

archivi delle **emozioni**

ricerche sulle componenti emotive nella
letteratura, nell'arte, nella cultura materiale

**“Né fuori dalle cose,
né verso la mente”
Itinerari emotivi**

volume sei, numero uno, 2026

Direttore / Editor in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Comitato editoriale / Editors

Stefano Briguglio (Università di Torino); Thomas Kuhn-Treichel (Universität Heidelberg); Francesco Padovani (Independent Researcher); Raffaella Viccei (Independent Researcher)

Comitato scientifico / Advisory board

Francesca Romana Berno (Sapienza-Università di Roma); Giuliana Bruno (Harvard University); Marco Castellari (Università degli Studi di Milano); Lilah Grace Canevaro (The University of Edinburgh); Alberto Casadei (Università di Pisa); Alessandra Cattani (Università degli Studi di Sassari); Maria Luisa Catoni (IMT Scuola Alti Studi Lucca); Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo); Paola Del Zoppo (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo); Alessandro Grilli (Università di Pisa); Walter Lapini (Università di Genova); Leonardo Mancini (Università di Torino); Francesco Massa (Università di Torino); Paologiovanni Maione (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Karin Schlapbach (Université de Fribourg); Mario Telò (University of California, Berkeley); Massimo Tria (Università degli Studi di Cagliari); Gherardo Ugolini (Università degli Studi di Verona); Fabio Vasarri (Università degli Studi di Cagliari); Lorenzo Verderame (Sapienza-Università di Roma); Martin Vöhler (Aristotle University, Thessaloniki).

e-mail: soterafornaro@gmail.com

web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X

ISBN (online): 979-12-5609-155-3



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Corpi, cose e le loro emozioni Nota editoriale	5
 Saggi	
<i>Vasiliki Kousoulini</i> The Emotions of the Victims of Divine Rape in Euripides' Plays	8
<i>Lukas Spielhofer</i> <i>Biting Back</i> Embodiment and Affective Images in Horace's Epodes	43
<i>Carla Caputo</i> Le emozioni dei <i>Räuber</i> Il rapporto anima-corpo nelle prime opere di Schiller	68
<i>Maria Grazia Carriero</i> Oggetti come nodi di una geografia affettiva. Arte ed etnografia in <i>Storia di Lina</i>	93
<i>Tavole</i>	111

Polline

Marina Spreafico

Il partito (vinto) delle emozioni.

Considerazioni a partire da un cortometraggio 118

Massimo Fusillo

“Sono venuta al mondo dal vuoto”

Su *Primavera* di Damiano Michieletto 125

Massimo Fusillo

“Sono venuta al mondo dal vuoto”

Su *Primavera* di Damiano Michieletto

ABSTRACT: This essay examines *Primavera*, the debut film of the acclaimed opera director Damiano Michieletto, an adaptation of Tiziano Scarpa's *Stabat Mater* set in eighteenth-century Venice. Through the intertwined figures of Antonio Vivaldi and a gifted orphan violinist, the film develops a complex poetics and a profoundly nihilistic vision, shaped by a spectral dialogue with the maternal figure. The motif of traumatic separation from the mother, inherited from Scarpa's novel and reworked cinematically by Michieletto, establishes the work's emotional and symbolic framework from its very opening images.*

KEYWORDS: Vivaldi, Tiziano Scarpa, creativity, nihilism, spectrality, mimesis.

C'è un'inquadratura, a metà del film *Primavera* (2025), che colpisce per bellezza e intensità: sulla destra vediamo il volto della protagonista, la giovane violinista interpretata da Tecla Insolia, mentre sulla sinistra appare, fuori fuoco, il volto di Antonio Vivaldi, impersonato da Michele Riondino. È uno stilema, questo del fuori fuoco, che è prediletto, ad esempio, da Matteo Garrone nelle sue esplorazioni di dinamiche psicologiche estreme, come quelle al centro di *Primo amore*, film su anoressia e dipendenza. Il rapporto fra maestro e allieva raffigurato in quello che si può considerare l'esordio cinematografico di Michieletto (prima c'era stato un *Gianni Schicchi* girato in Toscana) è differente, ma altrettanto totalizzante.

Nato a Venezia come Vivaldi, Damiano Michieletto si è ben presto imposto come il rappresentante italiano più significativo del *Regientheater*, una pratica che adatta il testo al mondo contemporaneo, e che si è affermata in Germania, diventando una consuetudine, quasi una moda. Michieletto debutta nel 2003 al Wexford Festival con un'opera del compositore ceco Jaromír Weinberger, *Svenda il pifferaio*, e mette in scena opere nelle sedi più prestigiose, da Berlino a Shanghai, da Pesaro a Salisburgo, affrontando un repertorio vastissimo. La sua attività si allarga poi ad altre esperienze: la collaborazione al programma *Stasera Casa Mika* per Rai 2; l'ideazione, la realizzazione delle Olimpiadi invernali di Milano-Cortina. Poche, ma significative le regie di teatro di prosa: *Il ventaglio di Goldoni*, *L'ispettore generale di Gogol*, e *L'opera da tre soldi* di Brecht.

* Una versione ridotta di questo articolo è apparsa sulla rivista *Fata Morgana Web* col titolo: *Mimesis, simulazione, invenzione*, <https://www.fatamorganaweb.it/primavera-di-damiano-michieletto>

Il tratto che più colpisce in *Primavera* è la sua capacità di trasformare il genere storico-biografico in una dichiarazione di poetica: in un saggio di estetica musicale. Caduto in povertà a causa del suo fallimento come impresario teatrale, e gravemente malato, Vivaldi viene chiamato a dirigere la piccola orchestra dell'Ospedale della Pietà di Venezia, composta da ragazze abbandonate che tengono concerti senza mai mostrare il volto (se vanno all'aperto, indossano sempre una maschera). Superate le prime difficoltà, Vivaldi scrive per loro composizioni di grande successo, fra cui l'oratorio *Juditha Triumphans*, commissionato nel 1716 per celebrare la vittoria di Venezia contro i Turchi; riesce anche a ottenere un ampliamento dell'organico, acquisendo strumenti a fiato e a percussione.

Questo piacere del metalinguaggio si spinge a mostrarci l'atto di scrivere, ma presenta anche momenti meno topici, in cui Vivaldi discute appassionatamente con l'allieva. Per certi versi la sua è la poetica dell'imitazione che ha dominato per millenni l'immaginario occidentale, scalzata solo dalla rivoluzione romantica: lo spiega bene Meyer Abrahms in *Lo specchio e la lampada* (1972). La visione di Vivaldi va oltre questa concezione mimetica, e d'altronde lo stesso Aristotele intendeva il concetto di mimesis in senso produttivo, non come piatta imitazione della realtà. Gérard Genette propone infatti di tradurre con «simulazione» questo termine-chiave, di cui il saggio canonico di Erich Auerbach ci mostra le diverse declinazioni. Proprio per il suo (peraltro assai discusso) statuto di arte non semantica, la musica non può mai descrivere direttamente un oggetto, un ambiente, un paesaggio: deve evocarlo, connotarlo per via emotiva, crearne un'immagine mentale. Siamo molto vicini, insomma, all'«invenzione del vero» di cui parlava Verdi. Ed è proprio questo il programma poetico di Vivaldi secondo Michieletto, enunciato più volte in dialoghi di grande forza icastica.

La metafora dell'illuminazione ci porta ad un altro punto significativo. La protagonista, Cecilia, ha l'abitudine di recarsi ogni notte in un luogo appartato della chiesa alla luce di una candela, per scrivere lettere alla madre che l'ha abbandonata. Grazie a questo efficace dispositivo vediamo infiniti chiaroscuri, che sondano i limiti stessi della visibilità, esprimendo una poetica proromantica della notte. Una poetica splendidamente illustrata dalla mostra *Notti* della GAM di Torino, che fa giungere il suo percorso comparatistico, iniziato con il Cinquecento, fino al pieno Novecento e ai giorni nostri.

Ci sono alcune sequenze che richiamano alla mente la pittura seicentesca, tanto quella barocca quanto quella naturalista, e in particolare i quadri di George de La Tour, a cui il Museo Jacquemart-André ha dedicato una mostra monografica con il titolo *Entre ombre et lumière*.¹ In particolare, una delle sue versioni della Maddalena

¹ Museo Jacquemart-André, 11.9.2025-22.6.2026, <https://www.musee-jacquemart-andre.com/fr>

penitente di fronte allo specchio può essere confrontata con le inquadrature notturne di *Primavera*.

Questo raffronto ci permette di fare qualche considerazione generale di estetica comparata delle arti. Per il suo statuto di arte minore, quasi di artigianato, la musica ha conosciuto uno sviluppo asincronico rispetto agli altri media: sembra infatti strano che si definisca barocca la musica di Vivaldi o del suo grandissimo successore Johann Sebastian Bach, che è stato attivo nel Settecento, quando nelle altre arti iniziava a diffondersi il rococò.

Il film di Michieletto è interessante anche dal punto di vista dell’adattamento. Il suo modello è il romanzo di Tiziano Scarpa *Stabat Mater* (Premio Strega 2009), che prende il titolo da una delle composizioni sacre più tragiche di Vivaldi, compositore che ha giocato un ruolo importante anche nella storia dell’opera. C’è però un altro episodio inquietante di *Stabat Mater* che l’adattamento, a cui ha collaborato anche Ludovica Rampoldi, mette in grande rilievo. Si tratta dell’annegamento di alcuni gattini per mano di una suora: nel film diventa il prologo, in cui la Piora (interpretata da Fabrizia Sacchi, attrice napoletana di grande efficacia) strappa i gattini appena nati alla madre e li getta nel canale. Non si tratta di abbandono, ma di un atto di violenza da parte di un essere umano nei confronti di animali indifesi: resta però il tratto comune del distacco traumatico dalla madre, che produce la cifra emotiva e simbolica del film fin dalle sue prime inquadrature. Nel romanzo di Scarpa troviamo anche un altro episodio simile, di cui nel film c’è solo una traccia, a causa dei diversi spazi espressivi e delle diverse caratteristiche del medium: Vivaldi conduce le ragazze a visitare il macello pubblico e forza poi la mano di Cecilia, costringendola a tagliare la gola a un agnello, bloccato dalle mani del macellaio; è con le sue interiora che si faranno le corde per il violino di Cecilia, quasi a simboleggiare come l’arte sappia trasfigurare l’animalità brutta da cui nasce, come in un rito atavico e primordiale.

Un momento centrale nel film, reso con una calibrata strategia espressiva, è la festa che viene offerta al Re Federico IV di Danimarca, dedicatario della raccolta di *Sonate* op. 2 per violino e basso continuo, che contiene la celebre *Follia*. Questa occasione (che in realtà ha avuto luogo qualche anno prima, nel 1709, con lieve anacronismo) vede un rovesciamento delle gerarchie e un gioco sottilmente ironico con le identità (come in *Eyes Wide Shut* di Kubrick): alla fine il re danese chiede di vedere il volto di Cecilia, che lo mostra per la prima volta in pubblico.

È infatti una storia di creatività femminile, come quella raccontata da Anna Banti nel suo *Lavinia fuggita*, in cui la protagonista reinventa l’oratorio *Ester* di Vivaldi. Sui titoli di coda ascoltiamo il brano più famoso di Vivaldi: la *Primavera* dalle *Quattro stagioni*, che solo in questo contesto non ci appare kitsch e logorato dall’abuso mediatico. Lo stesso accade alla fine di un film, *L’anno nuovo che non*

arriva, capolavoro tragicomico sulla rivoluzione rumena, scandito dal *Bolero* di Ravel in un crescendo vorticoso.

Il film di Michieletto permette di mettere a fuoco la carica tragica del romanzo di Scarpa, che si inserisce pienamente in un insieme di romanzi dedicati a Vivaldi, elencati da Scarpa in una nota a fine romanzo. Cerchiamo dunque di scomporre il romanzo in alcuni nuclei tematici significativi.

Il romanzo si compone di un dialogo fitto fra Cecilia e sua madre, intervallato dal dialogo della stessa Cecilia con la propria morte. Tutto il romanzo è composto da frasi brevi, frammenti di un soliloquio che si susseguono in un ritmo sempre più incalzante. Spiccano alcune ossessioni ricorrenti: innanzitutto la notte, quindi la scala oscura che la protagonista percorre per raggiungere le latrine. Qui assiste al parto di una giovane donna accovacciata di spalle, e si convince che i neonati si espellano in quel modo del tutto bestiale; quello che esce dal corpo è una massa fetida, disgustosa, che non smette mai di erompere. Lo stesso fetore che emana da un cuore di maiale da lei rubato. Questa visione sarà un trauma che segnerà la vita della giovane violinista: narrerà che un giorno, per rispondere alle molestie di alcuni ragazzi, farà lo stesso gesto degradante. Durante il suo flusso di coscienza, penserà di voler partorire un escremento.

La notte oscura è una metafora fin troppo evidente della morte, che non è presente solo come immagine di Medusa caravaggesca che spia di continuo Cecilia. «Vorresti che tua madre si prenda cura della tua morte? Lo ha già fatto mettendoti al mondo»: è la sua risposta lapidaria che chiude uno degli scambi più tragicamente brucianti. La morte risuona anche nella musica per nulla inventiva, continua ripetizione del già noto, che don Giulio, il compositore del Monte di Pietà, affida alle ragazze, pensando che solo diminuendo se stesso potrà glorificare Dio. Su tutte le suore del convento, definito un ventre di morte, aleggia un cupo presagio: le suore si consumano nell'attesa della fine.

Una dimensione che serpeggia in tutto il romanzo è la spettralità: «siamo una parvenza che secerne musica; siamo fantasmi che soffiano una sostanza impalpabile». La scrittura non è altro che un lungo dialogo con un fantasma: ci scambiamo i nostri fantasmi. Ci aspettiamo che le persone in carne ed ossa entrino dentro il contorno dell'immagine adorata che abbiamo fantasticato su misura per noi, vorremmo che lo indossassero come una seconda pelle che ne trasfigura i lineamenti e la taglia».

Le parole di Cecilia si srotolano e si annodano: il corpo non riesce a svuotarsi della sua voce; anche gli uccelli, da sempre metafore di bellezza e di sonorità dolce, sono descritti come se volessero solo scaricarsi della propria voce sublime. Cecilia viene visitata spesso dal volto della madre: la colpisce la ferita di Gesù sulla croce; arriva addirittura a pensare che le assomigli. Rimpiange il tempo in cui credeva non esistessero le madri: quel tempo non le appartiene. Ma forse l'episodio in cui più viene

tematizzato il rapporto con la morte è quello in cui le ragazze suonano per un notaio che è sul punto di morte, e alla fine viene chiesto a Cecilia di levarsi la maschera.

«Io sono venuta al mondo dal vuoto. Questo mi è stato dato in sorte: essere figlia del niente». Questo nichilismo tragico traspare in svariati momenti del racconto: il rantolo che la musica imita è la morte che Don Giulio ha voluto anticipare attraverso i suoni. I gattini appena nati gettati nel canale sono una metafora delle migliaia di corpicini che giacciono nella profondità delle acque. Le storie delle ragazze sono storie di giovani donne ingannate, di figli di vedove, o di figli trucidati perché parte di una famiglia troppo numerosa. Ma, come ricorda la suora, tutti siamo figli di un peccato originale, il che in fondo è una benedizione, perché ci rende tutti uguali.

La creatività di Cecilia si scatena quando esegue, sotto la direzione di Vivaldi, un concerto in cui la musica evoca fenomeni naturali di vario genere. In questo modo il romanzo (e sulle sue tracce anche il film) celebra il potere panteistico della musica. Ultimo momento euforico e dionisiaco prima che Cecilia sparisca.

Dopo alcune peripezie il film di Michieletto si conclude infatti con l'immagine della protagonista che si imbarca assieme ad altre figure evidentemente povere ed emarginate: un finale sospeso, che esalta l'autodeterminazione di Cecilia, con una certa dose di modernizzazione, ma con una tonalità malinconica, che non esclude sviluppi tragici.

Bibliografia

- Abrahms A. M. 1972, *Lo specchio e la lampada*, Bologna.
 Auerbach E. 2000, *Mimesis*, Torino.
 Banti A. 2013, *Lavinia fuggita*, in: *Romanzi e racconti*, Milano.
 Genette G. 1983, *Figure III. Nuovo discorso del racconto*, Torino.
 Pirro A. 2026, *Notti che illuminano*, «Antinomie», 20 febbraio 2026,
<https://antinomie.it/index.php/2026/02/20/notti-che-illuminano/>