

*L'aneddoto dei calchi* di Maria Teresa Rovitto (Terrarossa Edizioni, 2026) è un esordio che si addentra con rara e multipla focalizzazione nei territori liminari tra arte contemporanea, identità e corpi.

Tutto prende avvio nel 2010, quando le due amiche Livia e Zoa attraversano la soglia del Mercato Ittico di Napoli per partecipare a VB66 di Vanessa Beecroft: un'opera di body art in cui modelle nude e dipinte di nero simulano i corpi carbonizzati dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Quell'esperienza si rivela iniziatica per entrambe. Zoa, attratta dai fermenti politici e sociali della Grecia, fa ritorno in patria e tronca ogni contatto con Livia. Livia, invece, si risveglia con una nuova, inquietante consapevolezza del proprio corpo e si avviluppa in una deriva ossessiva: teme di ereditare la malattia autoimmune del padre, segue maniacalmente i profili social dell'amica scomparsa, perde il suo lavoro di archeologa e va a lavorare nel negozio vintage di un'amica drag queen, si allontana da Bruno, il convivente biologo. Anni dopo, una lettera da una clinica londinese per la procreazione medicalmente assistita — un progetto a suo modo "eugenetico" di selezione e donazione di ovuli per artisti — offrirà a Livia la possibilità di portare a compimento quel tempo sospeso, quell'istante cristallizzato nella performance. In modo non catartico.

Il titolo — *L'aneddoto dei calchi* — racchiude già in sé la traccia profonda del romanzo. La parola "aneddoto", dal greco *anékdotos* ("non pubblicato", "inedito"), designa un racconto breve, un fatto curioso e apparentemente marginale, degno di essere tramandato oralmente ma non di accedere alla Storia ufficiale. Eppure, il romanzo dimostra esattamente il contrario: la performance di Beecroft, che dovrebbe essere un episodio trascurabile nella vita di due ragazze, si rivela il rito di passaggio che ne segna per sempre l'esistenza — un'iniziazione performativa, un attraversamento della soglia da cui non si torna indietro, un trauma fondativo che ne frantuma le coordinate. È il paradosso del titolo: ciò che si presenta come minimo, come trascurabile, in realtà contiene tutto. Come un calco, che è solo un'impronta di gesso — apparentemente insignificante — ma che conserva la forma esatta, la traccia di qualcosa che altrimenti andrebbe perduto.

L'aneddoto diventa così il centro occulto da cui tutto si irradia: il rapporto con il corpo, la malattia del padre, l'amicizia spezzata, la donazione, il sacrificio dell'io.

Per comprendere appieno la portata di questo "aneddoto", occorre volgere lo sguardo all'opera di Vanessa Beecroft, artista che dagli anni Novanta realizza performance in cui modelle, spesso seminude o completamente nude, vengono disposte in composizioni statiche ispirate alla pittura storica, alla scultura classica e all'iconografia religiosa. Le sue opere, note come VB (Vanessa Beecroft) seguite da un numero progressivo, trasformano lo spazio espositivo in un *tableau vivant*: le modelle non agiscono, non si muovono, non interagiscono con il pubblico. Sono corpi-immagine, sospesi tra vita e morte, tra carne e marmo, tra respiro e pietra.



Il riferimento ai calchi in gesso è ossessivo nella sua poetica: Beecroft dispone spesso le modelle insieme a sculture o frammenti di statue, creando una voluta confusione tra l'originale vivente e la sua copia inanimata: “portare l'originale — le ragazze — al loro simulacro, le sculture”. Il corpo della modella non è più un corpo, ma un oggetto estetico, un simulacro che non rimanda a nulla se non alla propria artificiosità. È lo stesso gesto che Bataille e Blanchot riconoscevano nelle pitture rupestri di Lascaux: rendere il reale inaccessibile, fissarlo in una rappresentazione che lo sostituisce e lo cancella, che lo trasforma in enigma.

La performance a cui Livia e Zoa partecipano è, come già accennato, la VB66, tenutasi il 15 febbraio 2010 al Mercato Ittico di Napoli. Beecroft dispone circa quaranta modelle completamente dipinte di nero, in pose statiche, insieme a frammenti di statue in gesso anch'essi anneriti. L'opera è esplicitamente ispirata ai corpi carbonizzati degli scavi di Ercolano e Pompei — quelle cavità nel vuoto che la cenere ha conservato come impronte di un'agonia. Il colore nero e le pose immobili evocano la morte, l'archeologia, la mummificazione: il corpo vivente viene trasformato in reperto, in traccia di un passato catastrofico che continua a incombere sul presente come un'ombra che non si dissolve. Il nero che avvolge i corpi delle modelle non è un semplice colore, ma una vera e propria

scrittura che l'autrice indaga con insistenza, dedicandovi pagine dense. Quel nero è al contempo velo e rivelazione: copre la pelle nuda, ma nello stesso tempo la espone, la trasfigura, la trasforma in qualcos'altro. È il colore dell'assenza e della presenza insieme, del lutto e della potenzialità, della morte e di una rinascita materna.

Rovitto sembra suggerire che il corpo dipinto di nero diventi una superficie testuale: una pagina su cui l'arte scrive il suo enigma, pergamena che conserva tracce illeggibili. Come la cenere di Pompei ha conservato le forme dei corpi imprimendole nel vuoto, così il nero di Beecroft imprime sulle modelle una seconda pelle, un doppio che le rende irriconoscibili a sé stesse — le rende, appunto, calchi. È il momento in cui il corpo cessa di essere abitato per diventare segno, e quel segno è inscritto in una grammatica che non ammette traduzione in parole.

L'autrice si sofferma su questa scrittura nera come su un'ossessione: il nero che Livia porta con sé dopo la performance non si lava via, la segue nei sogni e nelle ossessioni quotidiane, si deposita sul rapporto con il padre malato e con l'amica scomparsa. È il colore di ciò che non si può dire ma che si ostina a mostrarsi, l'eccesso che eccede ogni rappresentazione e che la performance, proprio per questo, riesce a mettere in scena senza risolvere.

Ma il nero di Beecroft non è solo colore della morte, né solo scrittura. È anche il nigredo degli alchimisti, la prima fase dell'opera al nero, il momento in cui la materia viene decomposta, ridotta a massa confusa, a caos primigenio, per essere poi trasmutata in oro. Quel corpo dipinto di nero, esibito sullo scenario del mondo, dice l'impossibilità di dire: l'eccedenza del reale che sfugge a ogni rappresentazione, a ogni parola. È un corpo che si mostra e insieme si sottrae, che è lì e non è lì, che è presenza e assenza come un fantasma — o come un calco.

Napoli, in questo romanzo, è la città perfetta per ospitare questo teatro di fantasmi. Napoli città- fantasma, che vive sospesa tra il suo passato archeologico e un presente precario, tra Pompei che la ossessiona e il mare che la circonda senza salvarla. I "calchi" del titolo sono anche i calchi dei corpi di Pompei, quelle cavità nel vuoto che la cenere ha conservato e che gli archeologi hanno riempito di gesso per restituirci la forma di una morte.

Un'immagine potentissima: ciò che resta è solo l'impronta, il negativo, il vuoto "ingessato", il segno di un'assenza.

Per Livia, partecipare all'opera di Beecroft significa fare esperienza di ciò che significa essere duplicata, spossessata della propria identità, trasformata in immagine, in calco. È il momento in cui il suo corpo smette di essere "suo" per diventare segno — un segno che la performance ha impresso in lei come un marchio, e che il romanzo tenta faticosamente di riportare alla luce.

La relazione che Livia intreccia con Raffaele, il collezionista che ha acquistato le fotografie della performance VB66, costituisce uno snodo cruciale del romanzo, forse il vero punto di svolta che permette alla protagonista di ricomporre lo strappo inferto dalla body art sul suo

corpo. Raffaele non è un personaggio qualsiasi: possedendo le immagini di Livia all'interno della performance, fa da anello di congiunzione tra lei e quell'esperienza che l'aveva duplicata e spossata: "Beecroft esisteva grazie a Raffaele e, dunque, era come se quel periodo della vita di Livia fosse esistito e continuava ad esistere solo grazie a lui".

L'incontro con Raffaele permette a Livia un riallineamento tra calco e corpo: ciò che era stato separato — il suo corpo vivente e la sua immagine-duplicato, fissata nella fotografia come un reperto archeologico — torna a ricomporsi attraverso lo sguardo e il desiderio di un collezionista che possiede quella traccia. È un atto che ha una profonda risonanza teorica, e che si lascia leggere attraverso le categorie che Walter Benjamin sviluppa nel saggio *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*.

Benjamin vede nel collezionista una figura capace di sovvertire la storia ufficiale e di riscattare gli oggetti "dimenticati" o marginalizzati dalla tradizione. Il collezionista, per Benjamin, non accumula passivamente, ma attraverso il suo sguardo e la sua passione sottrae l'oggetto al feticismo della merce e lo restituisce a una nuova prospettiva. In particolare, il collezionista si rivolge a ciò che è stato trascurato, ai "fenomeni estremi", ai frammenti che la grande narrazione storica ha scartato, per farne il centro di una nuova costellazione di senso. Per questo, Benjamin scrive che "per il vero collezionista, in ogni singolo pezzo della sua collezione tutto si fonde in una enciclopedia magica".

Raffaele, acquistando le fotografie di Beecroft, compie esattamente questa operazione: sottrae l'immagine di Livia al flusso anonimo della performance e la trasforma in un oggetto di desiderio e di storia. Attraverso il suo sguardo, Livia non è più solo un corpo-immagine, un simulacro sospeso tra vita e morte, ma torna a essere una presenza viva, desiderabile, riconosciuta nella sua singolarità. La relazione sessuale con Raffaele — che è anche relazione con il possessore delle sue immagini — agisce come un vero e proprio rito di riallineamento: il calco (la fotografia, l'immagine-duplicato) e il corpo (la carne viva, desiderante, sessuata) si ricompongono in una nuova unità.

Il collezionista, per Benjamin, è anche colui che fa vedere, che espone gli oggetti non per vanità ma per restituirli a una nuova leggibilità: "non sfoggiano i loro tesori. A malapena si direbbe che li mostrano. Li fanno vedere". Raffaele, in questo senso, "fa vedere" a Livia la sua stessa immagine, gliela restituisce come specchio in cui riconoscersi, e in questo gesto permette quel riallineamento che il romanzo rende possibile — prima che la clinica londinese riapra la ferita.

Il romanzo di Rovitto trova un inquietante antecedente letterario in Frank Wedekind e nel suo *Mine-Haha*, ovvero dell'educazione fisica delle fanciulle (1901). In questo testo perturbante, un gruppo di bambine cresce in un parco isolato dal mondo, educata esclusivamente alla perfezione fisica attraverso ginnastica e danza, in una rigorosa esclusione dello spirito. Come in *L'aneddoto dei calchi*, il corpo femminile è al centro di un progetto che lo trasforma in oggetto estetico da esibire, in superficie da modellare. Il collegamento con Beecroft è immediato: anche in *Mine-Haha*, le fanciulle vengono portate di notte in un teatro per mettere in scena pantomime e balletti di cui non comprendono il senso, ma che un pubblico unicamente maschile guarda con "ingordigia". È la stessa

dinamica del tableau vivant: un corpo che non agisce, non parla, non interagisce, ma si espone allo sguardo altrui, si offre come spettacolo. Il corpo diventa il terreno su cui indagare i rapporti di potere che corrono tra chi guarda e chi viene guardato, tra chi possiede lo sguardo e chi ne è posseduto.

Nella rilettura di Wedekind, la danza e la ginnastica non sono forme di liberazione, ma di disciplina: il corpo viene educato a essere visto, giudicato, infine reificato — ridotto a cosa. Lo stesso avviene nella performance di Beecroft: le modelle sono istruite a stare immobili, a farsi immagine, a diventare merce da collezionare e possedere. Come nel romanzo di Rovitto, dove il corpo di Livia passa dalla performance al collezionismo fotografico alla donazione di ovuli, anche in Mine-Haha il teatro è il “coronamento e necessario punto di approdo” di un percorso che prepara le giovani a essere merce.

Emerge qui una tensione che Wedekind condivide con il romanzo di Rovitto: la critica sociale e la denuncia della mercificazione del corpo femminile convivono con una ambiguità di fondo. Quell'educazione fisica, che potrebbe essere letta come una forma di potere patriarcale, è anche esaltata come “culto pagano e rituale sacerdotale”. La stessa ambiguità che attraversa *L'aneddoto dei calchi*: la performance di Beecroft è al contempo critica e complicità, e la donazione di ovuli non è né una salvezza né una condanna, ma una prosecuzione della stessa logica, un ulteriore anello della stessa catena, anche se più consapevole.

Forse, come in Wedekind, il corpo femminile nel romanzo di Rovitto non ha altra possibilità che quella di esporsi — sulla scena, nella fotografia, nella clinica — e di interrogare, in questa esposizione, lo sguardo che lo guarda, di chiedersi cosa resta di sé dopo essere stato così a lungo guardato.

La performance di Vanessa Beecroft non è un semplice espediente narrativo, ma il motore filosofico del romanzo, e va letta alla luce di un dibattito che attraversa il Novecento francese, quello intorno al significato delle pitture rupestri di Lascaux. Scoperte nel 1940, le grotte divennero per Georges Bataille e Maurice Blanchot il teatro di un enigma originario: che cos'è l'arte, e che rapporto instaura con la morte e con il reale?

Per Bataille, Lascaux è il luogo dove l'uomo si separa dall'animale, prendendo coscienza della morte e del divieto. L'arte nasce come trasgressione, come “gioco supremo” che si lega all'erotismo e al sacro. Le figure dipinte non rappresentano la vita, ma la sfidano, la negano e insieme la esaltano in un rituale di morte e sacrificio.

Per Blanchot, invece, le pitture rupestri non cercano di imitare la vita, ma di renderla inaccessibile, fissandola in un “doppio” che sfugge alla temporalità ordinaria. L'arte non celebra la presenza, ma la sospensione dell'essere, lo “spazio del neutro” che si annida al centro di ogni creazione. L'arte è l'istante in cui il mondo si ritrae, il buco nero e nel contempo l'orizzonte degli eventi che si svolgono in limine ad esso.

Beecroft, con le sue modelle nude e dipinte di nero che simulano i corpi carbonizzati di Pompei, riattiva esattamente questo meccanismo arcaico: trasforma il corpo vivente in un doppio di sé stesso, in un'immagine che non rimanda a nulla se non alla propria artificiosità, alla propria assenza. Il corpo delle modelle non è più un corpo, ma un corpo-

immagine, un simulacro che replica l'operazione fondativa di Lascaux: rendere il reale inaccessibile, fissarlo in una rappresentazione che lo sostituisce e lo cancella. Come scriveva Adorno, "l'arte è magia liberata dalla costrizione a essere verità" — e Beecroft, con le sue modelle-immagine, pratica esattamente questa magia: non dice il vero, ma lo mette in scena, lo rende spettacolo, lo trasforma in un enigma che non chiede di essere risolto ma solo contemplato, solo fissato.

Rovitto coglie questa tensione. Livia, dopo aver partecipato al tableau, si sente "duplicata", spossessata della sua identità, intrappolata in un corpo che non è più solo suo ma è diventato segno, immagine, calco. La performance diventa così una riflessione sulla violenza dell'immagine: il corpo reale viene assorbito dal suo doppio, e l'arte diventa il luogo in cui questa sostituzione si compie, lasciando il soggetto a interrogarsi su cosa sia rimasto di autentico dopo che il simulacro ha preso il posto dell'originale — e se mai qualcosa di autentico sia esistito.

In questa sospensione tra passato e presente, vita e morte, il romanzo di Rovitto trova una singolare affinità con l'universo narrativo di Philip K. Dick, in particolare con *Ubik*. Nel testo di Dick, l'ubiquità spazio-temporale è il cuore di un mondo in cui tempi diversi fluiscono contemporaneamente, la vita si scambia con la morte, e il presente si dissolve in un'impossibile compresenza di epoche, di morti e di vivi che non sanno più di esserlo. È una visione che frantuma l'idea di un tempo lineare e di uno spazio univoco, sostituendola con una realtà fluida e instabile in cui tutto può coesistere — e nulla è certo.

Il tableau vivant è come uno spray temporale, capace di sospendere il presente in un'altalena pericolosa tra passato archeologico e futuro possibile, esattamente come accade ai personaggi di Dick, che non sanno più se sono vivi o morti, se stanno abitando il presente o un'allucinazione collettiva. La performance di Beecroft, come lo spray di *Ubik*, è un dispositivo che sospende il tempo e lo spazio, creando una zona di indistinzione in cui il corpo diventa simultaneamente antico e contemporaneo, archeologico e futuro, vivo e morto — un calco che contiene tutti i tempi.

La clinica di Londra non offre a Livia una via d'uscita, ma una continuazione della stessa logica che l'aveva intrappolata nella performance. Il progetto che la contatta è esplicitamente concepito come un'operazione artistica che porta alle estreme conseguenze il gesto performativo, che trasforma il corpo in materiale per un'opera che non riconosce più confini. Nelle parole del romanzo: "Abbiamo contattato durante quest'anno molti artisti che hanno umiliato e mortificato il corpo. Cerchiamo di studiare la tendenza alla radicalizzazione e spersonalizzazione del gesto artistico. L'ossessione sembra essere quella di distinguersi, quella della singolarità, il perpetuo rinnovarsi oggi è categorico, molti artisti sono tormentati dalla paura di ripetersi, a meno che la ripetizione non sia il tratto distintivo, come ad esempio lo è proprio nel lavoro della sua Beecroft, anche per questo geniale, a nostro avviso. Vede, sembra che l'artista contemporaneo sia diventato il proprio punto di riferimento, come se avesse smesso di rapportarsi con la storia dell'arte per rapportarsi solo a sé. È al tempo stesso il creatore e la creazione. E questo ci interessa molto per il nostro progetto. L'essere umano dovrà discendere da chi ha provato a spostarsi oltre.

Dovrà discendere dall'eccesso. Quanto più sarà stato violento, cinico, tanto più riuscirà a domare una Natura sempre più spietata."

È in questo orizzonte di pensiero che si inserisce la celebre dichiarazione di Damien Hirst, l'artista degli animali conservati in formaldeide e del teschio tempestato di diamanti, che ha fatto della provocazione e del superamento dei limiti il proprio marchio di fabbrica, la propria firma. Hirst dichiarò: "Volevo che mi fermassero ma non mi ha fermato nessuno. Io cercavo solo di capire dove stavano i limiti. Ma fin qui ho scoperto che non ce ne sono." Le parole del progetto della clinica echeggiano questa stessa logica: l'arte come superamento incessante, come spinta a "spostarsi oltre" qualsiasi confine etico, estetico, biologico, fino a trasformare il corpo umano in materiale grezzo per un'operazione che non riconosce più limiti.

Il corpo di Livia è stato già una volta "selezionato" per rappresentare la morte, per impersonare un cadavere carbonizzato. Ora viene selezionato di nuovo, questa volta per la vita, per la donazione di ovuli. Ma è sempre una selezione: il suo corpo resta un passaggio, un medium, mai un fine, mai un soggetto. Come si legge nel romanzo, la performance l'aveva "abituata a considerare il suo corpo come un passaggio. Anonimo". L'anonimato della donazione di ovuli è la prosecuzione di quell'abitudine, l'ultimo anello di una catena che non smette di allungarsi.

Se la performance richiedeva di prestare il corpo all'arte per farsi immagine, la donazione di ovuli richiede di prestare il corpo alla generazione — ma sempre come strumento di un progetto che la oltrepassa, che la usa e la consuma. Il fatto che Livia accetti (o sembri accettare) questa proposta significa che non ne esce mai: il suo corpo resta per sempre segnato da quell'esperienza, replicato in immagini, in ovuli, in possibilità di vita che non le appartengono, che non la riguardano se non come materia prima. La performance non finisce, si trasforma, si sposta, si replica.

Non c'è redenzione, nel romanzo, né il finale è consolatorio. Livia rimane sospesa, come il suo corpo dipinto di nero, tra vita e morte, tra presenza e assenza — un calco che non trova mai il suo originale, un corpo che continua a essere un passaggio anonimo, una superficie su cui altri scrivono i loro progetti.

In questo quadro, l'ambiguità di genere e la fluidità che il romanzo evoca — la drag queen Patty chiamata ora al maschile ora al femminile, l'ovulo che viene più volte chiamato "seme" — non sono prassi di libertà, ma spie di un sistema che le rende innocue. Puoi chiamare Patty al maschile o al femminile, puoi chiamare "seme" l'ovulo, ma intanto i corpi continuano a essere selezionati, esposti, donati, mercificati. La fluidità è solo un ornamento su una struttura che resta immutata, un uso linguistico che non intacca il fondo dell'ordine borghese e mercantile, superficie colorata che non scalfisce la sostanza. Come il mercato dell'arte che sussume anche le più ampie proteste performative trasformandole in merce da collezionare, da esporre e vendere, così il romanzo mostra che ogni tentativo di sovversione viene assorbito, neutralizzato, ricondotto a una logica che lo precede e lo

oltrepassa — e che ne fa un prodotto.

Questa osservazione, tuttavia, non intende sminuire il romanzo. Anzi. È proprio in questa tensione irrisolta, in questa impossibilità di uscire dalla logica che si denuncia, che risiede la forza di *L'aneddoto dei calchi*. Il romanzo non offre facili vie d'uscita, non consola, redime o salva. Mostra il sistema che sussume ogni tentativo di sovversione, ma proprio mostrandolo — senza falsa speranza, senza cedimenti ideologici o illusioni — compie un gesto di lucidità radicale, di onestà intellettuale che non si piega al desiderio di rassicurare.

È in questo senso che il romanzo si inserisce in una tradizione di pensiero che va da Theodor W. Adorno alla Scuola di Francoforte. Per Adorno, l'arte autentica non è quella che offre soluzioni o che si pone al servizio di un messaggio positivo, edificante, ma quella che persevera nel negativo, che rifiuta la falsa riconciliazione e mostra le contraddizioni del reale senza risolverle e suturarle. Come scrive in *Teoria estetica*, "l'arte è magia liberata dalla costrizione a essere verità" — e in questa libertà, che è anche libertà dal consolatorio, l'arte diventa critica e sguardo.

*L'aneddoto dei calchi* non ci dice che si può uscire dalla trappola. Ci dice che la trappola esiste, che è profonda, che il mercato dell'arte e l'ordine borghese sussumono ogni gesto di ribellione o scarto. Tuttavia il valore del romanzo è proprio in questa negatività: nel mostrare che il corpo della donna, nella performance come nella procreazione assistita, resta un passaggio, un medium anonimo, una superficie su cui si scrivono progetti che la oltrepassano, che la usano e la consumano.

Il finale non è consolatorio, è vero — nel senso adorniano di una verità che non si piega alla rassicurazione e non si fa addomesticare dalla speranza. La performance di Beecroft non finisce, si trasforma, si replica. Livia non si ricompone. Tuttavia la sua storia, nella sua incompiutezza, nella sua sospensione, nel suo rifiuto di chiudersi, diventa il negativo fotografico di un'esistenza che il romanzo non si arrende a falsificare.

Lo stile di Rovitto riflette questa tensione. Il romanzo non è né un saggio né un romanzo tradizionale, ma qualcosa di ibrido che potrebbe definirsi romanzo-saggio o romanzo-poesia: non organico, ma nemmeno solo frammentario; non sistematico, ma nemmeno dispersivo. Vi si avverte un'asciuttezza che evoca certa scrittura contemporanea — si pensi a Teju Cole, alla sua capacità di far convivere osservazione minuziosa e slancio lirico, pensiero critico e narrazione sospesa, analisi e meditazione. Le frasi sono essenziali, cesellate, i silenzi pesano quanto le parole, e ogni immagine si carica di un significato che eccede la scena, trabocca. È una scrittura che non spiega, ma mostra: come una performance, appunto. Come un calcio.

Paola Guazzo

L'autrice

Maria Teresa Rovitto, nata in Basilicata nel 1987, ha un dottorato in Filosofia del diritto e si

occupa di studi interdisciplinari tra diritto e letteratura. Ha pubblicato su riviste come *Nazione Indiana* e ha vinto il concorso Esordi di pordenonelegge con una silloge poetica. *L'aneddoto dei calchi* è il suo primo romanzo.