guerra, la morte, i "principi trucidati" che vivono "vite tragiche" (悲劇的) nel senso nietzschiano e muoiono di morti violente che di-



venta presto oggetto di un voyeurismo sadico. E io che a cinque anni giocavo con i Lego...

"Quantunque da piccolo leggesti tutte le fiabe su cui riuscivo a mettere le mani, le principesse non mi piacquero mai. Volevo bene unicamente ai principi; e tanto più ne volevo ai principi uccisi o destinati alla morte. Bastava che un giovane perisse di morte violenta perché lo amassi perdutamente."

"La mano sinistra, guantata di cuoio bianco, stringeva l'arco; la destra posava sul ramo d'un albero della foresta antica; e con sembiante grave, imperioso, il principe chinava gli occhi sulle fauci terrificanti del drago furibondo... Se il destino avesse voluto che questo principe fosse uscito vincitore dallo scontro col drago, come debole sarebbe stato il suo fascino sopra di me. Ma per fortuna il destino aveva decretato ch'egli dovesse soccombere." (Capitolo I, pp. 10-11)

Grandi squalificate dalle Confessioni sono le donne. La figura ieratica della nonna-sacerdotessa che ama Kochan di

un amore asfissiante lascia presto posto a figure sempre più sbiadite: la signorina anemica del bus che fissa apatica il paesaggio o la sensuale Sumiko da cui Kochan è spaventato, fino alla raffinata Sonoko, vittima di un amore-recita che altro non è se non l'ennesima sadica fantasticheria di Kochan. Le donne delle Confessioni sono invidiate, come una trionfante Cleopatra che fa il suo ingresso a Roma, ammirate, come l'eccentrica illusionista Tenkatsu col suo "portamento da eroina", temute per la loro sessualità come Sumiko, e non di rado guardate con curiosità quasi scientifica o collezionate "come medaglie" come dice Kochan, ma **mai genuinamente amate**, complice forse più il maschilismo di fondo che l'omosessualità del protagonista.

Eppure a volte la maschera del sadico cade a terra con un tonfo sordo frantumandosi in mille pezzi: è qui che emerge un Mishima che ha paura della morte, del sangue, del giudizio dei coetanei; si vergogna del suo essere diverso, non si capisce, e si sente costantemente come un attore sul palcoscenico, pronto a

cambiare così tante maschere da non ricordarsi più quali indossa e quali no. È un Mishima che si sente addosso lo sguardo terribile dei compagni di classe quando si spoglia in piscina, che finge una febbre perché ha paura di arruolarsi e morire sotto una bomba, che si guarda allo specchio e non si piace, che ha fretta e paura di crescere, che prova goffamente a farsi piacere le ragazze per diventare come le figure virili da cui è attratto, e che ha un tuffo al cuore quando il ragazzo di cui è innamorato gli sorride.

"Voleva dire che tenevo alla vita, in fin dei conti? E quell'impulso completamente automatico per cui sempre mi avventavo col cuore in gola verso il rifugio più a portata... che cos'era, anche questo, se non volontà di vivere? E poi, tutta a un tratto, l'altra mia voce si levava in me, dicendomi che mai e poi mai avevo desiderato sul serio di morire." (Capitolo III, p. 74)

"Non soltanto Omi doveva esser rimasto a vagabondare per conto suo fin dalle prime ore del mattino, ma anche mi dava il benvenuto col suo sorriso inimitabile, cordiale e ruvido insieme, dava il benvenuto proprio a me... Quanto avevo agognato quel sorriso, il bagliore di quei giovani denti così bianchi!" (Capitolo II, p. 31)

"La divisa, è tutto qui! perché le sta così attillata alle forme.» Superfluo aggiungere che non avevo mai provato

neanche l'ombra di quell'attrazione sessuale verso le bigliettaie degli autobus che le mie parole sembravano sottintendere." (Capitolo III, p. 54)

"Una cruda sensazione carnale divampò dentro a me, m'impresse le guance d'un marchio rovente. Mi sorpresi a fissare il mio compagno con occhi lucidi, cristallini... Fu allora che m'innamorai di lui. Per me fu quello il primo amore della mia vita." (Capitolo II, p. 32)

Oppure è anche questa finzione? In fin dei conti anche questo è un altro gioco, un inganno, una pirotecnica mistificazione del sé, in cui Mishima, abile interprete che conosce a menadito le aspettative del suo pubblico, cambia continuamente volto, senza che ce ne accorgiamo: è un erotismo dell'artificializzazione dell'io e a confessare non è stata forse una maschera tutto questo tempo?

"La vita è un palcoscenico, dicono tutti... ero fermamente convinto che quella massima corrispondesse alla verità, e che io avrei dovuto recitare la mia parte sul palcoscenico senza mai tradire, neppure una volta, il mio autentico io." (Capitolo III, p. 53)

Nota: il testo riportato in questo articolo è stato estratto dalla traduzione edita da Feltrinelli del 2004



Lavoro e Professionisti dello Spettacolo: Intervista a Sarte di Scena

di Matteo Felice Carrassi

Per iniziare, volevo chiederti di presentarti, dirci chi sei e in cosa consiste il lavoro della sarta di scena.

Allora, io sono **Paola Landini**, ho 39 anni e da quando ne avevo 21, cioè da quando frequentavo l'università a Firenze come tecnico di costume per lo spettacolo, ho iniziato a fare il lavoro della sarta di scena. L'università, infatti, ci forniva delle conoscenze generali applicabili poi sia alle figure dei **tecnici di palcoscenico** (la sarta di scena rientra in questa categoria, anche se ancora oggi difficilmente si attribuisce alla sarta il ruolo di "tecnico"!) sia di creativi, ovvero di costumiste, che insieme al regista disegna e progetta i diversi spettacoli. Per attitudini personali, sono diventata una tecnica e non una creativa, e quindi lavorare dietro le quinte per la realizzazione dello spettacolo che viene progettato. La definirei proprio come una

passione: appena sali sul palcoscenico rimani intrappolata dal fascino.

Nel definire la figura della **sarta di scena**, mi preme sottolineare che corrisponde a un preciso ruolo - che consiste nel creare i costumi o nell'aiuto per la messa in scena, preparazione dei costumi e assistenza nei cambi di costume - in un determinato spazio - ovvero il palcoscenico (la scena si riferisce appunto a quest'ultimo). A questo mestiere si affianca l'attività della sartoria teatrale, che ha luogo nei laboratori dove si realizzano e rielaborano costumi che poi verranno noleggiati o venduti direttamente alle produzioni teatrali, cinematografiche o televisive.

Quando è nato il collettivo Sarte di Scena e quali scopi si proponeva?

Innanzitutto, va detto che **Sarte di Scena**



nasce prima della pandemia, come un gruppo di sarte e sarti da tutta Italia che si sono conosciuti durante le proprie attività, lavorando spesso in tournée e diversi progetti in diverse città. All'interno di questo gruppo, quindi, si scambiano e condividono principalmente lavori, conoscenze o anche i "saperi" dei vari mestieri. L'arrivo del Covid-19 ha drasticamente cambiato la situazione. Era il 23 Febbraio 2020, ricordo ancora la data, quando in Lombardia e a altre regioni del nord Italia si sono fermati tutti gli eventi. Quel pomeriggio ero in teatro e ci comunicarono che non saremmo potute andare in scena, altrimenti sarebbe arrivato l'avviso di garanzia e ci sarebbero state conseguenze legali e penali per tutti a causa di un'ordinanza improvvisa arrivata quello stesso giorno. Da quel momento è stato difficile capirci qualcosa: nessuno sapeva cosa sarebbe successo, e molti di noi si sono trovati **improvvisamente senza lavoro** e lasciati a casa. Qualche aiuto sporadico fino alla conclusione dei contratti,

dopo i quali non si ha in mano più niente. È in questo contesto di insicurezza lavorativa e incertezza economica che Sarte di Scena diventa improvvisamente oltre che luogo di scambio e di conoscenza anche luogo di **mutuo soccorso e sostegno**. Da quel momento è iniziato quello che definirei un percorso politico, con anche una grande manifestazione a maggio del 2020. Io ho partecipato a quella di Milano, ma ci sono state altre mobilitazioni nelle altre regioni, che seppur chiuse per la situazione pandemica hanno dialogato e costruito un percorso comune tra di loro. In queste manifestazioni è stato rivendicato il valore della nostra professione e il nostro posto all'interno della società, non solo come lavoratori e lavoratrici dello spettacolo, ma anche come precari del mondo del lavoro. Molti di noi, appunto, si sono trovati senza niente, senza garanzie, senza soldi e senza lavoro. Da qui nasce la necessità di lottare per il nostro impiego.

Da un punto di vista legale, come sono definiti i contratti del mondo dello spettacolo? Come funziona il mercato del lavoro?

Tendenzialmente è possibile essere un libero professionista e avere la partita iva, anche se nell'attività delle sarte di scena, o del tecnico dello spettacolo in generale, questo avviene raramente e per lo più per le cooperative di servizi. Nei creativi, invece, come costumisti, scenografi e registi, è più comune. Per noi tecnici dello spettacolo, comunque, gli impieghi nel teatro o produzioni cinematografiche e televisive sono prevalentemente **contratti a tempo determinato**. Questi contratti, in ogni caso, variano in base a dove svolgi il lavoro. Per esempio, io sono attiva primariamente alla fondazione lirica di Verona, che segue e applica paghe stabilite attraverso i Contratti Collettivi Nazionali di Lavoro (CCNL) delle Fondazioni Lirico Sinfoniche, che comprendono 14 grandi teatri, tra cui la Scala di Milano, l'Opera di Roma, la Fenice di Venezia, etc. Ci possono essere anche altri CCNL, come quelli dei Teatri Stabili o dei teatri medio-piccoli. Trasversalmente poi ci sono anche le scritture private, che non seguono nessuna paga stabilita, ma sono un accordo diretto tra il lavoratore e il datore di lavoro. Insomma, ci sono molti ambiti con criteri, diritti e doveri diversi per lavori simili se non uguali. Sarte di Scena in questo è molto utile, in quanto consente di scovare più facilmente delle **insidie** che possono trovarsi nei vari contratti che si firmano. Abbiamo infatti

un database all'interno del quale sono inseriti i vari CCNL e contratti dei lavori privati che svolgiamo, con i dati personali oscurati, per consentire a chiunque abbia un minimo dubbio di chiedere o controllare autonomamente i propri diritti, che nel nostro settore spesso si tenta di violare.

All'interno del mondo dello spettacolo si parla tanto anche di lavoro intermittente? Cosa puoi dirmi su questa tipologia di contratto? Differisce o si sovrappone ai contratti a tempo determinato?

Sì, sono due cose diverse. Il contratto a tempo determinato prevede una quantità definita di ore giornaliere o settimanali ed ha una durata precisa, con tutti i diritti del caso, dal giorno libero alle ferie, per quanto ci siano sempre tentativi di aggirare la legge e i nostri diritti. Il lavoro intermittente, invece, in Italia è più comunemente conosciuto come **lavoro a chiamata**, ovvero un contratto valido per un determinato periodo (che può variare da settimane ad anni) e all'interno del quale sono i datori di lavoro a decidere quando il lavoratore è utile e va chiamato; può quindi succedere che una settimana si lavori solo due giorni, mentre un'altra tutti i sette giorni settimanali. Questi contratti intermittenti, o a chiamata, sono stati particolarmente problematici durante il periodo di chiusura dovuto alla pandemia, perché questi spesso possono essere anche a tempo indeterminato. Questo significa che legalmente si possiede

un contratto fisso, ma che se il lavoro è carente **non si riceve alcuna paga o sostegno economico**, come ad esempio la disoccupazione. Insomma, questi lavoratori, pur essendo di fatto senza lavoro, non hanno ricevuto alcun sostegno economico statale, perché per lo Stato non risultavano disoccupati. È doveroso precisare anche che quando si parla di lavoro intermittente, in Italia spesso lo si confonde con il paradigma legale francese, che si basa su un sistema di welfare applicato ai lavoratori del mondo dello spettacolo molto più strutturato del nostro. In Francia, infatti, raggiunte le 507 ore annuali, i lavoratori dello spettacolo hanno una garanzia e copertura per i periodi di studio e preparazione, a differenza dei contratti classici di lavoro che retribuiscono unicamente la fase finale del lavoro dello spettacolo. Durante il l'apice della pandemia abbiamo preso questo modello francese come riferimento delle nostre richieste, anche se per il momento siamo riusciti a fare solo dei piccoli, ma comunque validi, passi in avanti, come il riconoscimento dei contratti intermittenti da tempo indeterminato a determinato oppure come l'introduzione di quello che viene chiamato **reddito di discontinuità** - che però è solo formalmente ispirato al modello francese e di base rimane ancora impostato come una disoccupazione che premia chi lavora di più, non chi ha maggiore bisogno (ovvero chi lavora meno sotto contratto alla preparazione e ideazione degli spettacoli).

Quali sono le vostre rivendicazioni? Cosa proponete di cambiare?

Nei due anni di manifestazioni durante la pandemia le nostre rivendicazioni principali non erano bonus casuali e sostegni sporadici, ma ci eravamo fatti portavoce di richieste di più ampio respiro, che miravano a un **cambiamento sistemico**. Col Covid-19 è diventato evidente, infatti, che quel sistema di lavoro con i contratti di cui abbiamo parlato prima non è adatto e pronto a sostenere un evento dalla portata della pandemia. E non riguarda solo il settore dello spettacolo, ma molti altri ambiti, dal giornalismo ai ricercatori universitari, e in generale tutti i lavori precari. La pandemia ha scoperchiato, secondo me, l'enorme e sempre più vasto problema del precariato in Italia. Bisogna iniziare ad affrontare questa drastica **riduzione dei contratti fissi** e pensare a delle misure per tutelare lavoratrici e lavoratori precari nell'evenienza drammatica, ma non solo, di un altro evento della portata della pandemia.

Nella pratica, mi viene subito in mente quando nel 2021, insieme ad altre colleghe del campo, abbiamo deciso di intraprendere un'azione un po' più forte, **insediandoci all'interno del cortile** del Teatro Piccolo di Milano (uno dei teatri più importanti d'Italia con un grande sostegno e finanziamento economico da parte dello stato italiano). Siamo rimasti per un paio di mesi e ogni giorno abbiamo organizzato conferenze e incontri con la cittadinanza, oltre che con colleghi e colleghe di Milano e non

solo. Durante questa occupazione abbiamo deciso di impegnarci tutti insieme alla creazione di una vera e propria **proposta di legge** che potesse coprire le necessità comuni ai vari settori dello spettacolo, che comunque rimangono molto eterogenei sia come modello di lavoro sia come contratti. Vari coordinamenti regionali dello spettacolo poi sono riusciti a presentarla in parlamento alla commissione cultura, oltre che direttamente ad alcuni senatori e deputati all'interno del teatro stesso. Nonostante questo, la proposta non è stata tenuta affatto in considerazione nel momento di riscrittura dei CCNL, che invece ha principalmente seguito i suggerimenti

Tornando ai CCNL (Contratti Collettivi di Lavoro), che nominavi prima, ci sono stati dei miglioramenti significativi o solo irrisori? Riguarda tutti i settori del mondo dello spettacolo in egual misura? E come definiresti il dialogo con i sindacati al momento?

Posso iniziare facendoti un esempio recentissimo. Qualche mese fa nell'audiovisivo c'è stato un rinnovo del Contratto Nazionale per il cinema, alla stesura del quale hanno partecipato le nostre colleghe e colleghi insieme ai sindacati, ai datoriali e a legislatori, rimanendo anche soddisfatti del risultato ottenuto, e conquistando maggiori tutele, soprattutto sulla scia degli scioperi di



e le proposte delle commissioni stesse e dei datoriali. Noi comunque continuiamo a presentare questa proposta di legge, anche perché non si tratta di una proposta utopica, ma di un'idea nata dal basso e dalla solidarietà tra settori.

Hollywood riguardanti l'Intelligenza Artificiale. Un altro esempio recente riguarda il mio ambito, quello delle fondazioni lirico-sinfoniche. In questo caso, però, la riscrittura del CCNL ha ottenuto risultati minimi rispetto alle aspettative dei lavoratori, soprattutto perché, con-

siderata l'alta partecipazione statale al FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) a cui questi grandi teatri lirici fanno riferimento, è sempre difficile riuscire ad alzare e migliorare significativamente le condizioni salariali di questi contratti. Per quanto riguarda, invece, i **sindacati**, io personalmente non ho mai voluto iscrivermi a nessuna sigla, perché non riesco più a riconoscere quella lotta fortissima degli anni '60 e '70. Per quanto ripeta sempre che il sindacato è fatto da lavoratori e lavoratrici e che non è bene generalizzare, è innegabile che i sindacati abbiano perso la loro forza davanti ai lavoratori e che si trovino in una posizione molto ambigua. Infatti, in questo periodo i sindacati, a partire dalla CGIL che è il più grande, fanno molta fatica, e in molti casi secondo me cercano troppo di avvicinarsi alla parte datoriale per evitare situazioni di rottura, ottenendo inevitabilmente molte meno conquiste.

È il risultato diretto dell'abbandono di quell'approccio che faceva del **conflitto e del confronto**, attraverso barricate e scioperi di grandezze oggi inimmaginabili, la sua forza centrale. Certamente durante la pandemia ci si è aiutati e ci siamo avvicinati più di prima, ma purtroppo in molti casi era solamente per una mera questione economica. Appena sono riprese le riaperture, la nostra capacità di unirci, collegarci e solidarizzare è svanita. Adesso continuiamo a fare riunioni su zoom con colleghe e colleghi di tutta Italia, alcuni dei quali sono in costante contatto con la politica, ma la forza numerica dei tempi del covid si è notevolmente ridotta. Nonostante questo, anche i sindacati hanno capito che se vogliono mantenere la loro rilevanza tra i lavoratori è necessario, in questa fase, **coinvolgere anche autorganizzati e associazioni di categoria**, ovvero tutti coloro che non fanno





riferimento a una precisa sigla sindacale ma che vogliono avere voce e considerazione.

Diresti che nel mondo dello spettacolo la competizione tra lavoratori è molto alta e incentivata?

Sicuramente c'è una competitività molto forte. Ma ci sono delle eccezioni che fanno ben sperare. In particolare, mi riferisco alla GKN a Campi Bisenzio (FI), un'azienda che in questo periodo fa parlare molto di sé. I lavoratori della GKN sono stati capaci di creare veramente una situazione nuova e meravigliosa per questi tempi, un esempio nazionale e internazionale da seguire e che va avanti da più di due anni. Sono riusciti a dare vita a una **collaborazione fra lavoratori e lavoratrici** che, attraverso picchetti e manifestazioni, tentano di trasmettere un messaggio importante, che non si limita solo al fatto di

essere stati licenziati, ma che comprende anche problematicità sempre più rilevanti per il mondo del lavoro in generale, come la delocalizzazione, i diritti sul lavoro, gli orari di lavoro e le paghe. Purtroppo, nello spettacolo è più raro ritrovare una solidarietà così forte, anche perché non lavoriamo come gruppo aziendale, ma siamo più sparsi e meno coesi. La Scala è l'unica eccezione, con circa 900 dipendenti fissi a tempo indeterminato, ai quali si aggiungono tutte le persone assunte a tempo determinato, che sono molto sindacalizzate e attivi nella lotta per i loro diritti. Ma per tutti i restanti lavoratori dello spettacolo è sempre molto difficile creare dei rapporti di vera e duratura solidarietà, a causa del frequente cambiamento di colleghi e luoghi di lavoro, risultato degli obbligati spostamenti per seguire le diverse tourné teatrali.

Notando il nome del gruppo (Sarte di Scena), mi chiedevo se la scelta del femminile fosse mirata a sottolineare una discriminazione di genere esistente tra sarte e sarti oppure è dovuta a motivi diversi?

Abbiamo operato la scelta di chiamarci *Sarte di Scena* volontariamente. Questo non vuol dire che all'interno del gruppo non ci siano anche uomini che svolgono questo lavoro, per quanto sempre in proporzioni ridotte. In generale, il lavoro della sarta è un lavoro che viene percepito e considerato fondamentalmente come femminile, e per questo storicamente pagato meno. Solo dei cambiamenti recenti hanno permesso di fare dei passi avanti. Basti pensare che fino ai primi anni duemila, le sarte erano spesso semplicemente parenti o conoscenti di attori o membri di una produzione teatrale. Dagli anni duemila, però, questo mestiere è diventato sempre più professionalizzato, tanto che adesso per poter svolgere il mio mestiere, come tanti altri ruoli tecnici all'interno di uno spettacolo, è necessario avere molta esperienza in ambiti diversi o possedere una laurea. Insomma, questo lavoro è **diventato una professione vera e propria**, che però fa ancora fatica ad essere riconosciuta, sia in termini di rilevanza che di salario. Ancora oggi, purtroppo, succede che vengano assunti dei sarti che ricevono da subito una paga più alta semplicemente in quanto uomini. Quindi, il nome Sarte di Scena è certamente frutto di una decisione **rivendicazione politica** contro

un sistema profondamente patriarcale che ha sempre discriminato il nostro lavoro come un hobby o semplice lavoro accessorio, riassumibile nell'espressione "tutte le donne sanno attaccare un bottone".

Ti ringrazio per la tua disponibilità e questa chiacchierata, e concludo chiedendoti se senti di voler aggiungere qualcosa di importante per te che ritieni non sia emerso (abbastanza) in questa intervista.

Volevo solo dirti che indipendentemente da tutto, il lavoro che ho scelto è un lavoro estremamente emozionante, e bisogna avere della **passione sincera** per poterlo svolgere. Ho scelto di seguire le mie passioni e portarle avanti, diventando parte attiva di quel gruppo impegnato del mondo della cultura che mira sempre all'indagine di sé stesse e del mondo circostante, che sia passato, presente e/o futuro. Posso dire di essere **fiera ed orgogliosa** di far parte di questo mondo che può dare alle persone un motivo per uscire di casa e confrontarsi con gli altri, guardando artisti che dai palcoscenici raccontano delle storie che fanno riflettere. Sono fiera di esserne parte da dietro le quinte, di sostenere questi messaggi e questo lavoro appassionante, che spero venga prima o poi riconosciuto, anche in termini economici e contrattuali.



Quando la maschera c'è e (non) si vede

di Michela Biocca

«Quando ero una bambina, sognavo di diventare una ballerina famosa. Niente mi rendeva più felice che ballare su un palcoscenico. Sentire le persone che applaudevano e mi incoraggiavano mi rendeva così felice... ma con il passare del tempo, il mio aspetto è diventato sempre più lontano da quello che dovrebbe avere una celebrità.»

Così ha inizio il primo episodio della **serie TV coreana** *Mask Girl*, rilasciata il 18 agosto 2023 su Netflix Italia e che, in una sola settimana, è riuscita a scalare la classifica delle trasmissioni più seguite, entrando di diritto nella top 10.

Qual è il suo segreto?

Basata su un webtoon, una tipologia di fumetto digitale nato in Corea del Sud e pensato per la lettura su schermo, pubblicato tra il 2015 e il 2018, *Mask Girl* ruota attorno alla vita della protagonista, Kim Mo-mi, dai teneri giorni dell'in-

fanzia fino all'età adulta, e si conclude con la sua morte, inaspettata - o forse no - ma ricca di significato.

Questa serie, anni luce da ciò che ci si aspetterebbe da un k-drama romantico, zuccheroso e leggero, è spietata, cruda, ai limiti: non tanto per le scene mostrate, la cui ferocia è sinonimo di un grande talento di sceneggiatori, registi e attori, quanto per i contenuti, che sebbene brutali sono estremamente attuali e, purtroppo, propri anche della nostra realtà. Il principale tema affrontato nella serie è la **pressione sociale**, che può causare un profondo senso di inadeguatezza e crisi in coloro che non si conformano pienamente ai dettami della società, ma la storia va ben oltre.

In un vero e proprio ribaltamento di ruoli, la protagonista della serie, la "ragazza con la maschera", si rivela in realtà il solo personaggio in grado di mostrar-



si per ciò che è veramente, togliendosi quel **travestimento di convenzioni** e canoni che le sono stati imposti per tutta la vita.

Gli altri personaggi della serie, invece, che non indossano una maschera fisica, sembrano essere stati **condannati a una vita di finzione**, durante la quale devono sempre e per forza nascondere una parte di sé. Senza allontanarci troppo da ciò che siamo abituati a vedere ogni giorno, anche in *Mask Girl* sono presenti persone pronte ad approfittarsi del prossimo, che cambiano atteggiamento non appena capiscono che non possono ottenere ciò che vogliono, padri di famiglia che hanno relazioni extra-coniugali all'insaputa di chiunque, persone pronte a spargere e ingigantire pettegolezzi che giurerebbero di non aver mai sentito se interrogate a proposito degli stessi. E ancora, pseudo-credenti che pensano di poter affidare tutto nelle mani di una potenza superiore senza agire in prima persona per migliorare le cose, individui all'apparenza normalissimi, ma che rifugiano la propria frustrazione nelle dipendenze e nelle relazioni parasociali, giovani che sarebbero disposti a tradire anche se stessi pur di sentirsi accettati e apparenti vittime che si dimostrano, in realtà, dei terribili e spietati carnefici.

«Volevo vivere una vita diversa, ma sono finita a vivere come chiunque altro.»

Un'altra citazione della protagonista ci porta a pensare al modo in cui stiamo portando avanti la nostra esistenza: ci stiamo veramente impegnando per es-

sere unici e speciali come vorremmo?

O continuiamo a **nasconderci dietro a una maschera**, sperando che le cose cambino in nostro favore senza alcun tipo di sforzo, magari lamentandoci della nostra condizione? E se stiamo vivendo in questo modo le nostre giornate, essere come gli altri vorrebbero che fossimo ci rende veramente felici?

Utilizzando l'insicurezza legata al proprio aspetto come punto di partenza, la trama della serie si sviluppa attraverso molte altre tematiche: la dipendenza, materiale e affettiva, la competizione estrema, il maschilismo e la misoginia, la violenza, l'amore non corrisposto, la complessità del rapporto genitori-figli, ma anche l'amicizia, la fiducia reciproca, la forza di volontà e la voglia di riscatto, l'affetto profondo e la solidarietà.

Come la vita, che è fatta tanto di gioie quanto di dolori, *Mask Girl* porta avanti una narrativa dolcemente di **disillusione nei confronti nella società**, ma anche di un ardente **desiderio di cambiamento**: Kim Mo-mi rappresenta le difficoltà di cui è fatto il cammino di ognuno, e la sua resilienza è una qualità necessaria per iniziare un percorso di scoperta di se stessi e di trasformazione, non solo della propria vita ma anche di quella degli altri. Questa serie invita gli spettatori a riflettere su loro stessi e sul loro rapporto con la realtà circostante, cercando di guardare oltre le maschere quotidiane che ognuno indossa, per riconquistare la propria identità e, auspicabilmente, praticare una compassione maggiore verso se stessi e gli altri.



Reflections on a mask: the Waterlines Project with Filipe Crawford

di Alessandro Comparato

The *Waterlines Project* is an initiative that offers Italian and foreign personalities an experience of **literary and artistic residence** in Venice. The project, promoted by Ca' Foscari International College and Fondazione di Venezia, brings together writing and other artistic disciplines, in an attempt to restate **Venice's role as a place of cultural creation**.

For the current academic year, the *Waterlines Project* hosted **Filipe Crawford**, a Portuguese actor and theatre director who specializes in the **Mask Technique**. Crawford was formerly the director of the theatre *Casa da Comédia* and of the *Festival Internacional de Máscaras e Comediantes* in Lisbon; he also created original theatrical works in the style of **Commedia dell'Arte**. His most recent creation, *A última noite do Capitão*, is a tragicomedy by Felipe Cabezas based on the life of Francesco Andreini, the creator of the Commedia dell'Arte character Capitan Spavento.

This year's *Waterlines* collaboration

involved an **International College Laboratory**, scheduled into two seminars and a final event. While the first class focused on the **origins and history of the Mask Improvisation Technique**, including a practical part with the use of the "Neutral Mask", the theme of the second lesson was Commedia dell'Arte. This section also involved a theoretical and historical part, with a presentation of the **main characters of Commedia dell'Arte**, as well as some practical exercises to illustrate the training of an actor in a Commedia dell'Arte play. The final event, which took place in the M9 Museum in Mestre, was a theatrical lecture in which Filipe Crawford held a presentation and performed some monologues on the theme of the mask, with both the involvement of some Ca' Foscari students and of the professional actor **Pierdomenico Simone**. Simone graduated in 2010 from the school of Teatro Stabile del Veneto; he later undertook a detailed study on Commedia dell'Arte, taking part in the *European*

Union of Schools and Academies at Teatro della Pergola in Florence under the direction of Maurizio Scaparro.

Due to its lab-like organisation, the *Waterlines Project* required the International College students to write a final assignment, which consisted of some reflections on the seminars' topics, as well as a proposal for a *Commedia dell'Arte argomento* (i.e. a plot for a possible *Commedia dell'Arte* play). Here we gathered some of their contributions regarding the various aspects of the course.

Starting from the very definition of "Mask technique", the students explored its most interesting characteristics, especially in relation to their personal experiences:

"Mask technique [...] is based on the ability of the actors to follow the rules of the play and to identify oneself with the mask they have chosen. These abilities are rather significant to have, not only for theatrical plays but also for everyday life."

"I found myself learning, internalising, and automating this new acting technique. Exercise after exercise, I got more and more used to following the system's rules; [...] I got used to thinking differently, which, acting-wise, is probably the most important tool, as it helps get into the mindsets of characters with very

different personality traits."

The students' focus then shifted to *Commedia dell'Arte* and its characters:

"I was mostly interested in the different characters' stereotypes and in the ways they have to act on stage [...]."

"In Commedia dell'Arte specifically, all the masks have attached a precise character that dictates how the actor should move, speak, and interact with the other masks."

"Each character is an archetype that comes with precise postures and characterisations, and a route to follow. While on stage, the actor [...] keeps the route in mind and within these boundaries he acts, he creates, he improvises."

"[I]t almost felt like the mask was wearing the actor and not the other way around. It looked as if the actors actually became the characters after putting the mask on, and it was amazing to witness."

Lastly, they shared their final considerations about the course and its themes, summarizing what they understood from it:

"I have always thought that improvisation on stage was a matter of spontaneity and rapidity [...]. Instead, through the Waterlines seminars [...] I reflected on the fact that improvisation is, first of all,

about technique. [...] I discovered that spontaneity and creativity are rooted in a precise system of rules and that, within those theatrical rules, fixed and shared between the actors, new scenes, dialogues and solutions are created."

"I find it particularly interesting that the actor, before starting his action, prepares himself by trying to remove all the elements that would make him recognizable as a specific individual [...]. The aim, as I understood it, is to hide the personal identity to let the mask speak for itself. [...] It is like the artist "is lived" by the mask, which stands for the spokesperson of the tradition. [...] [H]e is the one who stands halfway between being someone and being none, being both at the same time."

As for the proposals of some *Commedia dell'Arte argomenti*, here are a few examples of what the College students wrote.

Commedia dell'Arte: canovaccio for a new play

A rich foreign merchant comes to Venice on business and he brings his daughter with him. Pantalone falls in love with the lady and tries to court her, but they do not speak the same language. The servant Zanni offers himself as an interpreter and fools his master into thinking that he is able to speak the language. In fact, while the master believes that he is translating his sweet words and advances, Zanni uses the opportu-

nity to his advantage and seduces the young woman.

Women of Venice

Two young and beautiful ladies named Lèna and Norina meet in secret each night in a private garden to gossip and discuss their love life. Lèna is distraught as rumour has it that the old merchant Bastiàn Pantalòn is seeking her hand in marriage. They look for the help of Norina's father, the self proclaimed "esteemed" Dottòr Bórtoeo, who sends his servant Arlecchino to deliver a letter to Pantalòn, "subtly" suggesting better marriage prospects. Betina, Pantalòn's head servant, receives the letter from Arlecchino who, struck by her beauty, immediately starts to proclaim his love for her. The old merchant hears him and angrily chases him away, as he is actually in love with Betina. Therefore he decides to have Arlecchino punished by his own master, by proposing to Norina instead. Her father is outraged and seeks to punish Arlecchino, as Pantalòn's servant Brighella, following his master's orders and wanting to stir trouble, confesses to him the reason behind the old merchant's decision. At a masquerade ball hosted by a friend of theirs, Lèna and Norina meet two fine young gentlemen, Jàcheto and Mènego, with whom they fall in love. Betina, feeling sorry for Norina's situation, decides to talk to the two young ladies and, to help them, she pays Brighella to go find the gentlemen from the ball.



In addition to the *Waterlines* lab, some College students also had the opportunity to watch Pierdomenico Simone perform in the play *Arlecchino Muto per Spavento* at **Teatro Goldoni** in Venice. The show is a comedy inspired by the eighteenth-century work *Arlequin muet par crainte* by Luigi Riccoboni: the performance, supertitled in English and French, was an excellent opportunity to further explore the study on Commedia dell'Arte.

Here's what a College student, Michela, thought about it:

I particularly enjoyed the atmosphere of the theatre. The lights, the music, the public: everything seemed to be a part of the amazing performance by Stivalaccio Teatro company. The actors could turn every aspect of the show into a real-life situation and vice-versa. The way they engaged with one another and the spectators in their seats, following a continuous yet ordered and logical

*rhythm, made me feel like I was an integral part of the story. The use of various dialects from different regions of Italy, as well as French, created an unexpected but lively environment in which multilingualism was not an obstacle but a way to have a better understanding of what was going on. This on-site experience of Commedia dell'arte was truly special and something I will remember forever. Especially after participating in the *Waterlines* workshop and having the chance to grasp something more about this magical and creative world, I can say the *Arlecchino Muto per Spavento* performance was exceptional from every point of view, and if you have never seen anything similar, you are definitely missing out!*



Gauri Gill's Acts of Appearance: masks and photography in contemporary Maharashtra

di Federico Magni

Within the boundaries of the history of photography it is easy to trace the steps of a predominantly male and western practice that shaped this medium into a dialectic discourse between the subject that holds a voyeuristic power over the portrayed object.

In India the initial period of presence of photography is mainly devoted to the prosecution of the activity of mapping the South Asian region in its different aspects, operated both by western people in India and quickly after by Indian photographers themselves. Maharajah Ram Singh II extensively portrayed courtesans and people around him as well as concentrating on his own self-portraits in different guises and dresses. His photographic research is very much

devoted to the restitution of images that depict the wealth and refinement of people attending his court as well as investigating his multifaceted identity, composing accurately the scene for the best aesthetic outcome. The portraits of Ram Singh II stand out for their psychological depth as well as for their rarity, documenting something usually not allowed or encouraged.

It is possible to come across a staged photograph in the photographic studio in Bombay of Shapoor Bhedwar, a prolific professional that concentrated his activity in depicting portraits of wealthy families as well as staging original and fictitious scenes with a language that appears closer to a pictorial rather than photographic production. In this latter



case the subjects are stripped of their identity and serve in the portraits as bearers of meaning, as subject of a built narrative or a staged performance for the camera with the same theatricality of gestures that one would expect to see either during a theater play or in a historical painting.

On the basis of these initial steps in the history of photography in India by Indians should be understood the production of the contemporary photographer Gauri Gill and in particular her series *Acts of Appearance*, realized in the villages of Maharashtra, ongoing since 2015.

In this series Gill dialogues with the recent tradition of papier maché mask production that is common to different tribal villages in Maharashtra, after hav-

ing investigated in other previous series and researches local tribal traditions and their photographic counterpart. Gill's interest in this craft had its origin in her participation in the Bohada festival, a recurring event for Warli and Kokna tribes in which deities are celebrated through a joyful and animated procession in which village people impersonate them by wearing masks of their stylized representation. The idea of focusing on this craft most probably stems from her permanence in the village when she was hosted by the artist Rajesh Vangad, an occasion to learn more about Warli culture and their artistic tradition, ultimately developing her own mature style and her research interests on this dialogue. In collaboration with Bhagvan Dharma Kadu and Subhas Dharma Kadu (two brothers that inherited the procedures and skills from

their father Dharma Rama Kadu, the best known mask maker in the region) her idea for this series was not to replicate a traditional craft for the camera but rather a creation of new products that would create a dialogue with Gill's photography and coexist autonomously as independent works of art within each other. The Dharma Kadu brothers invented new characters - not usual avatars of Hinduism but avatars of human emotions, animals, and everyday objects. Gauri Gill's idea was to create a new narrative where the agents were not referring to a mythological past but set in the present. Masks represent human characters that express singled out emotions, conspicuously showing facial features that allow an easy recognition. As she discussed in an interview, her intent was to represent the nine Rasas, the emotional states of mind from classical Indian aesthetic theory but also other non-human subjects. In these photos, one recognizes immediately a certain degree of artificiality, something strange with the features of documentary or ethnographic photographs but an estrangement is aroused by the masks that do not match the bodies wearing them.

To be worn comfortably, the masks are necessarily larger than the actual size of a human head, the degree of detail is not sufficient to induce the illusion of reality and ultimately they arouse alertness in the viewer. In this sense we understand the practice of Gill in building

a narrative and a composition in each image, using the visual lexicon of anthropological photography applied to expertly organized images, creating a mismatch between the expectation in the viewer and what actually appears in the shot. Through the presence of these masks, building a new individual and recognizable style, she re-appropriates anthropological photography, claiming an untold, fictional narrative that finds in the realm of contemporary art absolute freedom and possibilities of expression. This parallel mythology to the traditional Bohada counterpart is not limited to human emotions and animals but entails to a smaller degree also objects of domestic and everyday consumption.



For example, in *Untitled* we can see how the mask worn by the man depicted is a television showing a car that is moving in front of skyscrapers while the subject depicted appears in front of the original model of television. This duplicate, unlike any other image in the series, is a tangible witness of the innovation brought by this project. The realization of a television that supposedly is present in the homes of the Jahwar community represents the will to update the symbols of the Bohada procession to a secular reflection on what are the new idols, and what should be the contemporary version of this tradition. Gill makes the mismatch between traditional crafts and so-called metropolitan art evident. The mask appears detailed, yet not to a degree to be taken as the original. This contrast is made clearer with the television behind, showing how the notion of Adivasi and tribal life does not necessarily mean avoidance of the use of types of media that would not normally be associated with the Warlis or the Kokna. In this regard modernity wears the form of traditional crafts. This successful tension denotes a real sense of contemporariness of the people represented. They understand their position in the world, are aware of their identity and decide to not comply entirely to the urgencies or the changing nature of the globalized world. As philosopher Giorgio Agamben says:

"Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are

those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. [...] Naturally, this non coincidence, this "dys-chrony", does not mean that the contemporary is a person who lives in another time. [...] An intelligent man can despise his time, while knowing that he nevertheless irrevocably belongs to it, that he cannot escape his own time."

Analyzing Gill's series, we perceive the degree of contemporaneity based on this definition. The aesthetic quality appears to be referring to precedent works in the history of photography when compared to productions that feature the depiction of masks.



An immediate comparison could be made with the photos by Erich Consemüller titled *Woman wearing a theatrical mask by Oskar Schlemmer and seated on Marcel Breuer's B3 chair* from 1926, that depicts a masked woman that appears to be looking at the camera, enjoying the comfort of the iconic piece of furniture by Breuer. Schlemmer, famous for his *Triadisches Ballett*, a work of performance inspired both by echoes of Surrealism and the aesthetic of the Bauhaus, investigates the role of masks in performance but also their capacity to make people anonymous to serve the purpose of the creation of a prototype, in this case a modern woman using state of the art furniture while wearing contemporary clothes. By losing her identity she can enter an ethereal dimension that allows an identification in the viewer. This operation of partial occultation of identity is operated by Gill, obscuring all the faces of the people depicted, achieving a universal language of emotions as well as including animals interacting with anthropomorphic figures. The improvised actors are conveyors of a message that oversteps them but at the same time involves their identity in this depiction, involving every member of the tribe into this secular mythology but also suggesting their silencing, being under these masks that do not allow any sensorial activity. The element of the mask can be traced back to the origin of performative arts in the West within the context of Greek theater, where masks were fundamen-



tal to suggest the emotions felt by the characters of the plays. With the use of the mask Gauri Gill seems to join and keep together different performative traditions, not only the one linked to the Bohada festival but also all the theatrical heritage of the ancient Greeks, introducing in some way an element that sees her art as catalyst of cultures that appear very different but can be reconciled when looking back into the history of India.

The performative nature of Gill's photos can be seen in the examples that feature people carrying out activities rather than those who have a frontal take on a person posing for the camera instead of acting. The work *Untitled*

(98) appears to be particularly interesting as it quotes openly the most traditional mask production. It represents a

and captures a scene that in some way does not fit into the larger series of her, but at the same time excludes any de-



traditional trope of the Bohada festival that is the fight between Good and Evil, featuring a woman impersonating a female deity that is defeating a demon, lying on the ground. The context shows the rural appearance of the village and the bright colors of the figure on the left contrast with the brownish colors of the huts and the soil in the background. The realization of the masks does follow the bright colors usually employed by the Kokna and Warli, employing also a standard disposition and shape of the facial elements and accessories. The face of the deity is smooth and simple, her eyes are oval and long with white sclera contrasting with the tonality of the skin. She wears a golden headgear while being contoured by a decorative element. Gill is going back to the original mythology

sire of documentation of the original procession, following the same degree of orchestration and composition. The scene's outcome, like any other in *Acts of Appearance*, is artificial and decontextualized from the event that comes originally from, showing nonetheless the importance of craftsmanship and ritual within the village context even in contemporary times. This particular photo, although appears as separated, is continuing to deal with a contemporary mythology for the Adivasi tribes of Jahwar but confronts the relevance that still persists of this art production, appearing as contemporary as a television or another electronic apparatus.

The mismatch between the body and a mask in Indian performative tradition

doesn't coincide with the duality of body-mind as it is in the western tradition and can be found conspicuously in other pages of art history such as the American photographer Ralph Eugene Meatyard.

In some of his series, he created uncanny staged images with silicone faces worn by characters. There is a certain degree of resemblance between Meatyard and Gill's photos: when capturing normal actions with the disturbing defacing element of the mask a level of familiarity is combined to one of disorientation. When in Meatyard the tone appears to be at one time humorous and at another frightening thanks mostly to the black and white and the slightly underexposed outcome, as it happens in the series *The Family Album of Lucy-belle Crater*, Gill's *Acts of Appearance* series inspires an atmosphere of joy and playfulness that is closer to a carnivalesque farce rather than a sinister vision. This is principally done by the easily understandable facial expressions of the masks, a clear composition, the presence of animals executing human activities as well as the presence of color - important to set the emotional climate of the image. In this series Gill cedes to the temptation to avoid color photography in order to imprint a positive message and consequently affect the Adivasi artistic and artisanal production that would not otherwise be understood.

Gauri Gill is able to reunite in her series

apparently distant cultures, inserting herself into the global history of art, aware of the Indian and non-Indian development of photography that allows her to layer with multiple meanings her artworks both on the level of the subjects portrayed and the technicalities of the medium itself. She interacts with traditions and Adivasi contexts employing the device of the series - the photographic equivalent of the repetition often associated with tribal and folk art, developed through centuries. By the reiteration of similar photos, she creates homogeneous, yet diverse, bodies of work that find their unity into the dialogue between a metropolitan individualistic art and a collective identity found in the Warli culture. Gill is able to keep together also the environmental issues affecting the village that she visited and the modernity that is either imposed or necessary to the life of the Jawhar tribal people. She joins the mechanical outcome of photography to the physically produced and anthropologically cultural art of the Warli and Kokna and thrives in renovating the visual language of this region of Maharashtra, opening it up to the rest of the world. By taking up the pressing matters of identity representation, progress, tradition and cultural conflict or reconciliation, Gill succeeded in the hard operation of being truly contemporary.



Il volto e l'anima: il mistero dietro al viso

di Chiara Caporuscio

Pubblicato il 7 dicembre 2015

Secondo un esperimento dello psicologo Michael Argyle, più ci avviciniamo a una persona più il suo volto appare indipendente dal resto: siamo circondati non tanto da corpi, bensì da facce in continuo mutamento. Abbiamo un volto, ma non solo: lo modifichiamo, lo utilizziamo, lo attiviamo, lo creiamo e ricreiamo tramite la mimica. Fin dalla sua nascita, il ritratto ha dunque svolto una funzione fondamentale nella storia dell'arte: dagli schemi fissi dell'arte antica, la raffigurazione del volto è passata attraverso una sempre maggiore attenzione alla psicologia del soggetto, fino ad arrivare alla nascita dell'autoritratto, attraverso cui il pittore rivela se stesso al suo pubblico. Se fino all'Ottocento il ritratto tendeva sempre di più alla precisione stilistica e al realismo, dal Novecento il processo si inverte, con il volto che diventa metafora e sempre più spesso è sostituito dal non-volto: ossessione che deriva dall'angoscia per la solitudine umana in Munch, dalla visione del mondo come una carnevalata priva

di senso in Ensor, dall'imperscrutabilità della dimensione onirica e al contempo dall'esternazione del trauma per la morte della madre in Magritte.

Il volto è perciò lo specchio dell'anima: questa idea ebbe molto successo nell'Ottocento con la nascita di teorie sulla fisiognomica, tramite la quale il filosofo tedesco Lavater pretendeva di intuire la personalità del soggetto partendo dai suoi tratti somatici. Teorie che oggi sembrano folli e ridicole, ma che esercitarono un certo fascino anche durante il Novecento: i volti dei dittatori, come quello famosissimo di Mao Tse-tung appeso in Piazza Tienanmen, diventano simboli, ritratti dai maggiori artisti del tempo come modelli di perfezione e di integrità morale.

La mimica facciale è dunque il principale mezzo di comunicazione tra l'individuo e il mondo: se però il volto viene coperto, falsato, mascherato, il contatto con la realtà si perde. La faccia dell'Uo-

mo che Ride del romanzo omonimo di Victor Hugo è bloccata in una risata perenne, che traveste i veri sentimenti del protagonista creando una barriera tra lui e gli altri personaggi, ad esclusione della cieca trovatella Dea; allo stesso modo il volto di Dorian Gray, innocente e non sfiorato dalla degenerazione della sua anima, nasconde al mondo la realtà, rappresentata dal ritratto coperto da un telo e chiuso a chiave nel suo studio. Il viso della persona diventa dunque la chiave della sua individualità, del suo definirsi come essere umano unico e dotato di una mente e di un'anima indipendenti; cosa simboleggia, quindi, la maschera?



È questa la magia intramontabile del teatro: coprire il volto priva l'individuo della sua personalità, e lo prepara ad acquisirne un'altra. E se una maschera dipinta con dei lineamenti facciali, un'espressione, un viso, permette all'attore di immedesimarsi nel personaggio e di acquisirne le caratteristiche (è il caso dell'onomastì komodein della commedia di Aristofane, nella quale gli attori recitavano esplicitamente la parte di un personaggio reale e conosciuto nella società Ateniese, indossando una maschera decorata appositamente da un

artigiano per somigliare il più possibile al soggetto; ma anche della Commedia dell'Arte italiana, nella quale le maschere, rappresentando "tipi" fissi come Arlecchino o Pierrot, diventano sinonimo dello stesso personaggio), al contrario una maschera bianca, priva di espressione e di lineamenti, può rappresentare l'intera umanità, favorendo l'immedesimazione del pubblico.

Una figura senza volto diventa quindi universale: è così che la Silvia leopardiana, di cui non viene data al lettore nessuna informazione sul viso – se non le

vaghe indicazioni sugli "occhi fuggenti" e sulle "negre chiome" - cessa di essere Teresa Fattorini, conoscente del poeta e individuo a sé stante, ma rappresenta l'umanità intera e la sua sofferenza, la crudeltà ingannevole della natura e la fugacità della vita.

Ma volto e non-volto sono anche angoscia, disperazione, paura. Edgar Allan Poe, uno dei padri del genere della letteratura horror, si sofferma sul lato più oscuro del volto: nel racconto *Il ritratto ovale*, il ritratto che un pittore fa all'amata ruba alla fanciulla le forze vitali trasferendole sul viso dipinto, fino ad ucciderla; ne *La maschera della morte rossa*, una figura mascherata è portatrice di malattia e di distruzione.

Il filosofo tedesco Thomas Macho chiama la società novecentesca "società facciale": una società determinata dai mass media dove il volto è onnipresente, ma non produce che nuove e più glaciali maschere, siano quelle delle masse anonime o quelle dei dittatori. Dal ritratto al cinema, la rappresentazione occidentale del volto non riesce mai a scacciare l'incubo della maschera: anche come semplice presagio di un altro io, inaccessibile, che ci osserva come l'attrice muta protagonista del film di Ingmar Bergman, *Persona*. Che in latino, ovviamente, significa "maschera".





Intervista Sanservolina a Paolo Bertini

di Camilla Benagli
e Matteo Felice Carrassi

Presentati! Il tuo nome, cosa hai studiato a Venezia, quando hai vissuto a San Servolo e tre aggettivi per descriverti.

Sono Paolo Bertini, ho iniziato la laurea triennale in Lingue, Civiltà e Scienze del Linguaggio nel 2013; il mio percorso Collegiale, a San Servolo, è quindi durato dal 2013 al 2016. Faccio parte della **ormai leggendaria seconda coorte** di collegiali.

I miei tre aggettivi sono ansioso, ridondante e... chiedo aiuto alla mia coinquilina! Ecco, disordinato!

Qual è il tuo primo ricordo di San Servolo?

Il mio primo ricordo mi è stato, per così dire, "impiantato". Era una giornata molto piovosa, e imprudentemente avevo preso il **battello 1** per il tragitto da piazzale Roma a San Zaccaria: **54 minuti di viaggio** non esattamente piacevoli, in compagnia delle occhiatecce di un anziano signore che mi giudicava per l'eccessivo ingombro delle mie valigie.

Ero il primo della mia coorte ad arrivare sull'isola, prima ancora del mio coinquilino, e nonostante il pessimo clima San Servolo era già in pieno rigoglio. Arrivato in camera sono immediatamente collassato sul mio letto. A svegliarmi fu il **messaggio su Facebook** del mio coinquilino, che era entrato in camera, si era per un attimo spaventato e, dopo aver capito che stavo dormendo, aveva silenziosamente lasciato la stanza.

Raccontaci un aneddoto divertente che ricordi vividamente dai giorni passati a San Servolo.

Ho tre distinti ricordi che ruotano però tutti attorno a un oggetto: il davanzale della mia camera. Pochi giorni dopo il mio arrivo a Venezia mi ero comprato un nuovo paio di scarpe di cui andavo molto fiero. A seguito di una giornata di acqua alta, le avevo messe sul davanzale ad asciugare ma, dopo aver inavvertitamente aperto la finestra, la mia scarpa sinistra diventò il primo oggetto della mia coorte a **precipitare in laguna e**



galleggiare lontana verso il pontile.

Il medesimo davanzale divenne poi il luogo da cui, durante una sessione di esami particolarmente noiosa, io, il mio coinquilino e un'altra collegiale tentammo di ammaestrare **un gabbiano, affettuosamente soprannominato Chomsky**, visto che in quel periodo stavamo studiando proto didattica.

Il terzo ricordo è legato ai momenti di **festa a San Servolo**: probabilmente avevo bevuto un po' troppo, la nausea prese il sopravvento e il davanzale divenne il luogo da cui mi... liberai.

Quale è la tradizione collegiale a cui eri più legato?

Direi le **inaugurazioni degli anni accademici**, alle quali avevano iniziato a coinvolgerci durante il mio primo anno, verso febbraio, quando dunque eravamo in Collegio già da qualche mese. Era un momento divertente per vestirsi eleganti e fare finta di essere importanti e poi... andare a bere!

Ricordo anche con nostalgia la **ritualità** che ci dava il vaporetto e tutti i disagi ad esso collegati.

Vivere su un'isola della laguna di Ve-

nezia è un'esperienza che non molte persone hanno fatto, cosa definirebbe per te l'unicità di questa realtà?

Sicuramente, dal punto di vista pratico, il **disagio** principale era dato dai trasporti e dagli spostamenti, non tanto quelli all'interno della laguna, ma quelli per distanze più grandi. Ricordo di quando dovevo prendere un Flixbus alle 7 del mattino, un'operazione un po' complicata visto che il primo vaporetto partiva da San Servolo alle 7.05. Avevo quindi deciso di salire sull'ultimo battello notturno, alle due, e passai quella notte a fare la spola, **navigando tra San Zaccaria e Piazzale Roma** e aspettando il mio orario di partenza. A quell'età potevo sicuramente permettermi un'avventura del genere, ora la mia sciatica me lo impedirebbe.

Un altro aspetto è quello riguardante la socialità, fortemente influenzata da questo isolamento coatto a cui eravamo costretti in certe fasce orarie per motivi logistici; eri forzatamente tenuto a passare molto tempo con gli altri compagni e questo faceva nascere **una comunità più chiusa, ma anche forse più affiatata**. Molti dei miei più cari amici li ho conosciuti durante quegli anni e ricono-

sco che se non fosse stato per questo aspetto del Collegio probabilmente queste amicizie non avrebbero mai avuto modo di nascere.

Se potessi donare qualcosa di San Servolo agli attuali collegiali di Santa Marta, cosa daresti loro?

Rispondendo in modo un po' paternalistico, dico l'**adattabilità**. Ovviamente, quando sono entrato io, il Collegio era molto diverso, sia come istituzione che come infrastrutture. Anche solo pensando alla situazione cucina: cinquanta persone si trovavano a cucinare con qualche piastra elettrica e qualche bollitore. **Non era di certo una cosa semplice**, ed una situazione che forse non sarei riuscito a sopportare anche durante gli anni della magistrale, figuriamoci adesso. Quindi questa capacità, oltre che donarla ai collegiali di adesso, la donerei volentieri anche al me stesso di adesso.

Più scherzosamente, invece, direi **la sensazione di invulnerabilità** e non imputabilità che deriva dal vivere in un posto come l'isola di San Servolo. Abbiamo fatto cose che probabilmente ci farebbero rischiare il posto nel campus di Santa Marta. Ricordo che una volta, per una festa, avevamo fatto **qualche litro di sangria in un cassetto** del frigo; a festa finita, avevamo portato il cassetto ormai vuoto in processione nel lato opposto dell'isola e lo avevamo nascosto dietro una tenda vicino alla reception. Il mattino seguente, fu una caccia al tesoro per capire dove avevamo messo

questo cassetto del frigo. Il pensiero di essere riusciti a fare cose come queste sotto gli occhi vigili (ma evidentemente non troppo) dell'istituzione fa sorridere.

Cosa hai provato l'ultima volta che sei salita sul 20 da collegiale?

In realtà, niente di particolare perché... pensavo che sarei tornato! Inizialmente avrei voluto fare anche la laurea magistrale in Collegio, ma per vari motivi ho poi deciso di proseguire il mio percorso Ca' Foscario al di fuori. Quindi è stato **un addio molto sereno**, auguro a tutti di sentirsi così, è stato un po' come andarsene nel sonno. Poi in realtà la mia presenza a San Servolo si è prolungata ancora un po', perché spesso tornavo lì per andare a trovare i miei amici; addirittura il mio primo anno da non collegiale ero arrivato sull'isola prima di alcune matricole, che si ritrovarono me nella stanza insieme ai compagni che già conoscevo. Anche ora il rapporto con il Collegio non si è interrotto del tutto, perché mi sono ritrovato **dall'altra parte della cattedra** in veste di tutor di un corso triennale frequentato anche da qualche collegiale!



Oroscopo (mascherato dalla musica)

di Benedetta Traverso
e Michela Biocca

Economia e management - TUTA GOLD, Mahmood

«5 cellulari nella tuta gold / Baby non richiamerò»

Non è forse un' ideale simile quella che associamo all'3 student' di economia? Sempre occupat'3, ma che hanno tutto sotto controllo, con responsabilità a non finire. Responsabilità che possono permettersi di prendere, perché hanno un certo *savoir-faire*, quel *know-how*, le *skills*... (il continuo code-switching di Mahmood potrebbe averci contagiate). Eppure, quest'apparenza scintillante nasconde qualcosa in più: alcuni pensano alla **tuta gold** di Mahmood come un sinonimo di comodità, o come la metafora di una capacità che alcune persone possiedono, che permette loro di trovare qualcosa di speciale anche in ciò che sembra semplice, banale, o caratterizzato da una profonda staticità. L'autore stesso la definisce il simbolo della "corazza" che si è costruito negli anni, e noi abbiamo l'impressione che,

nel vostro caso, tutte e tre queste spiegazioni possano avere un significato. Avete fatto dei passi da gigante, e non possiamo far altro che congratularci con voi. Continuate così!

Lingue e culture - MA NON TUTTA LA VITA, Ricchi e Poveri

«C'è un non so che di magico / C'è un non so che, c'è un non so che bellissimo»

Quante volte vi trovate a contemplare le vostre scelte di vita e a chiedervi: "perché? Perché non potevo scegliere qualcosa di più semplice?".

Al quarto Spritz la risposta è chiara: nascoste da evidenti tendenze masochiste, si trovano la passione per l'apprendimento e per la conoscenza; una passione scaturita da "*quel non so che di magico e bellissimo*" che è proprio di ogni cultura e che, con il suo fascino, vi ha trascinat'3 nell'impresa quasi erculeica di studiarlo.

Dunque non disperate! Per quanto dif-

ficile possa rivelarsi, apprendere una lingua richiede molto tempo, Ma non tutta la vita!

Scienze e tecnologia - SINCERAMENTE, Annalisa

«La vuoi la verità? / Ma quale verità? / Ti dico la sincera o quella più poetica?»

Vi vediamo! Combattut3 tra le verità dei fatti e le verità dei sentimenti!

La buona notizia è che non dovete scegliere, sono valide entrambe.

Annalisa, spiegando il significato del suo testo, ci insegna un'importante lezione: "In questa canzone c'è una donna forte che rivendica il suo diritto di essere libera. Libera di prendersi sul serio e di essere anche leggera, di essere ambiziosa, di esprimersi, piangere, ironizzare, lamentarsi, gioire, senza essere giudicata, anzi, compresa e rispettata. Libera di essere. Penso che la libertà sia la più grande dichiarazione d'amore

possibile".

Quando vi trovate davanti a un bivio, non fate come il famoso "amico" di cui si parla nei poster dei bacari veneziani (che, secondo la leggenda, in quelle occasioni direbbe: "bivi!"), ma date spazio al vostro lato più poetico, creativo, meno razionale: ne usciranno delle belle.

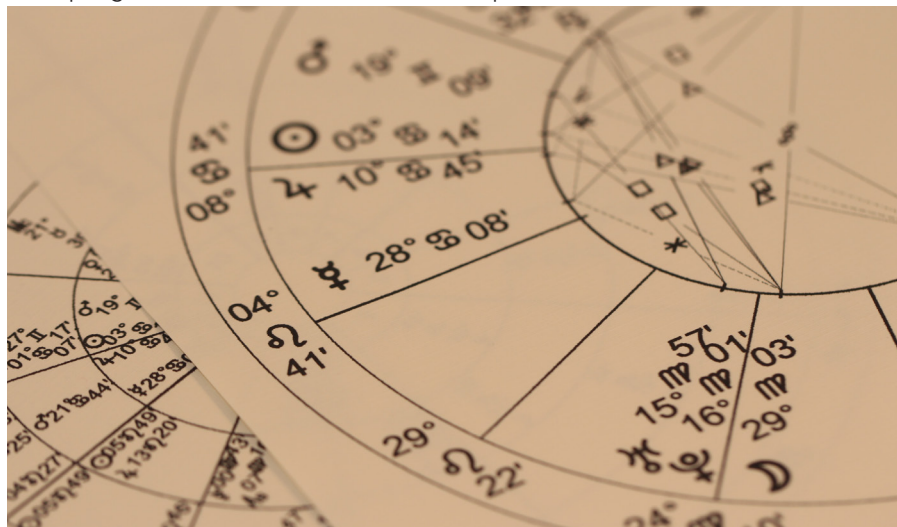
Arti e discipline umanistiche - LA NOIA, Angelina Mango

«Quanti disegni ho fatto / Rimango qui e li guardo / Nessuno prende vita»

Sembra che siate arrivat3 ad un momento di stallo, di *quiete dopo la tempesta*.

Non sapete cosa fare e la frustrazione sale più velocemente dell'acqua dei canali in un giorno di pioggia.

Come alla nostra Angelina, anche voi "a stare ferm3 [...] viene, la noia", e non aspettate altro che uno stimolo, un'oc-



casione che vi permetta di dare sfogo alle vostre abitudini.

Conservate le energie! Presto una nuova sfida si presenterà alla vostra porta, e starà a voi saperne fare tesoro o lasciare che si perda come una silhouette lontana in mezzo al caigo.

Politiche pubbliche e cambiamenti sociali - ONDA ALTA, Dargen D'Amico

«Non lo conosci Noè? / No eh? /

Sta arrivando sta arrivando l'onda alta / Siamo fermi, non si parla e non si salta»

Speriamo che l'onda di cui stiamo parlando non sia quella dell'ennesima "acqua grande", ma quella dei mutamenti che la società potrà sperimentare grazie a voi. In un momento delicato come quello che state vivendo ora, è importante che vi ricordiate che siete qui per un motivo ben preciso. Non lasciate che il panico abbia il sopravvento: fermatevi, prendetevi il tempo che vi serve per elaborare un piano d'azione, e poi agite!

Studi internazionali e globalizzazione - CASA MIA, Ghali

«Casa mia / Casa tua / Che differenza c'è? Non c'è

Ma qual è casa mia / Ma qual è casa tua / Dal cielo è uguale, giuro»

Ghali rappresenta la voce del popolo di Studi internazionali, di tutti noi (eh sì, anche noi oroscopiste facciamo parte di questo magico ambito di specializzazione) che ci sentiamo a casa un po' dappertutto.

Curiosità, voglia di avventura e tenden-

za a rendere i confini ogni giorno più sfumati sono caratteristiche che fanno parte di voi, e vi definiscono come persone ancora prima che come studenti. Il secondo semestre vi sta facendo dubitare di alcune scelte, ma al contempo ne sta confermando come giuste altre di cui non eravate troppo convinti³. Presto tutto avrà di nuovo un senso, ma nel frattempo non disperate: anche il sentirsi "alieni", a volte, può essere il punto di partenza per crescere!

Conservazione e gestione dei beni culturali - I P'ME TU P'TE, Geolier

«E stev pnzann a tutte le cose che ho fatto / E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro»

Con questa frase Geolier riassume il sentimento universale, che, trascendendo ogni barriera temporale, rende importante ed essenziale questo ambito di studi: il bisogno di ricordare ed essere ricordati³.

Questo inizio di periodo si sta rivelando più frenetico del previsto e potreste trovarvi sommersi da una pila apparentemente infinita di cose da fare.

Non lasciatevi trascinare via da questa corrente passeggera, per quanto impetuosa! Presto troverete la tranquillità che state cercando.

Crediti immagini

01. **Editoriale** (di Viviana Corazza)

Gabriel Bella, *Festa del giovedì grasso in Piazzetta*, Pinacoteca Querini Stampalia

02. **Le (false) Confessioni di una Maschera** (di Michelangelo Nardi)

Foto 1 (Mishima pronuncia il celebre discorso sulla decadenza del Giappone dal balcone dell'edificio della Japan Ground Self-Defense Force - JGSDF) tratta da Wikimedia Commons

Foto 2 (maschere del teatro Nō) immagine presa da Flickr con licenza Creative Commons

03. **Sarte di scena** (a cura di Matteo Felice Carrassi)

Tutte le foto inviate/scattate da Paola Landini

Descrizioni: foto 1 e 2, Manifestazione dei lavoratori dello spettacolo al festival del cinema di Venezia; foto 3: Manifestazione organizzata a Milano con il coordinamento spettacolo Lombardia; foto 4, Manifestazione del 30 Maggio 2020

04. **Quando la maschera c'è...** (di Michela Biocca)

Frame da *Mask Girl* (Netflix)

05. **Reflections on a mask** (di Alessandro Comparato)

Foto del Collegio Internazionale Ca' Foscari.

06. **Gauri Gill's Acts of appearance** (di Federico Magni)

Foto 1: Shapoor N. Bhedwar, *Tyag No.4 The Mystic*. Foto 2: Gauri Gill, *Untitled (74)*. Foto 3: Gauri Gill, *Untitled from the series Acts of Appearance*. Foto 4: Visnu, *A male deity*. Foto 5: Ralph Eugene Meatyard, *The Family Album of Lucybelle Crater*.

07. Articolo del passato: **Il volto e l'anima [...]** (di Chiara Caporuscio)

James Ensor, *Self-Portrait with Masks*

Man Ray, *Noire et blanche*, 1926

08. **Intervista sanservolina** (a cura di Camilla Benagli e Matteo Felice Carrassi)

Foto di Paolo Bertini

09. **Oroscopo** (di Michela Biocca e Benedetta Traverso)

Immagine presa da PxHere su licenza Creative Commons



La Redazione

Camilla Benagli
Michela Biocca
Matteo Felice Carrassi
Alessandro Comparato
Viviana Corazza
Matteo dal Soglio
Efe Erçakir
Riccardo Gilioli
Michelangelo Nardi
Ozan Poşluk
Giuseppe Romeo
Sofia Soldà
Benedetta Traverso



linea20.blog



@linea_20



@fb.me/LineaVenti



redazionelinea20@gmail.com