DOPPIOZERO

Being Luigi Ontani

Andrea Cortellessa
21 Maggio 2012

Il 27 maggio si chiude alla Kunsthalle di Berna la mostra "BernErmEtica", terza incarnazione dopo il Castello di Rivoli e Le Consortium di Digione del progetto "CoacerVolubilEllittico" curato da Andrea Bellini. Per le edizioni JRP Ringier di Zurigo è appena uscito il catalogo curato da Marianna Vecellio, dal quale riproduciamo il testo di Andrea Cortellessa.

Quella della *dischiusura*, cui invita Andrea Bellini col suo progetto delle *Scatole viventi*, mi pare l'immagine più calzante per tentare di definire quella strana cosa che pratico ormai da quindici anni senza mai averci riflettuto, temo, a sufficienza. Parlo della critica. E non è un caso che questo stimolo venga da una "situazione" per me, per così dire, extraterritoriale: dall'ambito delle arti visive, cioè, e non da quello in cui mi sono formato – che è la letteratura. Come se muovendoci in un territorio che non ci è famigliare non potessimo evitare di interrogarci su quanto in esso vi sia in comune con casa nostra – oltre che, com'è ovvio, su quanto ne differisca (secondo la sempiterna dialettica dell'*Unheimlich* freudiano). In tal senso, qualunque forma di critica è un'*ekphrasis*: perché ogni interpretazione ha in primo luogo la funzione – e di certo l'effetto – di *trasportare* l'opera interpretata *in un altro campo*: così, appunto, *dischiudendola*.

Ogni volta che tentiamo di *spiegare* qualcosa dovremmo ricordarci dell'ètimo fisico di questo nostro gesto: l'atto del *dispiegare* – e dunque *aprire* – quanto ci appare invece aggrovigliato, chiuso in se stesso, appunto ripiegato. A lungo la modernità ha creduto di poter considerare ogni opera, lo diceva il dottor Leavis, come una serratura della quale andava solo trovata la giusta combinazione. Da qualche tempo in qua, tuttavia, nutriamo meno fiducia che sia rintracciabile – e anzi che esista, proprio – un'*unica* chiave per una particolare serratura. Per questo trovo più congeniale l'immagine della *dischiusura*: l'interprete designato si limita ad aprire l'involucro che contiene e preserva l'opera, per poi lasciare che altri ne diano letture diverse. Diverse da individuo a individuo, nel presente; ma, anche e soprattutto, diverse nel tempo (e può anche darsi che sia quello stesso critico a cambiare, nel tempo, in misura tale da darne più differenti l'una dall'altra).

Letture che si originano tutte, però, da quell'originale *dischiusura*. Che implica una forte responsabilità, nonché una certa energia diciamo clastica. Come diceva nel secolo scorso un signore oggi fuori moda: per fare una frittata, per prima cosa, bisogna rompere le uova.

Non è una *hybris dischiudere* Luigi Ontani. Non solo perché la sua presenza è ormai quella di un classico contemporaneo. Ma soprattutto perché il *proprium* della sua opera mi pare proprio, *en abîme*, quello di contenere al proprio interno infiniti mondi che di volta in volta si dischiudono, si dispiegano con scandalosa oltranza floreale: come in quelle riprese accelerate in cui il lentissimo dispiegarsi di un'efflorescenza, impercettibile ad occhio nudo, sboccia davanti ai nostri occhi come una piccola esplosione. O come in quei libri per l'infanzia che, quando vengono aperti, in un istante innalzano piccole e stupefacenti architetture di cartone. L'arte di Ontani ha qualcosa dei cosiddetti mobili *ah-ah* degli arredi ottocenteschi più cari a Mario Praz – i *sécretaires*, le *boîtes-à-surprise*. Emblematico, in mostra, il *Trumeau alato* (2007): concepito dall'artista come opera-matrice, opera-teatrino che al proprio interno, in vari comparti più o meno immediatamente visibili, ospita di volta in volta opere più piccole, sempre diverse, miniature appunto *en abîme* di altre opere dello stesso autore (la pratica dell'autocitazione, comune forse a tutti gli artisti, è in Ontani *pour cause* parossistica).

Non è un caso che i titoli di Ontani – come anche nell'occasione presente, *RivoltArtAltrove*: in cui il toponimo del luogo che ci ospita include i termini *Rivolta*, *Arte e Altrove* – utilizzino spesso quelli che i linguisti chiamano *mots-valise*, "parole-baule", ossia parole che contengono altre parole. È una tradizione fiorente, in letteratura, questa del cosiddetto *lavoro intraverbale*: in particolare in lingue ad alto tasso di omofonia (distanti in questo da quella italiana) come quella inglese di Lewis Carroll e della tradizione *nonsensical*, e quella francese della grande stagione simbolista e poi patafisica e combinatoria.

Un titolo fondamentale, fra quelli sempre così "parlanti" di Ontani, è *L'ibridolo*. Non solo e non tanto perché anticipa nettamente, in termini brutalmente cronologici, la voga *post-human* dell'*ibrido*, della contaminazione animale-uomo-macchina (si capisce che uno stimolo importante dev'essere stato rappresentato per lui dall'antropologia: intervenendo al *vernissage*, qui a Rivoli, ha alluso per esempio ai libri di viaggio di Claude Lévi-Strauss come a una delle prime *invitations au voyage* cui in gioventù ha soggiaciuto. Lo sguardo all'Altrove, anche in senso materialmente geografico, col tempo ha acquisito un'importanza sempre maggiore nella sua esistenza, prima che nella sua opera; del resto gli antropologi hanno sempre conosciuto una grande verità, quella sintetizzata di recente da James Clifford con un titolo-slogan rubato a William Carlos Williams, *I frutti puri impazziscono*: sono le *mésalliances* e le ibridazioni a tenere in vita una specie). Ma perché è un perfetto esempio, *L'ibridolo*, di *titolo-baule*: in questo caso addirittura a tre stadi, missile astronautico lanciato nello spazio orbitale della nostra fantasia. Infatti contiene l'*ibrido*, l'*idolo* e, se vogliamo, pure i *libri* (la cui importanza, nel lavoro di Ontani, è stata sinora sottovalutata). È un *ibrido* mitologico anche l'animale araldico di Ontani, la Chimera di cui in mostra appaiono almeno due esemplari. Diciamo che Ontani può idoleggiare qualcuno o qualcosa (o meglio, qualcuno che diventa qualcosa o viceversa), solo in quanto ibrido. Ed è, questa, regola generalissima che dovremo tenere sempre a mente, nel prosieguo del percorso. (Certo Ontani è un artista che si presenta all'insegna della libertà, addirittura dell'anarchia – ma è una falsa impressione. Come nel caso di Giorgio Manganelli, che lo ha teorizzato, le sue regole invero sono ferree: se non ci appaiono tali è solo perché sono perfettamente arbitrarie, valgono cioè esclusivamente per lui; ciò non toglie che ad esse egli si attenga con spietatezza efferata. Propria dell'artista, certo, è «la libertà. Ma», aggiunge Manganelli, «non la libertà bene intesa».)

Quanto segnala la componente intraverbale della titolistica di Ontani non è solo una passione letteraria. (So bene, per inciso, quanto risulti ominosa, per tradizione, la taccia di *artista letterario*: superstizione per una volta non corrisposta nell'altra metà del cielo, diciamo, perché non mi pare che la componente visiva, e men che meno visionaria, abbia mai particolarmente nuociuto alla nomea di uno scrittore.) Se i titoli di Ontani sono *titoli-baule*, titoli *ibridi*, è perché in generale il suo è un immaginario-baule – un immaginario ibrido. Ogni sua immagine è composta dall'accostamento e anzi dalla fusione appunto, di almeno due immagini: le quali si confrontano a specchio l'una rivelando l'altra. Un'immagine, cioè, *tradisce* l'altra – e dunque la *dischiude* – nel senso che ne rivela, ne mette a nudo il rimosso, l'implicito, la parte maledetta: che Ontani pretende invece ogni volta di rivelare e, appunto, fisicamente esporre. Penso a un'opera-manifesto come *NarciGiuda*, in cui l'ibrido costituito da Narciso e Giuda bacia se stesso allo specchio: *tradimento* rivelatorio che rivela (*tradisce*) quanto di narcisistico vi sia nel tradimento, ma anche quanto di traditore nel narcisismo: tradimento appunto di se stessi o, come si dice in un suo caso particolare, *outing* (che alla lettera è a sua volta un far uscire allo scoperto e cioè, ancora una volta, una *dischiusura*).

Sempre più spesso, in seguito, Ontani si rappresenterà davanti a uno specchio; ed eleggerà con speciale predilezione, nell'infinito museo interiore della tradizione artistica da lui percorsa e ripercorsa, proprio le immagini che al loro interno includano la presenza di uno specchio. Lo specchio ha la funzione di moltiplicare le icone di sé, certo, trasformando l'individuo in una fantasmagoria di maschere (quell'effetto che Goffredo Parise sintetizzò nell'immagine fantastica dell'«harem solitario»: il Narciso metamorfico che s'innamora di centomila diversi sé). Lo specchio, in funzione deformante, può altresì produrre le trappole percettive, le visioni chimeriche che chiamiamo *anamorfosi* (nei cosiddetti, magnifici «quadri lenticolari» cui Ontani si dedica da una decina d'anni).Ma anzitutto lo specchio *duplica*, scinde in una fenditura l'unità dell'Io: *Spaltung* psichica che Ontani ribaldamente rende materiale, letteralmente fisica, anzi propriamente fisiognomica. Sono per esempio tutte bifronti, com'è ovvio, le *erme* (naturalmente definite *ermetiche*) di Ontani: nelle quali, in alcuni casi, il suo volto – che interpreta due diversi personaggi – guarda in due direzioni opposte; o, in altri casi, al *verso* di sé espone un'altra icona che è in relazione culturalmente dialettica con la propria maschera.

Esemplare l'erma del 1996 in cui da un lato c'è l'icona di Ontani "nietzsciata", diciamo, dai baffoni a manubrio e da altri inconfondibili emblemi che all'opera e al pensiero di Nietzsche rinviano (come la corona di spine che allude al titolo della sua autobiografia, *Ecce Homo*, ma che rinvia altresì – nel sistema dell'opera di Ontani – a un suo lavoro assai precedente che già alla fine degli anni Settanta giocava con l'icona cristica); e dall'altro figura la presenza perturbante che decide del destino biografico del filosofo, proprio qui a Torino: ovviamente il cavallo maltrattato che Nietzsche, la mattina del 3 gennaio 1889 a Via Po, inopinatamente abbraccia. Solo che la figurazione del cavallo cita un'altra icona, stavolta della storia dell'arte, *Guernica* di Picasso. Così non solo Ontani rivela quanto di nietzscheano vi sia in Picasso (il quale in gioventù, in effetti, fu buon lettore di Nietzsche) ma anche quanto vi fosse in un certo senso di "picassiano", avanti lettera, nello stesso Nietzsche (perché la logica dell'*ibridolo* naturalmente non si cura di verosimiglianze cronologiche, e può benissimo ragionare alla maniera borgesiana dell'*invenzione dei precursori*). Per infine sintetizzare se stesso come *ibrido*, appunto, di Nietzsche e Picasso: l'opera s'intitola, naturalmente, con un altro titolo-*valise* , *ZarathustrAsso.*

Col che si entra in uno dei capitoli più strategici dell'opera di Ontani, il suo rileggere e sovvertire la tradizione, e direi la logica psichica, dell'*autoritratto*. Se infatti si legge l'opera di Ontani solo alla luce della tradizione della *performance* (che è quella in cui storicamente il suo linguaggio in effetti si rivela a se stesso),

proseguendo nel suo percorso non ci si può che imbattere in un paradosso – quello ben messo in luce, qui, da Andrea Bellini: «alla performance intesa come accadimento, Ontani contrappone un'immagine ferma nel tempo: sceglie di fatto l'immobilità, l'istantanea della posa». Proprio quella della *posa*, da molto presto, diventa infatti la strategia-chiave del comportamento di Ontani. Se, ragionando appunto in termini nietzscheani, la tradizione della performance rientra senz'altro nella categoria del *dionisiaco* (e seguendo questa strada porta appunto al *post-human*), Ontani sceglie di pervertirla spostandola in una regione *apollinea* – quella che col tempo si cristallizzerà per lui, non a caso, nella forma del *tableau vivant*. Sottrae cioè la performance alla logica del divenire, per riproporcela nella forma del *divenuto*. (Il sottotitolo di *Ecce homo* di Niezsche suona «Come si diventa ciò che si è».)

Per questo la sua sempre citata partecipazione a una mostra epocale come *TRANSFORMER Aspekte der Travestie*, a Lucerna nel '74, che pure è ovviamente un momento-chiave del suo percorso, è insieme fondamentale ma anche, in certo modo, fuorviante. Il contesto "trav" e "trans", ispirato all'album di Lou Reed uscito con lo stesso titolo due anni prima, non era certo estraneo all'esperienza di Ontani (che proprio quell'anno aveva trascorso il primo dei suoi tanti soggiorni a New York), ma era nel suo complesso orientato a una dimensione appunto esperienziale e processuale, non priva di risvolti sociali e politici, che già a quell'altezza Ontani sta risolutamente abbandonando.

Sempre in questo cruciale 1974, in occasione della partecipazione alla mostra genovese *Il corpo come linguaggio*, Ontani scrive uno dei suoi testi più impegnati e rivelatori, che vale la pena riportare per esteso (l'opera citata, il *Bacchino*, è forse il suo primo lavoro ad aver raggiunto una rilevante notorietà, l'autoritratto *après* Guercino del '70):

> POSA = proposizione di imbastire autoideale, probabile freschezza/intensità per formulazione diretta o per citazione, coacervo polivalente rigoroso = POSA è momento sintesi come espressione fotografica e come prelievo del comportamento = BACCHINO è il caso citazione = è icona come risultanza rivelatrice = è concezione/riassunto dell'itinerario di conoscenza = è il segno immediato del meditato = è visualizzazione dell'idea postulata = è testimonianza del tutto organico = è compito dell'escursione compiuta = è esempio/messaggio dello spessore umano = è intrinseca deviazione per l'eteroclito = è pervasività nella vanità "le belle statuine" = è l'edulcorato eroe della consapevolezza = è radicalizzazione del linguaggio amore/lucidità come prestanza indegna di vita/cultura = è condizione di una effettiva connessione per un ulteriore reale = è vedere […] manierato è come frantumante […] se mentalità/creatività = è concetto/arcobaleno rifiuto della separatezza = è energia/presente infinito = (ed oltre).

Il segno immediato del meditato è formula che dice molto delle intenzioni di Ontani, delle sue regole inflessibili proprio perché arbitrarie. Così come la sua prosopografia quale *edulcorato eroe della consapevolezza*. La postura impassibile del volto e del corpo, che adotta sin quasi dalle prime uscite, si

colloca agli antipodi delle sfigurazioni orgiastiche, delle deformazioni fisiognomiche cui si sottopongono i performer, i transformer della sua generazione. E fa venire in mente, piuttosto, certa algida ritrattistica manieristica – penso alle gentildonne del Bronzino, alle loro posture catafratte, alle loro mani eloquenti, ai loro nasi araldici quanto aerodinamici… Oppure alla tradizione moderna del *dandy* – al suo sforzo di cancellare da sé ogni espressione umana per farsi simulacro di se stesso. Come proprio in quegli anni scrive Giorgio Agamben in un capitolo di *Stanze* dedicato alla fortuna letteraria e alla sintomaticità storica del personaggio di Lord Brummel, quella del *dandy* è una forma di disumanizzazione indumentaria e più in generale tegumentaria, la costruzione di una corazza caratteriale, per dirla con Wilhelm Reich, che si rivela infine *vuota* – alla maniera di quel famoso racconto di Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (che in mostra troviamo esposto all'interno del già citato *Trumeau alato* – fra i libri "torinesi" della formazione di Ontani, dal Gozzano di *Verso la cuna del mondo* a Salgari e Pavese – con in copertina l'auto-citazione da *CavalierArte* del '75).

Se quello della performance è sempre, per sua natura, un gesto auto monumentalizzante e insieme autosacrificale, Ontani ne rivela la natura più segreta e perversa. Per capirlo leggiamo cosa scrive Agamben nel '77:

> La condizione della riuscita di questo compito sacrificale è che l'artista porti fino alle sue estreme conseguenze il principio della perdita e dello spossessamento di sé. L'esclamazione programmatica di Rimbaud: «je est un autre» deve essere presa alla lettera: la redenzione delle cose non è possibile che a patto di diventare cosa. Come l'opera d'arte deve distruggere e alienare se stessa per diventare una merce assoluta, così l'artista-*dandy* deve diventare un cadavere vivente, costantemente teso verso un *altro*, una creatura essenzialmente non umana e antiumana.

(Ci appare in una luce nuova, allora, lo splendido breve video del 2008 – l'unico presente in mostra – che è forse l'unica opera in cui Ontani si spinga sin quasi a confessare la sua "vera" identità: l'*Ombrofago* che divora la propria stessa ombra.)

Il *divenire-altro* di Ontani, sin dal già menzionato *Bacchino*, manifestamente si esibisce come citazione. Cioè, nel suo linguaggio come abbiamo visto, quale *concezione/riassunto* di un *itinerario di conoscenza*. Nel caso del *Bacchino* a venire citata è una figurazione determinata, quella appunto del Guercino (ma pensiamo anche, nello stesso '70, alla coppia degli scandalosi, sessualmente invertiti, *MayaGoya*, *Desnudo e Vestito*); più spesso il travestimento rinvia invece a una galassia di riferimenti fra loro *ibridati*, cioè connessi fra loro dalla memoria collettiva. Eloquente il programma di una serie di performance all'Attico di Roma, sempre nell'*annus mirabilis* 1974: in cui nell'arco di due settimane si alternano tre diverse figure – Don Quijote de la Mancha, Don Giovanni e Superman – in cui il possibile riferimento diretto delle prime due a una determinata fonte letteraria o drammaturgica è reso incongruo dalla terza presenza, appartenente invece all'immaginario della cultura popolare cui tutte e tre, indipendentemente dalla rispettiva provenienza, in effetti partecipano. Così *ibridando* il linguaggio, o meglio il meccanismo del pensiero, della performance con quello della *pop art*. Il medesimo procedimento ritroviamo negli *exploit* di Ontani-Cristoforo Colombo (in occasione dello sbarco in America, ovviamente), di Ontani-Dante Alighieri (frequentissimo – dove appunto il riferimento non è alla testualità dantesca ma alla sua icona appunto *popolare*, col naso aquilino in bella evidenza), di Ontani-Pinocchio eccetera.

Ho usato a bella posta poco fa un sintagma, *meccanismo del pensiero*, che appartiene al repertorio degli scritti teorici di Giorgio de Chirico (tanto che Maurizio Fagiolo dell'Arco, nella sua storica edizione einaudiana del 1985, lo usò come loro titolo complessivo); e proprio il caso degli autoritratti *en travesti* di de Chirico – a partire dagli anni Quaranta – mi pare, con tutta evidenza, l'antecedente più diretto di questo Ontani. È il de Chirico postmodernista avanti lettera che, sempre nel '74, viene celebrato da un pionieristico saggio su *De Chirico e il recupero del museo* di Renato Barilli (lo stesso critico che quattro anni prima firma il primo studio importante dedicato a Ontani, in occasione della personale dell'artista alla Galleria San Fedele di Milano). E si vorrebbe sapere di più sulla circostanza per cui nel '79, alla galleria The Kitchen di New York, insieme a propri lavori Ontani sarebbe riuscito a esporre un *Mefistofele* proprio di de Chirico. Riguardo agli autoritratti *en travesti* del quale, aveva scritto Barilli, «l'io» è «visto in posa, o se preferisce, in maschera»; e il loro «mirare a uno stile sublime» è «a un passo dal precipitarsi nel suo contrario, cioè nella comicità».

È evidente la carica parodica di questo de Chirico; direi anzi che questa sua sorprendente produzione comica e polemica (è il caso di rammentare il coevo progetto coevo saggistico, sublimemente mistificatorio, della *Commedia dell'arte moderna*) sia venata addirittura di sarcasmo, sentimento che mi sentirei invece di escludere (come, in generale, ogni altra forma di aggressività) dalla pur variegatissima tavolozza emotiva di Ontani. Mentre un altro possibile termine di paragone, i *self-portraits* fotografici di Cindy Sherman (che subiscono un'evoluzione eloquente, parrebbe, proprio in coincidenza della prima visita newyorchese di Ontani: ma qui sarà il caso di chiedere soccorso agli storici e anzi ai filologi), restano distanti nella misura in cui in Ontani resta visibilmente assente, dall'atto del travestimento, qualsiasi intento di critica sociale e politica.

Viceversa la pratica del travestimento dechirichiano gli può essere accostata per il suo aspetto dissimulatamente *serio*. Sempre è una *contraddizione consentita*, l'ironia (come l'ha definito una sua acuta studiosa, Marina Mizzau), e quella di de Chirico – così come quella di Ontani – davvero afferma mentre nega, cela mentre ostenta, sorride mentre, in fondo, è serissima. Ha insomma la natura della *parodia* secondo la recente, geniale interpretazione "profana" e "profanante" di Giorgio Agamben, per cui «essenziale alla parodia è la presupposizione dell'inattingibilità del suo oggetto», e dunque essa è una forma di *preterizione*: nel convocare (negativamente, irrisoriamente) l'impossibile, non di meno lo nomina.

L'atemporalità, l'eternità di sé e del proprio operare – che ogni artista d'Occidente ha sempre inseguito, almeno fino a de Chirico – può essere inseguita, in una dimensione mondana e quotidiana (cioè nel divenire incessante del presente), solo in forma parodica: ma ciò non toglie che sia essa la vera e conseguente aspirazione dell'*ibridoleggiamento* di Ontani. (Così come quella dell'artista della sua generazione che il più autentico suo "gemello", Gino De Dominicis.) La sua parodia, insomma, è una *parodia seria*, cioè totalmente ambigua – come, mi viene un unico termine di paragone nella letteratura italiana recente, quella di quell'altro algido e ironico *dandy* che fu Tommaso Landolfi. Quando, per intenderci, accosta il proprio autoritratto in veste di Dante Alighieri a quello in veste di Pinocchio, accostati in primo luogo per via del comune connotato saliente del naso (il dittico del '73 a Rivoli è esposto separato, mentre in un'altra versione le due figure si confrontano a specchio), Ontani non si limita a sottolineare la pinocchieria di Dante, "scoronandolo" come farebbe un parodista tradizionale; indica anche, se non soprattutto, la segreta, visionaria e "dantesca" maestà di Pinocchio. Il *Pinocchiante Dantocchio* che diviene così Ontani è il suo *ibrido* definitivo, e insieme archetipico.

Per questa via Ontani finisce così per rivelarsi forse l'ultimo artista italiano – squisitamente italiano e anzi "provinciale", come ama definirsi – in grado di rappresentare certi caratteri persistenti, altri direbbe appunto *eterni*, di un immaginario collettivo globale, cosmopolita. E lo può fare proprio per l'ambiguità affettiva, la frenesia imperturbabile che lo abita. L'*incipit* più a effetto della letteratura italiana di questi ultimi anni è senza dubbio quello di *Troppi paradisi* di Walter Siti, «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» (tanto più significativo e *originale* in quanto rubato a quello dell'autobiografia di Erik Satie). Ecco, l'effetto che fa addentrarsi nella Manica Lunga del Castello di Rivoli invasa dalle sue opere, aggirarsi in questa galleria di specchi, in questa barocca fantasmagoria *à la* Orson Welles, è di essere capitati in un luogo dove tutti sono, e anzi tutti siamo, Luigi Ontani. E dunque, pirandellianamente, non lo è nessuno – neppure chi, per sua ventura, si trovi in tasca documenti che tale identità certifichino.

È come in un fantastico film di qualche anno fa, *Essere John Malkovich*, nel quale un personaggio un po' sfigato (un burattinaio di scarso successo), transitando per un passaggio segreto simile a quello che porta Alice nel Paese delle Meraviglie, per qualche minuto si ritrova dentro la testa appunto di John Malkovich. Così gli viene l'idea di metter su una lucrosa attività consentendo, a chi paghi il giusto pedaggio, l'esilarante esperienza di immedesimarsi *davvero* col celebre e sofisticato attore (che, scopro adesso con un brivido, somiglia *terribilmente* a Ontani…), cioè di vivere vicariamente, per qualche minuto, la sua vita. A un certo punto però Malkovich capisce che sta succedendo qualcosa di strano, nella sua testa, e fa l'esperienza speculare di attraversare a sua volta il passaggio segreto, cominciando così a vivere a sua volta la propria vita entrandoci però *come un altro*. L'effetto è angoscioso, perché finisce in un mondo dove tutti, uomini e donne, hanno il suo aspetto. E l'unica parola che pronunciano è «Malkovich».

Va a finire insomma che proprio quest'idolo ibrido, quest'armatura vuota, questa statua di tutti, finisce per essere – il meno indiziato, il malinconico monumentalizzatore e denegatore di se stesso – un interprete credibile, forse l'unico in questo volgere di soffocante annata celebrativa, di quell'identità multanime, oltre che collettiva, che è l'identità italiana. Poco fa dicevo che Ontani consapevolmente si isolò dal tempo che lo aveva generato rifiutando ogni forma di *engagement*, quello cioè che era in quegli anni un dover-essere impellente, e per ciò tanto più respingente. Ciò non toglie che fra le sue maschere più recenti ce ne sia una – da lui definita «maschera-bandiera» perché colorata di bianco rosso e verde – che s'intitola *FurbeRubeRia*. Riassuntive le ultime immagini del percorso, *GariBaldanza* del 2003 e, soprattutto, *CleoPatria* del 1988: in cui Ontani, imbandierato di tricolore, topicamente si dà la morte con l'aspide al seno. Una Patria avvelenata e languente è l'unica possibile – per questo suo eroico, inesistente Cavaliere. Ma lo stesso vale per noi tutti.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO