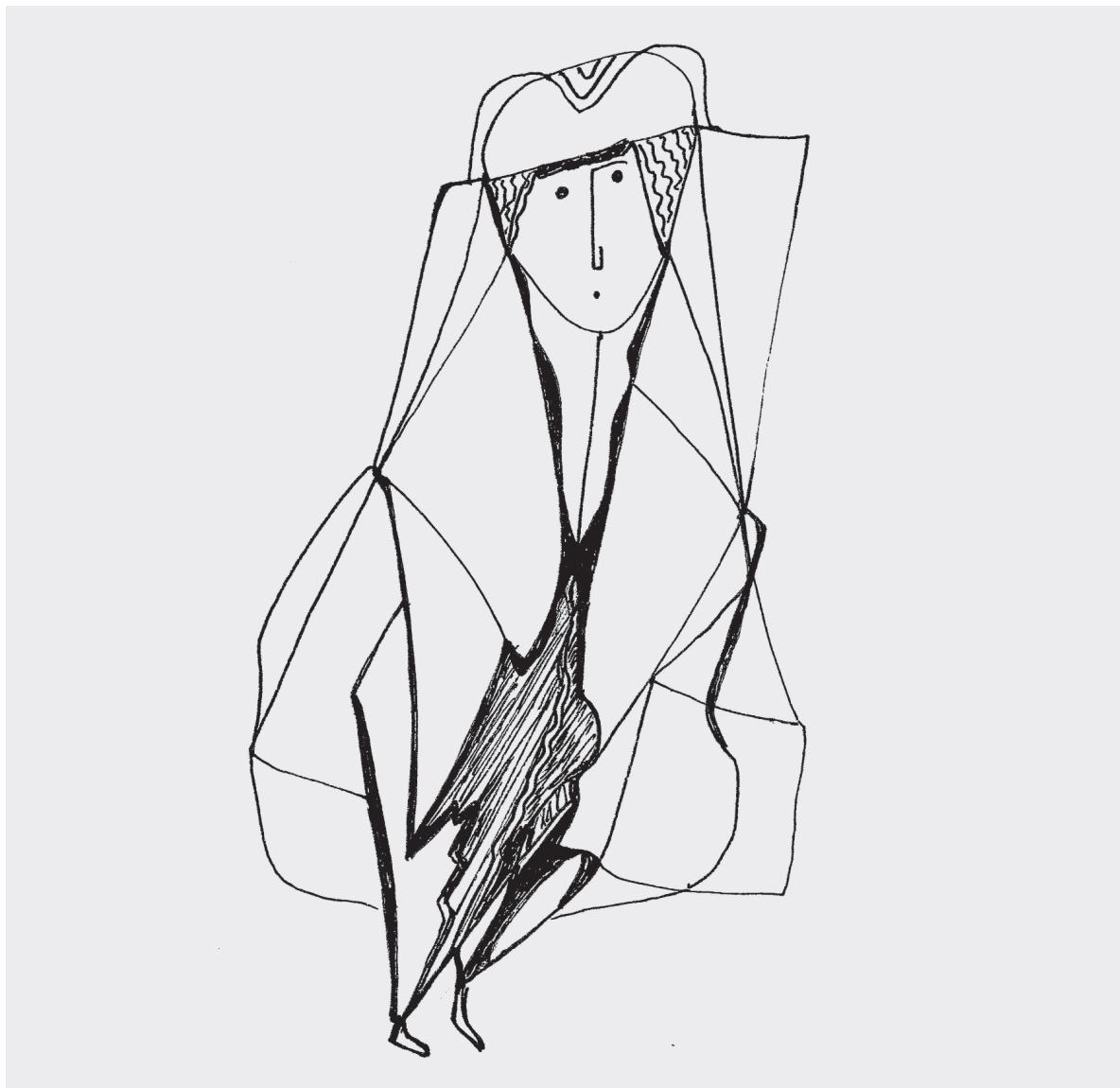




luoghi e pubblici
La Casa Totiana



Disegno di Gianni Toti, s.d. Archivio di La Casa Totiana.

Scrittore e poeta, saggista, giornalista, cineasta, videoartista, Gianni Toti è stato scrittore di molte scritture, come mostrano i materiali e i documenti custoditi presso La Casa Totiana.

Abstract

Gianni Toti (Rome, 1924-2007) was a partisan, a writer, a poet, a journalist, a translator, a filmmaker, as well as an internationally renowned video artist. Writer of many genres simultaneously, in electronic arts he found the most complex and metamorphic «screen-page» for his poetical-political worlds and words. This text explores the links between his avant-garde approach to poetry and film, his critical approach to movies as a journalist, his place in the context of the Italian cinema, his original use found footage, his subversion of cinematic language and his video-art creations as a sort of complex machine able to assume poetic and cinematic utopias.

Poesia, cinema e oltre: le molte scritture di Gianni Toti

Sandra Lischi

Scrittore e poeta, saggista, giornalista, cineasta, videoartista. Ma anche autore di sceneggiature, di *pièces* teatrali e di testi di canzoni, disegnatore, traduttore da varie lingue, direttore di riviste (non solo letterarie) e curatore di collane.

Gianni Toti (Roma, 1924-2007) è stato scrittore di molte scritture, tutte compresenti, tutte dialoganti; e che a loro volta dialogavano con l'attività politica e sindacale, i grandi viaggi, la rete di contatti e scambi che costantemente alimentava e sollecitava, le presenze attente e partecipi (con contributi sempre controcorrente, non riconciliati, generosamente copiosi) a convegni, incontri, festival di tutto il mondo. Toti è stato partigiano (nome di battaglia Vania) della Resistenza, ventenne, a Roma; giornalista di «L'Unità» subito dopo la Liberazione, a Milano, poi in Sicilia, infine nella sua città; inviato speciale in Vietnam, a Cuba, in America del Sud; stretto collaboratore di Giuseppe Di Vittorio negli anni della direzione di «Lavoro», settimanale della Cgil, dal 1952 al 1958¹; comunista («coSmunista», diceva lui) fedele e insieme eretico. Aveva stretto legami d'amicizia e frequentazione con protagonisti dell'arte, della cultura, della politica; aveva conosciuto Che Guevara, Fidel Castro, Salvador Allende, e dialogato con il carissimo Julio Cortázar, con Pablo Neruda, con Pier Paolo Pasolini, Cesare Zavattini, con Marguerite Duras, con Alain Robbe-Grillet; aveva incoraggiato una miriade di poeti, di giovani scrittori, di talenti che altrove non trovavano ascolto, traducendo e pubblicando testi ignoti o censurati, in particolare sulla gloriosa rivista «Carte Segrete», quella con la copertina di cartone.

Arduo e inutile tentare una collocazione di questo autore nella storia culturale e artistica del Novecento, e del secondo dopoguerra in particolare: la sua è una figura tutt'altro che appartata, la bibliografia critica che lo riguarda è ricca, la notorietà raggiunta soprattutto in ambito videoartistico è di livello internazionale, eppure la sua opera è stata largamente in ombra, forse proprio (o anche) per la sua irriducibilità a correnti e gruppi codificati e definiti da steccati critici.

La sua attività, disseminata in miriadi di luoghi e modi del fare e del pensare artistico e politico, si è svolta infatti incurante di scuole e di correnti; anzi, con sguardo critico anche verso i più vicini compagni di strada. Rievocando il clima culturale del dopoguerra, in campo cinematografico, ad esempio, Toti ricordava:

Io e alcuni altri – una minoranza, effettivamente – eravamo contrari a tutta l'esaltazione, la retorica neorealista nel cinema e negli altri campi... Noi, proprio con un rifiuto e un'uscita di campo, facevamo altre cose... Il cinema celebrato in tutto il mondo per noi era retrivo nei confronti del grande cinema di poesia... per quel cinema verista, naturalista, gli Ejzenštejn non esistevano...²



Gianni Toti a un convegno, probabilmente a Pesaro, con Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini e Lino Micciché (Archivio di La Casa Totiana).

Con Zavattini aveva collaborato per i Cinegiornali Liberi, ma non cessava di polemizzare con un cinema inteso come macchina da *prosa*, incapace di trasformare poeticamente la realtà in linguaggio altro o, peggio ancora, piegato a esigenze di propaganda politica, tentato dall'insostenibile pesantezza del messaggio.

E, nello stesso tempo, l'opera di Toti non è assimilabile a quella dello sperimentalismo delle neoavanguardie; né, tantomeno, inseribile nel vivace ambiente romano degli artisti underground fra gli anni Sessanta e Settanta, in quel clima rievocato anche recentemente da alcuni studi³. Perfino con le eccessive celebrazioni del movimento Fluxus (da cui pure provenivano i suoi amici John Cage e Nam June Paik e in fondo la videoarte stessa) Toti dissentiva. Troppo iconoclasta, con quelle distruzioni dei pianoforti e con quella battaglia, provocatoria certo ma indiscriminata ed esagerata, contro la grande arte! E, incompatibilità politica a parte, Toti (pur futuriano) mai avrebbe affermato, con Marinetti, che «un automobile da corsa [...] è più bello della *Vittoria di Samotracia*»⁴.

Toti respingeva la qualifica di sperimentale come limitante e impropria: per lui tutta l'arte è sperimentale (altrimenti non è tale). Era, in un certo senso, e un po' paradossalmente per chi conosce le sue acrobatiche scritture, un classico, frequentatore infaticabile delle opere dei giganti; coltivava amorosamente, in modo vivo, la letteratura, la pittura, la musica, il cinema, senza tracciare linee di confine: avendo in uggia solo gli automatismi, le mode e i *clichés* e avendo in gran dispetto l'ideolatria per le sciocchezze della cosiddetta subcultura, con rivalutazioni di vario tipo per lui insopportabili.

I suoi riferimenti più cari, con i classici, erano certe avanguardie storiche, la grande stagione internazionale degli anni Venti, in ogni campo artistico: innanzitutto il futurismo sovietico, attualizzato raccogliendone anche gli aspetti poetico-scientifici alla luce di un incessante e non superficiale interesse per la scienza, appunto, come latrice di una dimensione cosmica e come creatrice di immaginari davvero visionari, non omologati⁵.

Lo schermo-pagina

Il Toti letterato e poeta, inventore di neologismi, scardinatore di linguaggi, ironico e iperbolico gio-coliere con parole (e spesso parole, pagine, copertine, inchiostri diventano corpi, personaggi dei suoi racconti) ha suscitato l'attenzione di studiosi come Giuseppe Zagarrio, Mario Lunetta, Massimo Raffaeli; ed è Lunetta a lamentare che «il poeta romano, ricercatore irrefrenabile in continui rapporti fin dai tempi non sospetti con le avanguardie artistiche internazionali, ha subito in questo Paese smemorato la disattenzione delle fasce intellettuali più interessate al mantenimento di posizioni di avanguardia accademico-opportunistica»; allo sguardo pigro e incasellatore di parte della critica Toti non può che apparire «irritante [...] incomprensibile [...] pressoché offensivo»⁶. Ma proprio per restare in questo ambito letterario occorre uscirne, a sottolineare come pagina e schermo si uniscano nella scrittura di Toti, sia prevedendo con larghissimo anticipo un *homo videns* provvisto di protesi scrittorie che oggi chiameremmo multimediali, sia nella costante compresenza di parola e immagine, di impaginazione-inquadratura. Lo schermo-pagina, nozione sviluppata da Silvia Moretti: un farsi immagine della parola, un farsi parola dell'immagine⁷. Questo appare particolarmente evidente nelle poesie, nei racconti brevi; e poi, appunto, nel modo di impaginare le immagini, nei film e più ancora nei videopoemi, cui si dedica a partire dai primi anni Ottanta e fino al 2003.

Ma prima di analizzare il complesso lavoro audiovisivo cui Toti si dedica in età già matura non va dimenticato che è stato anche attore (per Luigi Faccini, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Tomás Gutiérrez Alea e altri), critico, recensore.

È interessante rileggere oggi le sue recensioni cinematografiche (ma compare anche la tv) su «Vie Nuove» e «Lavoro», alcune delle quali sono state recentemente pubblicate in un volume che seleziona i suoi testi giornalistici dal 1951 al 1969⁸: Jacques Tati, «anarchico del cinema», ammiratissimo pur in una «ironia superiore, senza angosce» che suscita qualche riserva; la miseria degli immaginari veicolati dai media; la contestazione veneziana alla Mostra del Cinema del '68 («la lotta per la liberazione del cinema sarà lunga e complicata. Forse più lunga e complicata delle altre. Comincia nei nostri occhi, negli schermi della vostra coscienza. Si completa in tutta la società»); l'ammiratissimo Buñuel di *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, 1962) e di *La Voie lactée* (*La via lattea*, 1969) con la sua «tersa lama di immagini»; un'esortazione a non mitizzare lo «spettacolone» di 2001: *A Space Odyssey* (2001: *Odissea nello spazio*, 1968), di Stanley Kubrick, già film di culto alla sua uscita; *Baisers volés* (*Baci rubati*, 1969) di Truffaut, «una serie di piccoli tocanti niente» da parte di un autore che ricerca la sua «perduta freschezza». E, comunque, sempre un invito allo spettatore ad approfondire, a dialogare criticamente col film, e con la sua stessa recensione, a cercare sempre i *ma*. Toti soggettista e sceneggiatore ha scritto molti testi che sono rimasti allo stadio di progetto e sono ora conservati presso La Casa Totiana a Roma, e realizzato due film: il lungometraggio *E di Shaul e dei Sicari sulle vie da Damasco e...* (1973) e il mediometraggio *Alice nel paese delle cartaviglie*, nel 1980 (operazione, questa ultima, a cui sono correlati anche un libro e un 45 giri musicale). Il primo è una sorta di film-saggio (ma a suo modo narrativo, e con attori, fra cui George Wilson; il montaggio è di Roberto Perpignani), prodotto dall'Italnoleggio, e tratta di temi che poi Toti riprenderà anche in video: storia, coscienza di classe, religione e rivoluzione, morte, libertà. È un film ricco di riferimenti metacinematografici, di paradossi e salti temporali, provocazioni (i titoli di testa a metà del film), effetti, come a prevedere il passaggio imminente all'immagine elettronica, più metamorfica della pellicola, più adatta alle variazioni, sovrapposizioni e piegature del linguaggio su cui Toti lavo-

rava da sempre. Il secondo, prodotto dall'Ente Nazionale per la Cellulosa e per la Carta (E.N.C.C.), interpreta liberamente la committenza – come accadrà poi in altri casi, nell'itinerario totiano – per realizzare un poemetto fantastico e insieme educativo sul fascino della carta, un paese di meraviglie scoperto attraverso lo sguardo e i percorsi di una bambina che si muove in un universo di citazioni dal romanzo di Lewis Carroll.

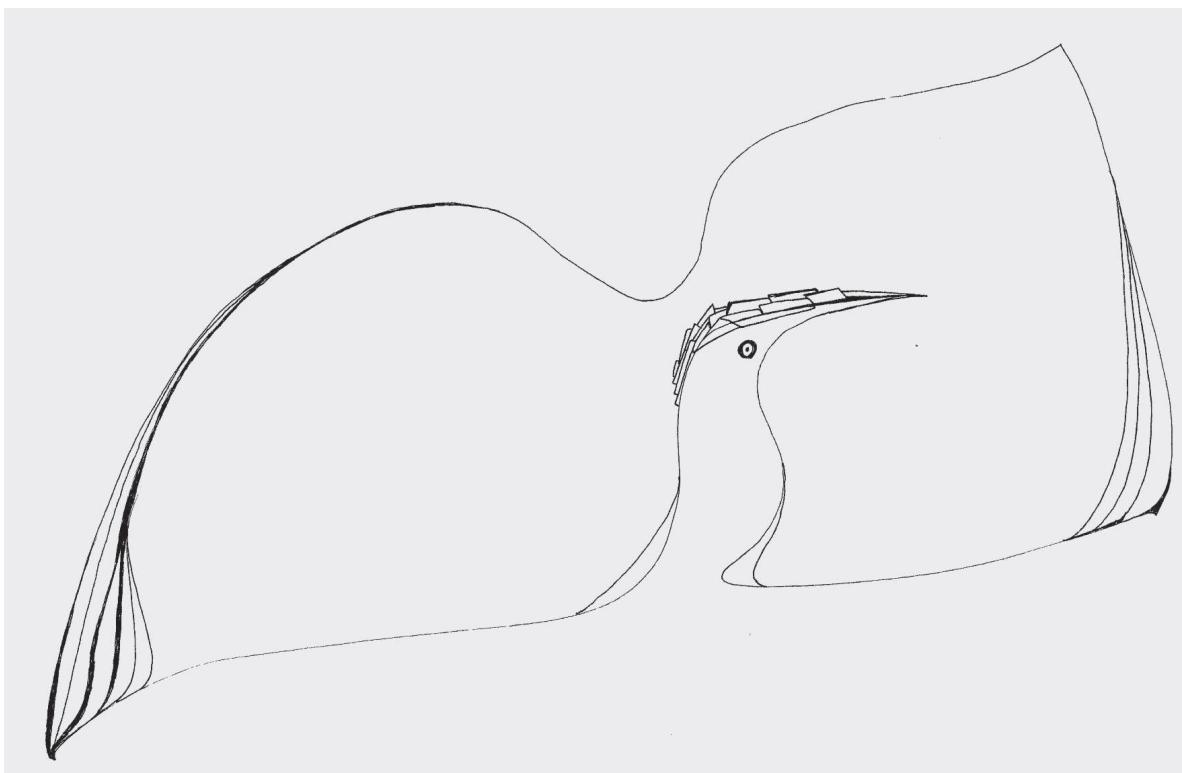
Questi film sono stati accompagnati da dibattiti, e da numerose recensioni che è interessante rileggere oggi (soprattutto su *Shaul*), su varie riviste e quotidiani, da «Paese Sera» al «Corriere della Sera» a «Cineforum» alla «Rivista del Cinematografo» a «Cinema Nuovo» e a «Cinemasessanta» fino a «L'Osservatore Romano». Ne scrivono fra gli altri, positivamente, Morando Morandini e Callisto Cosulich, Sergio Frosali, Giovanni Grazzini; e, su «L'Express», Claude Mauriac⁹. E sono corredati da contributi dello stesso Toti, che afferma in uno di questi articoli:

Penso ai film come a «libri di immagini sonore e visive», che possono quindi aver bisogno di prefazioni, di post-fazioni, di interventi sulla tessitura, indicazioni utili al lettore-spettatore perché si fabbrichi da solo le sue «chiavi di lettura» o di «slettura», o di «illettura»¹⁰.

Del resto Toti ha spesso teorizzato sul cinema, come nei testi per la rivista «Cinema & Film»: in un articolo su Dziga Vertov e Sergej M. Ejzenštejn (1967) dialoga con le questioni della cine-verità e del cine-occhio, ed è illuminante ritrovarvi analogie con le riflessioni che Toti svilupperà negli anni Ottanta e Novanta sul video-occhio e sugli equivoci del presunto super-potere della tecnologia¹¹. Fra i contributi più recenti, una riflessione sullo schermo, le condizioni di fruizione delle opere di arte elettronica, lo sguardo e le mutazioni del rapporto fra opera e spettatore¹².

La poetronica e il film

È come se, nell'includere il video all'interno del proprio percorso artistico e di pensiero, Toti fosse riuscito – a questo punto è alla soglia dei sessant'anni – a tirare tutti i fili di un gigantesco arazzo, trovando il modo di comporlo come una materia elastica, vibrante, incessantemente mutante. Toti conia il termine di «poetronica» per designare l'incontro fra poesia e immagine elettronica, o meglio per esortare alla trasformazione di un dato apparentemente tecnologico, l'elettronica, in possibilità di canto poetico. E pittorico, come in quel sogno di Robert Bresson: «Ho sognato il mio film che si andava facendo man mano sotto lo sguardo, come una tela di pittore eternamente fresca»¹³. Una tela che intreccia le già ibride parole, materializza accostamenti ed etimologie, dà corpo alle allegorie, crea paradossi ed enigmi, produce echi fra musiche popolari e di avanguardia, grande musica classica e suoni raccolti da musicisti di strada, rumori, voci modificate. E film. Toti, nelle sue opere video, ne usa e rielabora molti, prelevando frammenti da un corpus che va da John Ford all'animazione e ai documentari scientifici, da Vertov e Ejzenštejn a Artavadz Pelešjan, Alexandre Medvedkin, Godfrey Reggio, Walter Ruttmann, Fritz Lang, Chris Marker. Del resto, crea proprio all'inizio del suo itinerario nell'arte elettronica quel capolavoro del *found-footage* che è *Incatenata alla pellicola* del 1982 (una delle parti della *Trilogia Majakovskiana* per la Ricerca e Sperimentazione Rai). Si tratta di un frammento di pellicola, di due minuti, salvato da un incendio degli stabilimenti cinematografici Neptun e donato a Toti dall'amica Lili Brik, compagna per tanti anni di Vladimir Majakovskij. Il titolo riprende quello del film perduto, del 1919, del regista Nikandr Turkin: la storia, interpretata da Majakovskij e Brik, mette in scena la vicenda di una ballerina che esce dallo schermo per amore del giovane in carne e ossa¹⁴. Toti ricrea il film perduto a partire da questo frammento, ingrandendone dettagli, rallentando le immagini, colorandole, ripetendo e musicando e dotando di parola poetica un testo filmico che era ridotto a una povera rovina. Jean-Paul Fargier ha ricordato questa sua cifra stilistica in un articolo sui «Cahiers du Cinéma»:



Disegno di Gianni Toti, s.d. (Archivio di La Casa Totiana).

Faceva cose nuove con le vecchie. Con associazioni forsennate, innesti, sovrapposizioni di strati, intreccio di frammenti [...] nei suoi testi brulicano parole-valigia lanciate in italiano, in francese, in spagnolo, in russo, in inglese, con la sua voce di poliglotta post-joyciano ispirato dal trans-linguismo, arrotolando le sillabe come un declamatore sulle scene, staccandole l'una dall'altra per far meglio gustare l'origine di ognuna, spesso prelevandole da lingue diverse. Il suo modello era lo «zaùm» di Chlébnikov: la marmitta futurista, il melting-pot di tutti i linguaggi fusi per creare un parlare inaudito, il solo degno di esprimere la novità dei tempi rivoluzionari¹⁵.

Sono gli anni Ottanta, anni felici per il video in Italia e non solo: per la ricchezza di iniziative, la nascita di strutture indipendenti, le aperture (seppur limitate nei tempi e nel budget) della Rai, la varietà di gruppi, di artisti e di tipologie creative, dal documentario rivisitato alla videoarte vera e propria, dal videoteatro alle videoinstallazioni. Gianni Toti diventa un maestro dell'arte elettronica, internazionalmente conosciuto, celebrato, premiato (all'estero più che in Italia) protagonista fra i più radicali, più colti e più inventivi della scena video.

Per Toti il cinema non è morto: è solo «completamente nato»¹⁶. Sta alla duttilità dell'immagine elettronica andare oltre, intrecciare le suggestioni della memoria con le visioni della scienza, la poesia e la pittura con la musica, il passato col futuro, il senso del luogo con il respiro del cosmo.

Tornano dunque nel collage elettronico (prima analogico, poi digitale) i film e i poemi amati, le grafie, decine di lingue vive e morte, canti e frastuoni, giochi vocali e sussurri, malinconici («malinco-

smici») valzer e solenni sinfonie; e immagini del tutto inventate, astratte, o ri-formate da riprese dal vero, ricolorate, plasmate come argilla, piegate come un origami. E lettere, parole, frasi, che si aggomitolano o danzano. Come le note che diventano scheletrini in una formidabile (alla lettera) partitura musicale nell'ultimo videopoema, *La morte del trionfo della fine*, 2003.

Vent'anni di realizzazioni video in cui le metamorfosi visivo-sonore narrano con un dispiegamento di invenzioni di parole e di immagini, di enigmi e di echi, le utopie novecentesche (artistiche, politiche) e la loro sconfitta; i nuovi immaginari scientifici; il fascino del sapere; l'incubo di una globalizzazione crudele e omologante e il sogno di universalità dell'arte; la cementificazione anche mentale del pianeta; gli olocausti e i genocidi; la conquista e la deconquista, le lotte di liberazione, con protagonisti come Antonio Gramsci e José Carlos Mariátegui. E la battaglia contro il trionfo della fine, la sfida irridente alla paura e all'angoscia, il riscatto dalle ideologie mortifere, il canto inesausto, terrestre, all'aldiquà. «Una vita veramente vissuta è molto profonda, non finisce mai...» mi disse Gianni Toti nel giugno del 1995, mentre lo filmavo nella sua casa di via dei Giornalisti¹⁷. Citava Xavier De Maistre e il suo *Voyage autour de ma chambre* mostrandomi taccuini, manifesti, fotografie, i tanti quadri della moglie scomparsa due anni prima, la pittrice ungherese Marinka Dallos. Una folla di ricordi, di iniziative, di volti, di perdite; ma anche una ricchezza di rimandi, di risonanze, di vita.

Quel mondo esiste ancora, è stato spostato, catalogato, ordinato presso La Casa Totiana di via Ofanto, sempre a Roma, a opera – innanzitutto – della moglie Pia Abelli, compagna degli ultimi dieci anni di vita di Toti. Una Casa che mantiene ancora tutto il sapore e la ricchezza dei percorsi incrociati e fitti di questo artista: ne trasmette la ricchezza di esperienze, la fame di conoscenza e di vita, l'ironia, l'impegno, l'intransigenza, il sorriso.

Consentendo, nello stesso tempo, l'accesso alla grande biblioteca, alla videoteca, e lo studio di materiali ancora da esplorare, alla ricerca dei tanti significati del suo lavoro.

Anzi, come lui li chiamava: i «sognificati».

1. Rimando per questa stagione di Toti a Rossella Rega (a cura di), *Lavoro, 1948-1962. Il rotocalco della Cgil*, Ediesse, Roma 2008.
2. Conversazione inedita con Sandra Lischi, Roma 1997; ora in Ead., *Fra cinema e poetronica (e oltre): le scritture di Gianni Toti*, in Ead., Silvia Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, ETS, Pisa 2012, p. 170. Si veda anche Gianni Toti, *Zà o i cinegiornalilliberabili*, in Tullio Masoni, Paolo Vecchi (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non fiction*, Lindau, Torino 2000.
3. Bruno Di Marino, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999; il clima artistico di quegli anni è rievocato anche in Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia*, Johan Et Levi, Milano 2012.
4. Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in «Figaro», Parigi 1909; cito da Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti futuristi*, BUR, Milano 2009, p. 42.
5. Per le differenze fra futurismo sovietico e futurismo italiano mi limito a citare la riflessione di Pietro Montani in *Vertov, Il Castoro*, Firenze 1975; e per la relazione di Toti con i futurismi e con le avanguardie in generale rimando a Marco Maria Gazzano, *Il tempo del senso*, in S. Lischi, S. Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, cit.; e al mio testo *Pixel in libertà. Le eredità dei futurismi nelle arti elettroniche*, in Augusto Sainati (a cura di), *Cento anni di idee futuriste nel cinema*, ETS, Pisa, in corso di stampa.
6. Mario Lunetta, *Toti, una controepica del paradosso*, in S. Lischi, S. Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, cit., pp. 41, 44.
7. Cfr. Silvia Moretti, *Schermo-Pagina*, in S. Lischi, Ead. (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, cit.
8. Gianni Toti, *Planetario. Scritti giornalistici 1951-1969*, a cura di Massimiliano Borelli e Francesco Muzzioli, Ediesse, Roma 2008. Le citazioni che seguono, dalla sezione quinta (*Cine, Tv e altre attrazioni di massa*), sono alle pp. 217, 252, 256, 262, 264.

9. Alcune citazioni critiche sono riportate in S. Lischi, S. Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, cit., pp. 203-204. Si veda, nello stesso volume, la sezione bibliografica *Principali contributi di Gianni Toti di argomento cinematografico*, pp. 121-124.
10. *Incontro-dibattito con Gianni Toti*, in «Cineforum», agosto-settembre 1974.
11. Gianni Toti, *La "produttività" dei materiali in Ejzenštejn e Dziga Vertov*, in «Cinema & Film», 3, 1967.
12. Gianni Toti, *Per la variabilità schermica e la parità di visione*, in Sandra Lischi (a cura di), *Le forme dello sguardo*, Invideo 1997, Charta, Milano 1997. Ora in S. Lischi, S. Moretti (a cura di), *Gianni Toti o della poetronica*, cit.
13. Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia 1986, p. 112 (ed. or. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975).
14. Gianni Toti, *Lili Brik e Majakovskij. La leggenda di Cinelandia*, Fahrenheit 451, Roma 1994. Il volumetto (collana I Taschinabili) contiene anche una lettera a Woody Allen: Toti insinua in tono semiserio che il regista si sia ispirato a questo suo videopoema (progettato in varie località statunitensi e canadesi) per il suo film *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, 1985).
15. Jean-Paul Fargier, *Total Toti, roi du Telema*, in «Cahiers du Cinéma», 621, mars 2007.
16. J.M., *Totì : «Le cinéma est complètement né»*, in «Dernières Nouvelles d'Alsace», 41, 18 février 1994.
17. Materiale poi montato per il mio video-ritratto, *PlaneToti-notes*, 1997.