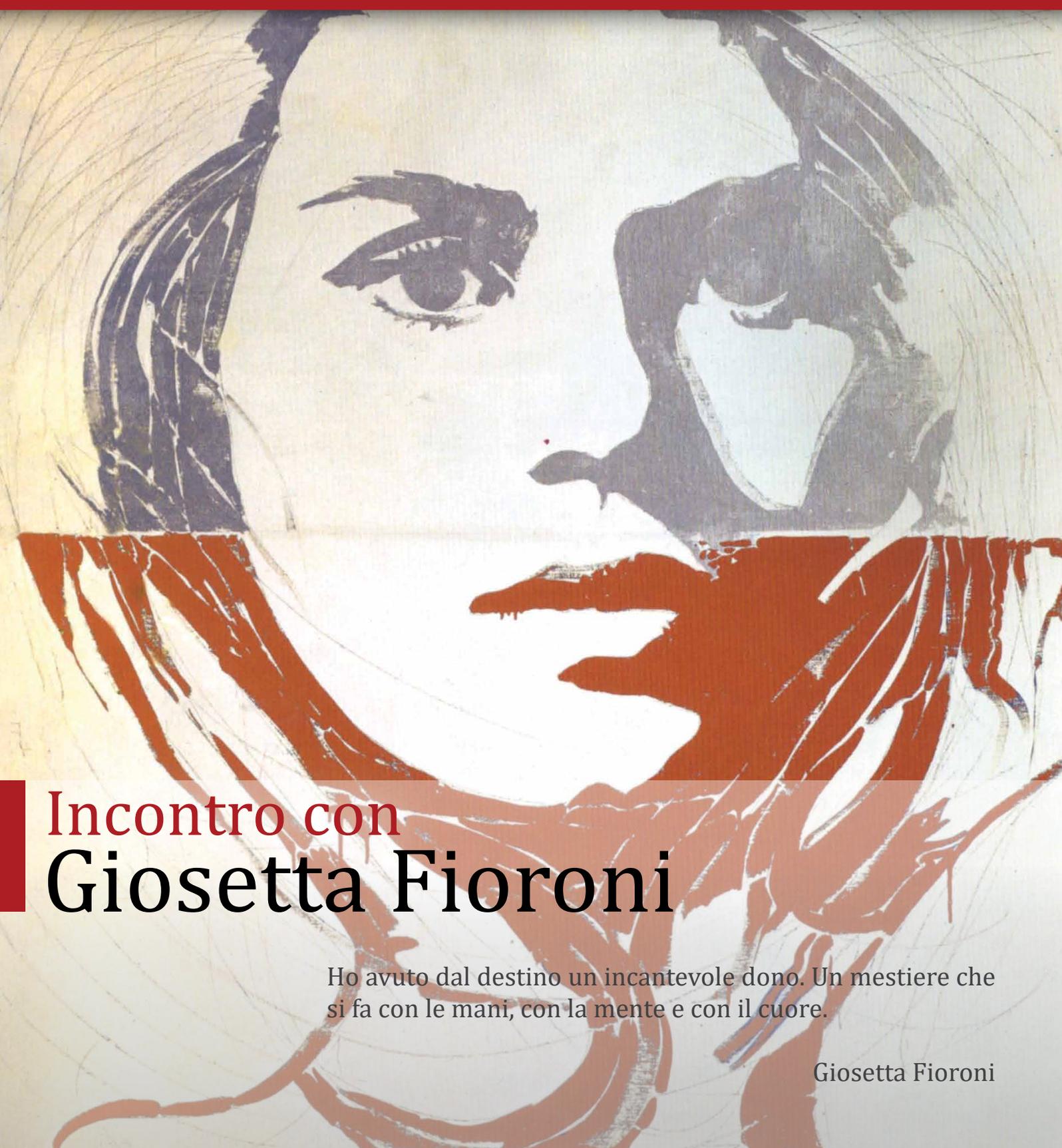




Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 8



**Incontro con
Giosetta Fioroni**

Ho avuto dal destino un incantevole dono. Un mestiere che si fa con le mani, con la mente e con il cuore.

Giosetta Fioroni



rabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it
n. 8, luglio-dicembre 2016

DIREZIONE

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Davide Luglio** (Université Paris-Sorbonne), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

COMITATO DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Giulio Barbagallo, Mariagiovanna Italia, Corinne Pontillo, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Simona Scattina, Simona Sortino, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano (Università di Catania); **Fabrizio Bondi, Nicola Catelli, Giovanna Rizzarelli, Andrea Torre** (Scuola Normale Superiore di Pisa); **Cristina Casero, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli** (Università di Parma); **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano); **Federica Pich** (University of Leeds); **Elena Porciani** (Seconda Università di Napoli); **Cristina Savettieri** (School of Literatures, Languages and Cultures - The University of Edinburgh)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

RESPONSABILI DELLE RECENSIONI

Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016
prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Giosetta Fioroni

Giosetta Fioroni. Profilo 7

Videointervista a Giosetta Fioroni
a cura di Cristina Casero e Raffaella Perna 11

Raffaella Perna
Tra presente e passato: alcune considerazioni sui 'quadri d'argento'
di Giosetta Fioroni 12

Cristina Casero
Giosetta Fioroni, oltre il dipingere 25

EKPHRASIS

Federica Pich, Michael Squire
Reading as seeing: A conversation on ancient and modern intermedialities 41

Manuele Marinoni
Visibilità e superficie del tragico. Il pathos dell'immagine in d'Annunzio
(dai Taccuini al Libro segreto) 74

Federica Pich
Writing about the art of looking: The Sight of Death and Roof Life 85

ET ET | testi contaminati

Elena Carletti
Space-time and tetradimensionality in the post-war poetics of Lucio Fontana, Toti Scialoja
and Amelia Rosselli 112

Alessandra Sarchi
Fotografia e rappresentazione di sé ne Les années di Annie Ernaux 127

Chiara Savettieri
Dall'ut pictura poësis all'ut musica pictura: un percorso francese tra sette e ottocento 137

IN FORMA DI | generi e forme

Lingua morta e corpo vivo. Anagoor e L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini
Conversazione con Simone Derai
a cura di Lisa Gasparotto 149

Francesca Auteri
Pelle di donna. Oratorio per Eva di Roberto Zappalà 156

Giuseppe Previtali
Costruire il reale. Per un'analisi del rapporto testo/immagine nei mondo movies italiani 163

ZOOM | obiettivo sul presente

Marco A. Bazzocchi
Julieta 173

Marco Dalla Gassa
«Una mattina in Africa una gazzella si alza vede il #Leonodoro e poi si rimette a letto».
Alcune considerazioni sui modi di ricezione dei film di Lav Diaz 180

Riccardo Donati
Interferenza#05 - 189

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*
(Corinne Pontillo) 197

Riccardo Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*
(Elena Porciani) 200

Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*
(Stefania Rimini) 203

T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, *La poesia in immagine/L'immagine in poesia*
(Maria Pia Arpioni) 206

Shiro Takatani, *ST/LL*
(Cristina Grazioli) 209

Romeo Castellucci, *Giulio Cesare. Pezzi staccati*
(Biagio Scuderi) 213

Andrea Adriatico, *Is Is Oil*
(Roberta Gandolfi) 216

Federico Tiezzi, *Calderón*
(Laura Pernice) 219

Teatro di figura belga: due produzioni a confronto
(Francesco Gallina) 223

GALLERIA

Essere (almeno due). Donne nel cinema italiano
a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina e Chiara Tognolotti 227



INCONTRO CON | Giosetta Fioroni

Giosetta Fioroni. Profilo

di Giancarlo Felice

Giosetta Fioroni (1932), pittrice italiana, scultrice, fotografa, regista e anche scrittrice, è un'instancabile artista che vive a Roma, la sua città natale. La vocazione all'arte è di famiglia; il padre scultore e la madre che dipingeva e faceva teatrini e marionette la vuole artista. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Roma dove diventa allieva di Scialoja grazie al quale conosce Burri e l'Informale materico, le esperienze d'oltreoceano di Rauschenberg e Pollock, il cinema americano di Buster Keaton, ma anche il teatro francese e le avanguardie russe, Diaghilev e Stanislavskij.

Partecipa alla VII [Quadriennale di Roma](#) del 1955 ed è presente l'anno successivo alla XXVIII [Biennale di Venezia](#). Nel 1957 è Emilio Vedova che tesse parole di elogio per i suoi dipinti astratti, «*un'antipittura esistenziale*», in una lettera inclusa nel catalogo della sua prima mostra a Milano.

Nel 1958 Fioroni frequenta l'amico Cy Twombly, pittore che, ispirato dalla mitologia classica e dal *genius loci* della Città Eterna, riempie di frasi, scritte e segni i suoi quadri di puro bianco; calligrafie di grande valenza estetica, nervose e incomprensibili ma raffinate e malinconiche, un pittore attento alla scrittura come lo sarà la stessa Fioroni che in quegli anni abbandona l'informale.

Lo stesso anno, mentre tutti guardano New York, Giosetta Fioroni parte per Parigi. Vivrà nella capitale francese fino al 1962. Qui conosce Tristan Tzara e gli altri dadaisti, respira l'aria del Surrealismo, si lascia incuriosire dal Nouveau Realisme e dal Neocubismo, incontra pittori, certo, ma è da sempre attratta dalla parola e dalla sua potenzialità iconica, così frequenta filosofi, scrittori e poeti, molto meno critici d'arte. Pierre Klossowski, Giancarlo Marmorì, Samuel Beckett, Germano Lombardi sono gli amici che incontra nei caffè di Parigi, città che accoglie pure una sua personale.

Roma la richiama nel 1963. Nella sua città ritrova subito un luogo d'appartenenza, intimo e familiare, il Caffè Rosati, dove nasce la Scuola di Piazza del Popolo. I suoi compagni di viaggio sono adesso Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, ma anche Mimmo Rotella, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Renato Mambor. Si incontrano tutti alla galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis, che



Giosetta Fioroni, foto di Enrico Minasso



Giosetta Fioroni, 1966, foto di Elisabetta Catalano

ospita in quegli stessi anni i lavori di Kline, Rothko, De Kooning e Rauschenberg, Afro, Consagra e Capogrossi. Tra quelle vie, in quei caffè, si intrattengono anche poeti, scrittori, registi: Bertolucci, Bellocchio, Pasolini. La pittura si fa con colori industriali che imitano argento e oro, ospita segni e scritte, simboli che sembrano apparire o cancellarsi; richiama il cinema e si nutre di letteratura.

A Roma Giosetta Fioroni recupera la storia e le radici, ma assorbe anche molte novità; cita i grandi italiani dell'Arte (Botticelli, Simone Martini, Carpaccio) e inventa i 'Quadri d'argento': texture metalliche di volti sconosciuti e anonimi della vita moderna, ritratti emblematici anche di un'Italia rurale spazzata via dalla incalzante deriva televisiva, con

i quali, invitata da Maurizio Calvesi, approderà alla Biennale di Venezia del 1964 (la Biennale della [Pop Art](#)).

Nel 1968 inaugura, con *La spia ottica*, la rassegna Teatro delle Mostre alla Tartaruga di Plinio De Martiis; una performance intima e familiare che ispirerà all'artista anche opere successive, fatte di teatrini e cassette di legno dipinto che ricordano la sua infanzia.

Dal teatro al cinema il passo è breve. L'anno precedente aveva realizzato quattro brevi film che raccontavano ancora del suo intimo mondo come alcuni titoli suggeriscono: *La solitudine femminile*; *Goffredo*.

L'argento ritorna tra gli orizzonti familiari dei *Paesaggi d'argento*, disegni degli anni settanta, e il paesaggio, come segno, lo ritroveremo smaterializzato nel *Quadro di luce*: installazione di uno skyline proiettato su una tela bianca.

Compagna di [Goffredo Parise](#) dal '64, rimarrà al suo fianco fino alla morte avvenuta nel [1986](#). Si tratta di un intenso sodalizio intellettuale e affettivo: Goffredo diventa soggetto del suo dipingere e Giosetta prepara la copertina dei suoi *Sillabari*.

In mezzo alla campagna veneta intorno a Treviso, dove il compagno ha acquistato nel '70 una casa immersa nel bosco, studia le fiabe, scopre Vladimir Propp, compone *Gli spiriti silvani*: disegni e collages, storie magiche di fate ed elfi ispirate da quel paesaggio bucolico, confluiti poi in una mostra nel '74 (alla galleria De' Foscherari di Bologna) e nel 2001 in un libro, *Patanella Dreams*, con disegni di Fioroni e poesie di Franco Marcoaldi.



Giosetta Fioroni, Ritratto di Goffredo Parise, 1966

OZIO



Di
GOFFREDO PARISE

Non ha mai abbandonato la fotografia e nel 1976 compone *Atlante di medicina legale*, in cui – nelle immagini fotografiche – l'artista incastona scrittura e segni che identificano, commentano e raccontano i temi del travestimento, l'assurdo che inquieta il genere umano e che, stridente, lo attrae.

La letteratura e la poesia sono già presenti fin dal periodo parigino ma è in Italia che

la relazione si intensifica con la frequentazione assidua di tanti scrittori, i poeti del Gruppo 63, Balestrini e Arbasino, oltre Parise, Penna, Ceronetti, Zanzotto, Moravia, Montale, con cui intreccia amicizia e collaborazioni editoriali.

Fra i tanti progetti 'letterari' è possibile annoverare un fitto elenco di opere, che attestano la consuetudine con le ragioni e il mestiere della scrittura: *Vita con Pepote* (1987); *Ozio* (1989); *Tapestry: psiche metapsiche e guerre stellari* (1992); *Dossier Vado, ricordi figurativi della cosa di Cesare Garboli* (1993); *Marionettista, Guido Ceronetti e il Teatro dei Sensibili secondo l'alchimia figurativa di Giosetta Fioroni* (1993); *Fra' Martino suona il liuto alla locanda dello struzzo* (1998); *Caro Duddù, due lettere di Goffredo Parise e Raffaele la Capria* (1999); *I miei cani* con testi di Amitrano e Marcoaldi.

Con Arbasino pubblica *Luisa col vestito di carta* (1978); con Ceronetti, *Mystic Luna Park* (1988) e *Amor di Busta* (1991). Dal sodalizio con Zanzotto nascono *Attraverso l'evento* (1988) e *Meteo* (1996) e dipinto ispirato *Galateo nel bosco*, un dialogo mai spento e in realtà sempre vivo nell'artista, tra pittura e poesia. *As time goes by* (1989) è il frutto del dialogo con Sandro Viola e *Guappo e altri animali* (2003) e *Colapesce* (2008) trovano origine nell'incontro con Raffaele La Capria. Ma ha anche conosciuto e frequentato altri scrittori che hanno lasciato tracce più o meno visibili nelle sue opere. Presso l'editore Corraini di Mantova, Giosetta Fioroni disegna *Fisionomie* (2001) ricordando Shakespeare; scrive quello che *Succede a Roma* con Elisabetta Rasy (2004); *Diario di un incontro* (2012), che è la raccolta dei suoi incontri; colleziona oggetti come *Talismani* (2012); racconta la sua storia in *My story, la mia storia* (2013); e continua a offrire ai lettori i suoi *Sogni e incubi in frammenti* (2015).

I suoi lavori e i suoi pensieri viaggiano da New York (*L'Argento 1956-1976*, a cura di Claire Gilman, Drawing Center di N.Y., 2013) a Catanzaro (*Giosetta Fioroni, Roma anni '60*, Catanzaro, Museo MARCA).

Onirica e surreale, come testimoniano le fotografie di Marco Delogu nel progetto a quattro mani nel *L'altra ego* (2012), nell'immaginario taccuino dei suoi pensieri c'è sempre stato il desiderio-volontà di un plurilin-





guismo che ha le forme e i colori del teatro, della fotografia e del cinema, ma anche, della letteratura, della poesia, della scrittura, del segno grafico che si mescola a oggetti reali e rappresentati, della strada e della casa; malinconici ma sempre affettivi e veri, capaci di diventare iconotesti, pittura come scrittura, come nel suo sempre amato Klee. E lo fa e continua a farlo senza mai diventare illustratrice rimanendo invece pittrice, complessa sì ma caleidoscopica.



Giosetta Fioroni in *L'altra ego* (2012), foto di Marco Delogu



Videointervista a Giosetta Fioroni

a cura di Cristina Casero e Raffaella Perna

Il 23 febbraio del 2016 la redazione di Arabeschi ha incontrato a Roma Giosetta Fioroni, artista di rara sensibilità e straordinaria potenza visiva. Dentro la cornice del suo studio, luogo di incanti e fervida immaginazione, Fioroni ha ripercorso le tappe salienti della sua avventura disegnando con la sua voce quadri e paesaggi tutti da ascoltare.

Video

Riprese audio-video: Maria Rizzarelli, Simona Sortino; *Montaggio:* Simona Sortino; *Animazione:* Gaetano Tribulato.



RAFFAELLA PERNA

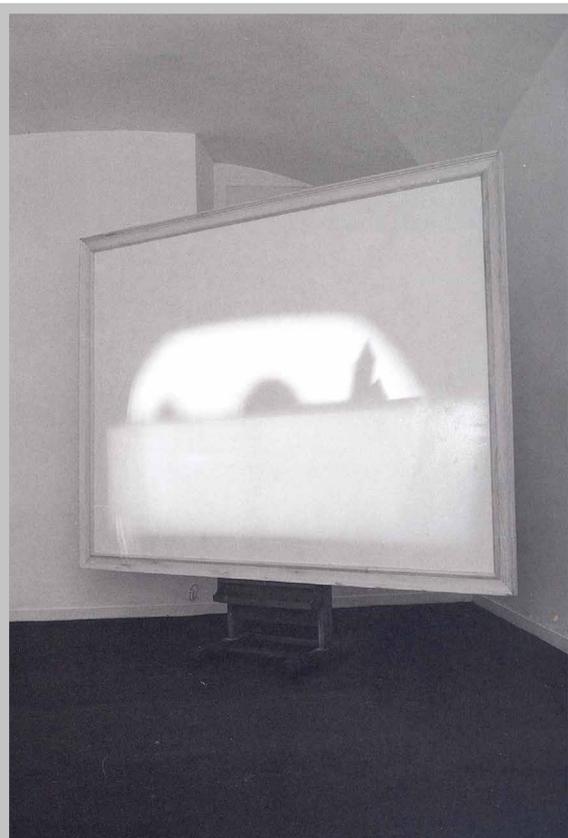
*Tra presente e passato:
alcune considerazioni sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni**

Between 1960 and the early 1970s Giosetta Fioroni, an artist linked to the Scuola di Piazza del Popolo, experiments with silver industrial enamel. At first she paints monochrome works in which the existential values that the *informel* attributes to the brushwork are almost obliterated; then, from 1963 onwards, she paints works based on photographs pertaining to very different fields: advertising, art history, personal and family experiences, magic tales, the history of fascism and, finally, the landscapes of the Veneto. These works have a complex temporality: thanks to the evocative and allusive character of silver, which recalls the glimmer of the mirror plates of daguerreotypes, contemporary images are transfigured and given another temporal dimension. This paper focuses on this important phase of the work of Fioroni: it analyzes the peculiar aspects and the most important episodes of the series of 'silver paintings', puts them into the context of the art of the Sixties in Rome and, especially, it compares the "silver paintings" with contemporary Pop Art and Scuola di Piazza del Popolo artworks. The paper analyzes also the coexistence of different sources in Fioroni's works: photography, film, literature, history, anthropology and folklore.

La tua maniera di togliere invece di aggiungere, di dare importanza al vuoto invece che al pieno, di definire attraverso l'assenza invece che attraverso la presenza, ti introduce senza che tu te ne accorga nella compagnia dei pittori e dei poeti giapponesi, maestri nel farci vedere ciò che non c'è.¹

Così Alberto Moravia commenta l'opera di Giosetta Fioroni *Il ristorante Baffone* (1970), esposta nella personale alla galleria Il Naviglio di Milano nel 1971, cogliendone il carattere rarefatto ed essenziale. L'opera appartiene al ciclo dei *Paesaggi d'argento* presentato l'anno precedente nella mostra *Laguna*, tenutasi nel novembre del 1970 alla galleria La Tartaruga di Roma, centro nevralgico della vicenda artistica della Scuola di Piazza

del Popolo: la serie è costituita da un gruppo di disegni a matita su carta, lumeggiati con rapide pennellate di smalto colore argento, raffiguranti paesaggi, scorci e architetture di Venezia e della campagna veneta, luogo d'origine di Goffredo Parise, compagno dell'artista per oltre vent'anni. La resa topografica di queste opere, in cui è viva la memoria del vedutismo veneto del XVIII secolo (i precedenti della serie sono stati spesso indicati nei dipinti di Guardi e Bellotto), è trasfigurata dall'uso della vernice argentata, stesa con pochi e agili tocchi che illuminano i profili e l'ossatura degli edifici, rendendoli evanescenti e quasi spettrali. L'aspetto metafisico dei *Paesaggi d'argento* è accentuato dall'allestimento progettato per la mostra, dove i disegni – tutti della stessa dimensione (100x70 cm.) – sono appesi alla parete a distanza ravvicinata l'uno dall'altro, formando una sequenza ininterrotta, al culmine della quale è collocata l'opera da cui trae origine il titolo della mostra, *Laguna*:



Giosetta Fioroni, *Laguna*, 1970



si tratta di un «quadro di luce»² realizzato proiettando su una tela dipinta di bianco la *silhouette* di una veduta di Venezia.

In questo lavoro, parente prossimo delle lanterne magiche e dei diorami di una volta, il fascio luminoso ha una qualità impermanente che plasma le forme e nel contempo le smaterializza. *Laguna* e i *Paesaggi d'argento* sono l'ultimo episodio di un percorso avviato circa dieci anni prima, all'inizio dei Sessanta, quando l'artista inizia a ricoprire la superficie del quadro con lo smalto colore argento, proponendo opere monocrome il cui aspetto enigmatico e neometafisico sembra evocare reminiscenze del passato: su questa importante fase dell'opera di Fioroni si concentra il presente scritto, che intende analizzare i tratti peculiari e i momenti di snodo della serie dei cosiddetti 'quadri d'argento', letta alla luce del fervido ambiente artistico e culturale romano degli anni Sessanta.³

1. Oltre l'Informale

Le prime esperienze di Fioroni maturano nell'ambito dell'arte informale: l'artista ha sin dall'inizio il sostegno di Toti Scialoja, di cui dal 1953 segue i corsi all'Accademia di Belle Arti di Roma, e può contare sull'avallo di Emilio Vedova, che nel 1957 introduce la sua prima mostra personale alla galleria Montenapoleone di Milano. Intorno al 1960, come molti artisti della sua generazione, Fioroni s'interroga sulle strade da intraprendere per uscire dallo stallo in cui versano le ricerche pittoriche del decennio appena trascorso, caratterizzate da un eccesso di individualismo e di effusione interiore. In questo frangente l'artista realizza un piccolo gruppo di quadri monocromi dipinti con lo smalto all'alluminio, in cui è possibile scorgere l'influsso di Yves Klein, del quale Fioroni – a Parigi dal 1959 al 1963 – ha modo di conoscere e apprezzare il lavoro. Questi dipinti condividono la stessa sensibilità espressa dalle opere della nuova generazione di artisti romani, in particolare Mario Schifano, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Giuseppe Uncini e Franco Angeli che, tra il 1959 e il 1960, si rifanno alla materia di Alberto Burri, raffreddandone tuttavia le valenze esistenziali e arrivando a proporre superfici monocrome, o quasi.

Analogamente Fioroni, in opere come *Il segreto in azione* o *Senza titolo* (esposta nella doppia personale *Bignardi Fioroni*, tenutasi nel marzo del 1961 alla Tartaruga), propone quadri dipinti uniformemente con lo smalto colore argento, entro i quali l'artista traccia un rettangolo che 'reinquadra' l'opera, come duplicandola, con un effetto di *mise en*

abîme non dissimile a quello dei primissimi *Achrome* di Piero Manzoni (ad esempio quello esposto alla Galleria Pater di Milano nel 1958) o di alcuni quadri monocromi realizzati all'inizio degli anni Sessanta da Schifano. L'uso della vernice argentata conferisce tuttavia a queste opere un carattere più nostalgico e allusivo: «La porporina», scrive l'artista nel 1961, «è una materia antica e umile e, per di più, riesce a dare quella luce desolata di cui avevo bisogno».⁴ Vi sono, dunque, in queste opere una reminiscenza del passato e una qualità esistenziale che, per certi aspetti, ricordano l'uso dei pigmenti dorati sperimentato dallo stesso Burri (il quale, tra l'altro, nel 1963, insieme a Scialoja, aiuta Fioroni ad allestire la mostra personale alla Galerie Breteau di Parigi). Diversamente da Burri, tuttavia, Fioroni stende lo smalto argentato in modo da

Gioietta Fioroni, *Senza titolo*, 1961





coprire la superficie per intero, simulando una lastra specchiante. Dello specchio, però, i monocromi di Fioroni non hanno la proprietà riflettente: essi infatti non inglobano la realtà esterna come i 'quadri specchianti' di Michelangelo Pistoletto, ma hanno un effetto coprente (benché vibrante) più vicino ad alcune opere di Tano Festa di poco successive, come ad esempio *Lo specchio* (1963)⁵ o *La sala degli specchi* (1963).

Tra il 1961 e il 1963 sul fondo argentato (talvolta dorato) Fioroni introduce immagini di lampadine, cuori, labbra rosse, scritte e numeri stampigliati, giustapposti a graffi, macchie e colature di smalto: opere come *Galeon* o *Interno familiare*, la seconda esposta alla mostra *13 pittori a Roma*, tenutasi nel febbraio del 1963 sempre alla galleria La Tartaruga, esprimono l'interesse dell'artista, da un lato, per l'opera di Gastone Novelli e Cy Twombly (stabilitosi a Roma dal 1957), dall'altro, per l'iconografia del quotidiano e dell'ordinario che caratterizza i lavori di Jasper Johns (esposti in Italia alla Biennale di Venezia del 1958 e l'anno successivo alla galleria Il Naviglio di Milano).

2. Visioni fotografiche

Il 1963 è per Fioroni un momento di svolta: lo smalto argento – fin qui concepito come schermo monocromo o campo su cui accumulare segni e immagini – viene ora usato per dipingere figure tratte da rotocalchi e pubblicità, che l'artista proietta sulla tela per poi tracciarne il profilo a matita. In queste opere Fioroni stabilisce un diverso legame con la realtà contemporanea, volto a esprimere i repentini mutamenti nella percezione del mondo introdotti dai nuovi strumenti ottici e tecnologici e dalla proliferazione di immagini mediatiche. La scelta di Fioroni di attingere all'iconografia della *réclame* e di ricorrere alla mediazione della fotografia si inserisce entro un più vasto orizzonte di ricerca che, con declinazioni differenti, coinvolge anche gli altri artisti della Scuola di Piazza del Popolo. Cesare Vivaldi è tra i primi a sottolineare tale aspetto: nello scritto 'La giovane scuola di Roma', pubblicato su *Il Verrì* nel dicembre del 1963, il critico rileva come l'uso della fotografia sia il tratto distintivo e «il minimo comune denominatore»⁶ dei giovani pittori romani. Secondo Vivaldi, infatti, artisti come Fioroni, Umberto Bignardi, Tano Festa, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Franco Angeli⁷ propongono un rapporto con la realtà diverso da quello delle generazioni precedenti e accomunato da una visione frammentaria del mondo, filtrata attraverso il *medium* fotografico:

Lo sguardo dei nuovi artisti è oggettivo e insieme antinaturalistico, spietato e nitido, senza espressionismo, senza soggettivismi e senza sbavature sentimentali [...], "mediato" attraverso il più apparentemente freddo e impassibile degli strumenti ottici, l'obbiettivo fotografico [...]. Vedere oggetti persone paesaggi per il tramite della fotografia, significa "ricostruire" mentalmente quei dati naturali che non è più possibile percepire a occhio nudo.⁸

I 'quadri d'argento' di Fioroni hanno un legame duplice con la fotografia: da un lato, lo si è appena detto, l'artista usa immagini fotografiche prelevate dall'universo mass-mediale – dotate quindi di una storia e una circolazione pubbliche –, dall'altro, come ha rilevato all'epoca Alberto Boatto, lo smalto argentato allude alla superficie specchiante degli antichi dagherrotipi,⁹ i quali, una volta impressionati dalla luce, custodiscono l'immagine del passato. I bagliori d'argento delle opere di Fioroni richiamano infatti il baluginio delle lastre di rame argentato usate agli albori della fotografia e, come queste ultime, sembrano avere il potere quasi magico di fare affiorare immagini e memorie appartenute a



epoche lontane. In questo senso, dunque, le opere di Fioroni hanno una temporalità complessa: le icone della contemporaneità vengono trasfigurate e riportate a una dimensione temporale 'altra', come se le immagini del presente, rese impalpabili ed eteree dalla vernice argentata, trattenessero il ricordo di un'epoca remota: «L'argento», scrive l'artista, «è memoria, recupero e sospensione di tempi differenti».¹⁰ Il rapporto con il passato e il ricordo, insieme alla «simpatia artigianale»¹¹ con cui Fioroni elabora le immagini belle e pronte prelevate dall'universo mediatico, segna un distacco profondo dalla pratica seriale e spersonalizzata di Andy Warhol, con cui pure l'artista all'epoca viene posta in relazione.

Warhol – scrive Vittorio Rubiu nel 1966 – fa uno uso specialistico, tecnico e al tempo stesso critico della fotografia []; mentre la Fioroni vede la fotografia con l'occhio sensibile del pittore, e soffermandosi sugli spazi vuoti che le sue contro-immagini mentali lasciano dietro di sé, sembra volerli riempire con una sfumatura di sentimento.¹²

Dai 'quadri d'argento' emerge, infatti, una sensibilità pittorica raffinata, in cui il colore, prezioso e allusivo, è steso in modo tale che il tocco del pennello e spesso anche il disegno sottostante restino visibili. Benché attinga a un repertorio di immagini preesistenti, Fioroni non rinuncia a una presa soggettiva sulla realtà, stabilendo «un rapporto affettuoso col dipingere»,¹³ attraverso il quale restituire una visione del mondo che esprima la dimensione dell'interiorità, della memoria e dell'emozione. Questo atteggiamento la avvicina alla sperimentazione pittorica di Schifano, per il quale l'uso di segni e simboli prelevati dall'universo pubblicitario e dalle immagini della metropoli contemporanea non comporta la rinuncia a uno sguardo personale sulle cose. Boatto è tra i primi, nel 1965, a individuare proprio nella natura soggettiva dell'arte Pop italiana e più in generale europea una differenza sostanziale rispetto alla corrente sviluppatasi negli Stati Uniti:

Nel caso del Pop americano si potrebbe dire che l'oggetto domina e che il soggetto sia trattato con sospetto. Nel caso del Pop europeo, tuttavia, è l'oggetto astratto dall'universo tecnologico che entra nel dominio del soggetto []. Al posto del duro isolamento degli oggetti alla maniera degli americani, gli oggetti sono giustapposti, accostati, per cui si può sempre cogliere un commento, un significato personale esplicito.¹⁴

3. Immagini au ralenti

I 'quadri d'argento' vengono presentati in occasione della mostra collettiva *Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi*, tenutasi alla Tartaruga nel marzo del 1964: da alcune fotografie (inedite) dell'allestimento della mostra, sappiamo che l'artista presentò due opere, raffiguranti, l'una, una ragazza di profilo con le gambe nude, l'altra, un bambino ritratto di spalle; quest'ultimo soggetto, legato a memorie infantili, tornerà più volte nelle opere di Fioroni nel corso del decennio: si tratta di un bambino raffigurato da solo entro una grande superficie bianca. Benché ci volga le spalle, lo immaginiamo mentre guarda assorto lo spazio vuoto dinnanzi a lui, immerso nella dimensione mitica e fiabesca in cui l'adulto proietta i ricordi dell'infanzia.

Alla nuova serie appartengono anche i lavori presentati nel giugno del 1964 alla XXXII Biennale di Venezia, insieme ai dipinti, tra gli altri, di Angeli, Schifano, Festa e Titina Masetti: Fioroni espone quattro opere (oggi distrutte) intitolate *L'immagine del silenzio I, II, III e IV*, in ognuna delle quali si ripete la stessa *silhouette* femminile dipinta con lo smalto



Foto dell'allestimento della mostra *Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi*, Galleria La Tartaruga, Roma, marzo del 1964



Veduta della mostra *Giosetta Fioroni*, galleria La Tartaruga, Roma, gennaio 1965

zati nello stesso 1964, ad esempio *Particolare di un volto*, esposto anch'esso nella perso-

argentato, ma con gradazioni e toni diversi, scelti affinché il contrasto tra figura e fondo si faccia via via più netto. In un'intervista con Maurizio Calvesi pubblicata nel settembre del 1964 su *Marcatré* Fioroni racconta di aver concepito l'opera come una narrazione cinematografica: «A me interessava una cosa molto semplice, una certa narrazione legata ad una immagine cinematografica, che si ripete».¹⁵ Lo sviluppo 'filmico' che caratterizza la sequenza anima anche l'allestimento progettato in occasione della prima mostra personale dedicata ai 'quadri d'argento', inaugurata il 30 gennaio del 1965 alla Tartaruga: in questa occasione, infatti, l'artista appende sulla stessa parete, a distanza ravvicinata, tre opere dipinte con lo smalto all'alluminio, appartenenti al ciclo *Ragazza TV* (1964), raffiguranti il medesimo soggetto femminile; l'artista usa lo stesso criterio per allestire anche un'altra parete della galleria, dove espone in sequenza tre dipinti della serie *Liberty* (1964).

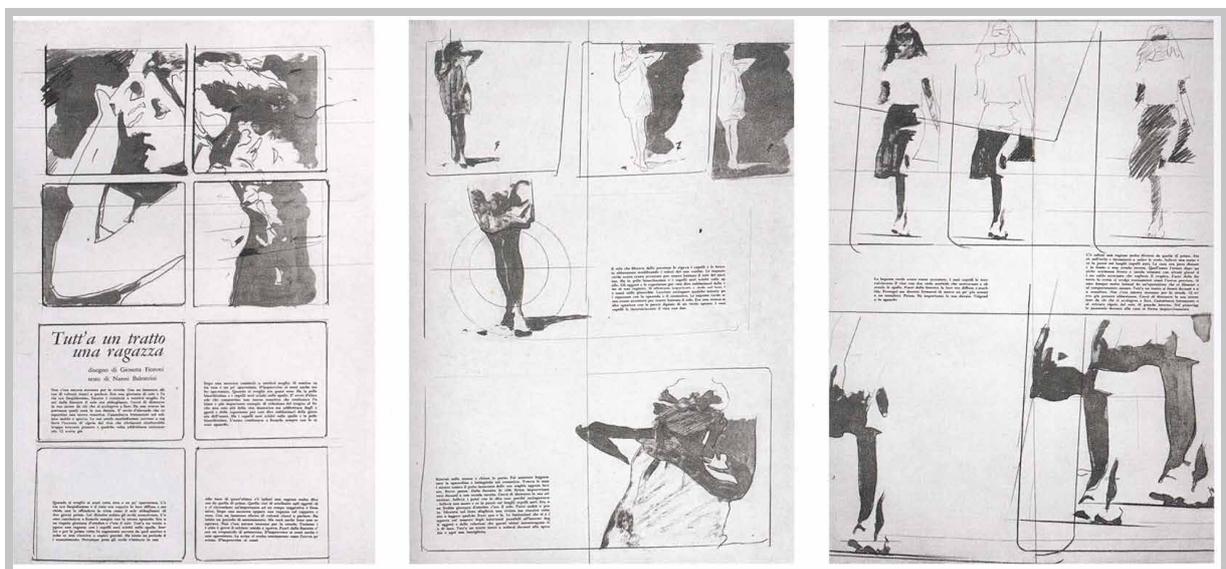
Benché tra le opere in mostra vi siano alcune differenze relative alle dimensioni, all'impaginazione delle figure e, in un caso, anche al colore,¹⁶ il modo in cui sono disposte nello spazio suggerisce una relazione di sequenzialità e continuità tra di esse. Una struttura fondata sulla sequenza è alla base anche di alcuni dipinti realiz-

nale alla Tartaruga: in questo caso, nella medesima opera, l'artista scandisce la superficie mediante sei riquadri distinti, creando una narrazione frammentaria, composta dall'alternanza di primi, primissimi piani e *blow-up* di un volto femminile tratti da foto pubblicitarie. Un aspetto siffatto chiede al pubblico uno sguardo mobile, pronto a spostarsi da un riquadro all'altro. Nel recensire la mostra alla Tartaruga, Rubiu sottolinea l'effetto straniante prodotto dalla modalità 'cinematografica' con cui Fioroni progetta le opere:

Ciò che soprattutto persuade nella pittura della Fioroni (Galleria La Tartaruga) per altri versi così esangue, anemica, è un certo modo di girare *au ralenti* le sue sequenze di istantanee, sino ad estrarle in una sorta di distaccata presenza dall'evento in cui si rispecchiano.¹⁷

L'effetto 'al rallentatore' presente nelle opere esposte alla Tartaruga si accentua in modo considerevole nei disegni pubblicati nel marzo del 1965 sulla rivista diretta da Leonardo Sinisgalli *La botte e il violino*, insieme al testo *Tutt'a un tratto una ragazza* di Nanni Balestrini.¹⁸

Quest'ultimo – esponente di punta dei Novissimi e del Gruppo 63 – aveva già collaborato con Fioroni in occasione della mostra personale alla Tartaruga, dedicandole il testo *Una quartina per Giosetta*.¹⁹ Sulle pagine de *La botte e il violino* la collaborazione si fa più stretta: in questo caso, infatti, Balestrini e Fioroni realizzano un iconotesto, in cui la relazione tra immagini e scrittura è dialettica e si situa su un piano di reciprocità e interdipendenza. Al montaggio di brani estrapolati da romanzi di consumo, pratica che Balestrini sperimenterà in modo più esteso con *Tristano*²⁰ (la cui copertina, nel 1966, è illustrata proprio da un'opera di Fioroni), l'artista giustappone una serie di disegni a matita e smalto colore argento raffiguranti soggetti femminili. La prima delle tre pagine che compongono l'iconotesto è suddivisa in otto riquadri dagli angoli stoncati: all'interno dei quattro quadrati collocati nella parte superiore del foglio compare l'immagine frammentaria di una *Ragazza TV* (serie già proposta alla Tartaruga), mentre in quelli situati in basso è inserito, specularmente, lo scritto di Balestrini. Nelle pagine seguenti la relazione tra testo e immagine segue un andamento meno regolare, ma ugualmente frammentario. Nei disegni di Fioroni, infatti, l'interesse per il particolare e l'ingrandimento fotografico è predominante: la stessa immagine di donna ritorna più volte ripresa da angolazioni diverse e inquadrata all'interno di frame, con un effetto che ricorda quello di una sequenza



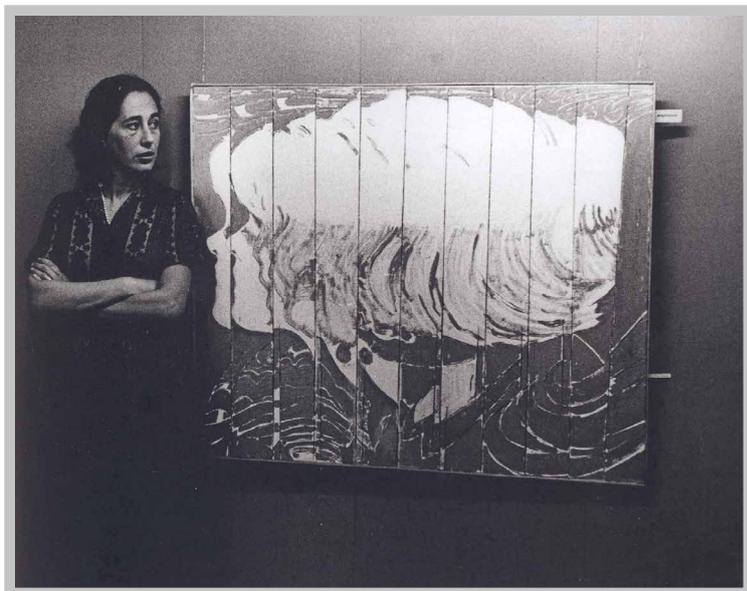
Tutt'a un tratto una ragazza, disegno di Giosetta Fioroni e testo di Nanni Balestrini, in *La botte e il violino*, marzo 1965

di fotogrammi. Nell'introduzione alla personale tenutasi presso la Galleria del Cavallino di Venezia (7-18 aprile 1965), Gillo Dorfles scrive:

Il ripetersi, talvolta insistente, d'una stessa figura, d'una silhouette, ora ingrandita ora rimpicciolita, ora sovrapposta, poi sfumante nel nulla come una dissolvenza cinematografica, ha davvero l'efficacia d'un'apparizione ectoplasmatica di cui percepiamo l'impalpabile presenza [...] e questo procedimento permette a Giosetta di raggiungere (in alcune opere recenti) uno scardinamento e una dilatazione spaziale ben diversa da quelle ottenute attraverso effetti meccanici e tale da trasferire lo spettatore entro un'ambigua dimensione dove l'immagine ora si trasforma in arabesco, ora ridiventa vitale presenza e racconto.²¹

Secondo il critico, quindi, nelle opere esposte la reiterazione di una stessa immagine non suggerisce una scansione meccanica, ma, grazie all'uso dello smalto argentato, contribuisce a produrre un effetto di smaterializzazione.

In una foto che documenta l'allestimento della mostra al Cavallino,²² l'artista è ritratta



Giosetta Fioroni vicino all'opera *Fascino* durante l'allestimento della mostra personale alla Galleria del Cavallino, Venezia, aprile 1965



Pubblicità della Clairol Cosmetic, primi anni Sessanta

in piedi con le braccia incrociate vicino all'opera *Fascino*: si tratta di un quadro dipinto con gli smalti di colore bianco e argento, dove il volto di una donna ripresa di profilo è scomposto secondo una sequenza di linee verticali che spezzano l'unità della figura, frammentandola e conferendole il dinamismo innaturale tipico delle immagini prodotte meccanicamente.

La struttura dell'opera ricorda infatti gli esperimenti cronofotografici e il precinema ottocenteschi, ma ha un modello più diretto in una *réclame*: Fioroni riprende l'immagine pubblicitaria realizzata all'inizio degli anni Sessanta dal talentuoso *graphic designer* Bert Steinhauser insieme al fotografo (poi anche regista) Jerry Schatzberg per la ditta statunitense Clairol Cosmetic.

Questa immagine, all'epoca, è la fonte anche di un gruppo di dipinti di Umberto Bignardi, artista con cui Fioroni nel 1961 aveva esposto in coppia alla Tartaruga. Benché entrambi ripropongano la scomposizione della figura presente nella pubblicità,

le differenze nella stesura pittorica e nella scelta cromatica sono considerevoli: in *Clairol n. 3* Bignardi dipinge il volto della donna ritratto in sequenza con colori via via differenti, mettendo in risalto un particolare ogni volta diverso (la bocca, gli occhi, la mano); l'uso dello smalto colore argento nell'opera di Fioroni produce invece un effetto straniante ed enigmatico, che evidenzia un legame con la pittura metafisica (aspetto, quest'ultimo, più volte rilevato dalla critica e dall'artista stessa). Si definisce quindi una distanza rispetto alle tinte squillanti e ai contrasti accesi propri della grafica pubblicitaria e tipici di molte opere della Pop Art americana, a cui il dipinto di Bignardi è più vicino.

4. Il confronto con la tradizione

Insieme a *Fascino* nella mostra alla Galleria del Cavallino sono esposti alcuni dipinti in cui Fioroni si appropria di iconografie tratte dai capolavori della pittura rinascimentale, come la *Nascita di Venere* di Botticelli, che l'artista reinterpreta attraverso l'uso del colore argento, la scomposizione o la ripetizione delle figure. Opere come *Da Botticelli, Nascita di una Venere Op*, *Le cortigiane di Carpaccio*, *Simonetta Vespucci*, realizzate da Fioroni tra il 1965 e il 1966, sono indicative di una più vasta tendenza di ricerca caratteristica dell'ambiente romano e in particolare degli artisti della Scuola di Piazza del Popolo, per i quali il legame con la tradizione della storia dell'arte occidentale, dagli Antichi Maestri all'avanguardia, è nevralgico. Gli esempi che si potrebbero fare sono molteplici: dalla serie del *Futurismo rivisitato* di Schifano, alle numerose citazioni della Cappella Sistina di Michelangelo, del Ritratto dei coniugi Arnolfini di Jan Van Eyck e delle Odalische di Ingres presenti nei dipinti di Festa, dall'*Uomo Vitruviano* scolpito in legno da Mario Ceroli, alla *Primavera di Botticelli* realizzata da Cesare Tacchi con l'uso di stoffe floreali imbottite. In queste opere la storia dell'arte è concepita come un deposito di immagini belle e pronte, tratte spesso dalle grandi illustrazioni a colori riprodotte in collane editoriali ad alta tiratura come *I maestri del colore* dei Fratelli Fabbri.²³ Le figure dei quadri del passato sono rilette dagli artisti di Piazza del Popolo come se fossero «un fatto di cronaca»:²⁴ nei dipinti di Fioroni, in particolare, i personaggi femminili tratti dall'arte rinascimentale e assurti a emblemi universali di bellezza e grazia (come la Venere di Botticelli), non sono distanti dalle immagini di donne contemporanee protagoniste di film e pubblicità.

Tra i modelli di bellezza del passato e quelli del presente non c'è soluzione di continuità: Fioroni, infatti, li rende omogenei usando lo stesso procedimento pittorico, basato sulla stesura dello smalto argentato, e il medesimo gioco di ripetizioni, raddoppiamenti e ingrandimenti. La stratificazione di presente e passato e l'effetto straniante da essa scaturito sono al cuore di queste opere, come emerge anche dalle affermazioni espresse dall'artista nel 1966:

Gioietta Fioroni, *Nascita di una Venere Op*, 1965





Simonetta Vespucci (di Piero di Cosimo) è una ragazza di profilo con un'immensa capigliatura. Nel mio quadro l'immagine si ripete più volte: i capelli di Simonetta diventano simili alle grosse parrucche di riccioli usate oggi dalle ragazze ai balli [...]. "Dalla nascita di Venere" di Botticelli: il quadro che ne traggo è centrato sullo "svolazzo" dei capelli di Venere mossi dal vento, in un tremore ottico (Op) di linee e segmenti, fino a dissolversi completamente come in una sequenza cinematografica. E le mie Cortigiane di Carpaccio sono quattro, e tendono a ripetersi all'infinito, con tanti cani a righe, pallini, segmentati [...]. I colori industriali riportano a un senso "magico" d'attesa che è anche in Carpaccio ma la cortigiana e gli oggetti moltiplicati, sembrano stupefatti aspettare Godot.²⁵

Il rapporto con il passato è centrale anche nei ritratti di amiche e collezioniste che l'artista realizza in questi anni, ad esempio quelli eseguiti alla metà del decennio per Talitha Getty e Rossana Tofanelli (quest'ultimo esposto al Cavallino nel 1965),²⁶ dove i soggetti sono ritratti secondo le pose canoniche dei nudi femminili del Rinascimento. Anche in queste opere le figure dipinte con l'argento vengono ripetute più volte al fine di creare un articolato gioco di riflessioni e rifrazioni che accentua l'aspetto lineare e arabescato della composizione, evocando le atmosfere preziose e seducenti dei ritratti femminili di Gustav Klimt e della Secessione viennese.

5. Dalle icone contemporanee alle fiabe di magia

Gli anni tra il 1967 e il 1969 sono per Fioroni un periodo di grande sperimentazione e di apertura verso pratiche artistiche eterodosse e ambiti espressivi nuovi: l'artista disegna i costumi per la *Carmen* di Bizet diretta da Alberto Arbasino al Teatro Comunale di Bologna (1967); realizza una serie di brevi film con la partecipazione di amici e colleghi, tra cui Pino Pascali e Umberto Bignardi; partecipa alla rassegna *Teatro delle Mostre* (maggio 1968) con l'installazione-evento *La spia ottica*,²⁷ in cui gli spettatori sono sollecitati a guardare, uno per volta, attraverso uno spioncino l'attrice Giuliana Calandra che abita per un giorno la stanza da letto dell'artista, trasferita appositamente negli spazi della galleria; tiene la mostra *Caduta della parete* (dicembre del 1968), curata da Achille Bonito Oliva alla Galleria Modern Agency di Napoli, diretta da Lucio Amelio, dove i quadri sono collocati in terra invece che sulle pareti e sono visibili attraverso una lente; espone per la prima volta un *Teatrino* nella mostra *Oh!! quante belle figlie madama doré* alla galleria Il Naviglio di Milano (aprile 1969). In questo periodo l'artista esplora dunque modalità espositive alternative a quelle tradizionali, basate su soluzioni che pongono l'accento sugli aspetti *voyeuristici* connaturati alla fruizione dell'opera, e allarga il suo campo di azione originario a pratiche artistiche di carattere impermanente, legate all'esperienza *in fieri*. Parallelamente, tuttavia, l'artista continua a dipingere; e in effetti anche opere come *La spia ottica*, che eccedono i confini dei generi artistici canonici, mantengono forti legami con la tradizione pittorica, primo fra tutti l'adozione della visione monoculare tipica della prospettiva rinascimentale. Benché *La spia ottica* si fondi su gesti e azioni eseguite da un'attrice-performer, la modalità di fruizione pensata dall'artista fa sì che l'opera abbia una frontalità più vicina a quella di un *tableau vivant*, che non a una performance propriamente detta. Per comprendere la centralità della pittura nell'arte di Fioroni – aspetto, quest'ultimo, in controtendenza rispetto al fenomeno di smaterializzazione dell'opera e fuoriuscita dal quadro che domina la scena dell'arte mondiale nella seconda metà degli anni Sessanta (dall'Arte Povera, alla Conceptual Art alla Land Art) – è utile ricordare la



risposta data dall'artista a Plinio De Martiis nel dialogo pubblicato nel dicembre del 1968 sul bollettino *Made in* in occasione della mostra *Caduta della parete* a Napoli, menzionata poc'anzi. Quando De Martiis le domanda in modo provocatorio come si possa continuare a dipingere, Fioroni replica:

Voglio risponderti che a me un quadro piace farlo anche se diventa un'azione sempre più privata, se sento che non è più possibile appenderlo alla parete, non si sa bene a cosa serve, ai critici non piace, la gente si circonda di carta, tu lo trovi "indisponente"... che vuol dire "irritante" [...]. Lo vedo come documento individuale: non oggetto in un mondo dominato dagli oggetti. Come non-oggetto, in questo periodo, mi interessa anche molto una specie di "quadro visivo" qualcosa che ha il tempo variabile e incerto dell'apparizione.²⁸

Benché dunque tra il 1967 e il 1969 Fioroni esplori strade diverse dalla pittura, l'artista continua a lavorare sui 'quadri d'argento', affrontando temi e soggetti nuovi: al 1969 risalgono infatti sia la serie sulla fiaba, esposta alla galleria Il Punto di Torino nel giugno del 1970, sia quella dedicata alle immagini del fascismo, presentata inizialmente alla *Prima rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane* a Modena nell'ottobre del 1969 e, subito dopo, nel marzo del 1970, alla galleria L'Indiano a Firenze. Come un Giano bifronte Fioroni in questo momento rivolge lo sguardo simultaneamente al presente e al passato, affiancando al prelievo delle icone della modernità, immagini tratte da fiabe, le cui origini si perdono nel tempo, o dalla storia del ventennio fascista. Nel gruppo di dipinti dedicato alle fiabe, di cui fanno parte opere come *La guardiana d'ocche*, *Rosaspina* e *Tremotino*, Fioroni riprende le illustrazioni tratte da un'edizione degli anni Trenta del libro dei fratelli Grimm *Cinquanta novelle per i bambini e le famiglie* pubblicato da Ulrico Hoepli e illustrato con sedici tavole a colori. La serie è il punto d'avvio per le ricerche sul folklore e la magia che Fioroni svilupperà nei decenni successivi, sino a oggi, e si lega alle letture che in quel momento più la appassionano: al suo interesse per la fiaba contribuiscono infatti la conoscenza de il *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* (1890) di James Frazer e, in misura anche maggiore, la lettura degli studi sulla fiaba di Vladimir Propp ed Eleazar M. Meletinskij.²⁹ In particolare la *Morfologia della fiaba* (1928) di Propp – in cui l'autore individua gli elementi costanti delle fiabe di magia – è un riferimento culturale importante per gli artisti e gli intellettuali italiani attivi negli anni Sessanta, interessati allo strutturalismo: il saggio viene tradotto in Italia da Einaudi nel 1966, a seguito del grande successo della prima traduzione inglese uscita nel 1958 e del forte interesse manifestato da studiosi illustri, in primis l'antropologo Claude Lévi-Strauss.

6. Di fronte alla storia

Il ventennio fascista è invece il soggetto di opere come *Obbedienza*, *Contemplazione del "capo"*, *Atleti* o *Marcia su Roma* (dipinte tutte nel 1969), in cui l'artista fa i conti con una fase drammatica del nostro Paese, adottando una visione soggettiva che muove dalla sua esperienza personale:

Questi quadri che espongo [...] – scrive Fioroni nella brochure della mostra alla galleria L'Indiano (marzo 1970) – sorgono da un'idea non "neo figurativa", bensì figurativa tout court di una visita da me compiuta non soltanto all'interno di me stessa, ma all'interno di me stessa dopo la giornaliera visita della società in cui vivo.³⁰

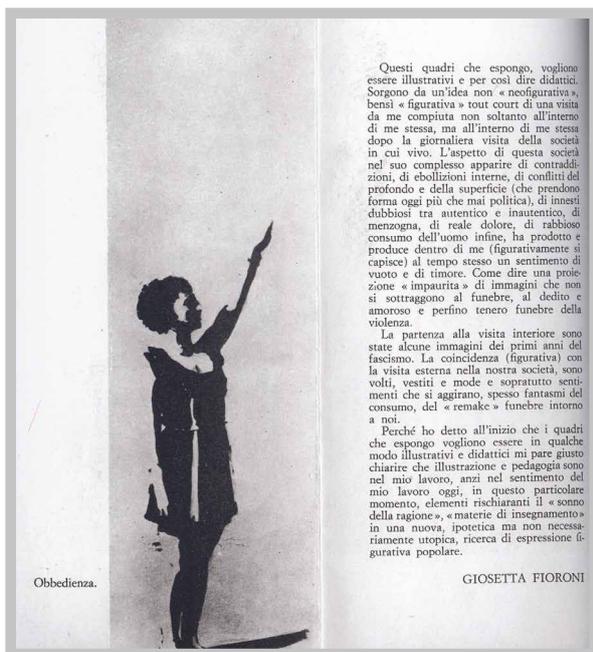
Le immagini del fascismo vengono interpretate da Fioroni come metafora della storia



contemporanea, della quale l'artista avverte i risvolti più cupi:

La partenza alla visita interiore sono state alcune immagini dei primi anni del fascismo. La coincidenza (figurativa) con la visita esterna nella nostra società, sono volti, vestiti e mode e soprattutto sentimenti che si aggirano, spesso fantasmi del consumo, del "remake" funebre intorno a noi³¹.

La mostra alla galleria dell'Indiano (marzo 1970) si apre a pochi mesi di distanza dalla strage di Piazza Fontana a Milano (12 dicembre 1969), a cui seguono altri atti terroristici che insanguineranno l'Italia per più di un decennio. L'atteggiamento dell'artista di fronte alla situazione politica dell'epoca è lontano dall'euforia che caratterizzava, appena un anno prima, le serie *Compagni compagni* o *Souvenir*, realizzate da Schifano e Angeli, in cui un tripudio di bandiere rosse celebrava le spinte libertarie e contestatrici del '68: i dipinti di Fioroni funzionano invece come un monito contro gli effetti generati dal «sonno della ragione».³² Del resto, lo sguardo che Fioroni – unica donna legata alla Scuola di Piazza del Popolo – rivolge alla storia e alla politica diverge in modo considerevole da quello dei colleghi maschi. Se si confrontano, ad esempio, le sue opere con i *Gesti tipici* realizzati da Sergio Lombardo dal 1963 le differenze sono lampanti: benché, infatti, entrambi usino un procedimento basato sulla proiezione e il ricalco pittorico di immagini fotografiche, l'interesse di Lombardo è rivolto alla gestualità incombente e stereotipata degli uomini politici – J.F. Kennedy, Mao Tze Tung, Charles De Gaulle – e si traduce in un'indagine sull'iconografia del potere, all'epoca declinata tutta al maschile, e sulle forme di assuefazione che queste immagini producono sul riguardante. Diversamente Fioroni, anche quando rappresenta i segni del potere, privilegia scene e personaggi ai margini della storia ufficiale, come nei casi della donna che guarda con occhi adoranti Mussolini, raffigurata in *Contemplazione del "capo"*, o della figura femminile irrigidita nel saluto fascista ritratta in *Obbedienza*.



Brochure della mostra *Giosetta Fioroni*, galleria L'Indiano, Firenze, marzo 1970

infanzia perduta, dipinge sempre lo stesso quadro come si diceva del gran *maître* francese della *recherche*».³³

Il 1970 segna uno spartiacque nel lavoro di Fioroni: come si è visto in apertura, nelle opere esposte in occasione della mostra *Laguna* la figura umana perde la centralità avuta sin lì e la presenza dell'uomo viene appena suggerita ed evocata attraverso i segni e le tracce lasciati dal suo passaggio nel mondo. Dopo avere rappresentato per oltre un lustro le icone della comunicazione mass-mediatica e avere rivisitato i capolavori della tradizione pittorica occidentale alla luce dei cambiamenti introdotti dagli strumenti tecnologici della modernità (fotografia e cinema), Fioroni compie ora un viaggio sentimentale attraverso luoghi ed edifici di un Veneto incantato. Ancora una volta è la memoria il cuore pulsante di queste opere, perché, in fondo, come ha scritto Parise: «Giosetta Fioroni, cercando la sua



*Desidero ringraziare Giosetta Fioroni per il sostegno nella ricerca e Claudio Zambianchi per i consigli preziosi.

-
- ¹ A. MORAVIA, 'Il ristorante baffone dove si ode il canto dell'usignolo notturno', catalogo della mostra galleria Il Naviglio, Milano 1971, ora in A. BOATTO, A. CARANCINI, A. SAUZEAU (a cura di), *Giosetta Fioroni*, Ravenna, Essegi, 1990, p. 142.
- ² Fioroni usa l'espressione *Quadri di luce* come titolo di un disegno a china su carta in cui sono raffigurate le sagome metalliche usate per la proiezione di *Laguna* alla Tartaruga e alla galleria il Naviglio di Milano; il disegno è pubblicato in G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, Milano, Skira, 2009, p. 196.
- ³ Un arco cronologico quasi uguale, dal 1957 al 1971, è stato scelto per la mostra, ancora in corso, *Giosetta Fioroni. Anni '60*, a cura di E. Bottazzi, P. Mascitti, M. Meneguzzo, Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno-31 agosto 2016.
- ⁴ G. FIORONI, dichiarazione pubblicata nell'articolo 'Perché la porporina', *L'Espresso*, 19 marzo 1961, p. 21.
- ⁵ Per sottolineare questa vicinanza nella mostra *Roma Pop City 1960-1967*, inaugurata al Museo Macro di Roma il 12 luglio 2016, il monocromo di Fioroni *Senza titolo* è stato esposto accanto a *Lo specchio di Festa*.
- ⁶ C. VIVALDI, 'La giovane scuola di Roma', *Dopo l'Informale, Il Verri*, fascicolo speciale, 12, 1963, pp. 103-104.
- ⁷ Benché Angeli in questo periodo non usi la fotografia, Vivaldi sottolinea come l'artista senta il bisogno di «allontanare da sé l'immagine» attraverso l'impiego del velo, con un effetto di «fotografia leggermente sfuocata», *ivi*, p. 105.
- ⁸ *Ivi*, p. 104.
- ⁹ A. BOATTO, 'Dialogo con Alberto Boatto', in A. BOATTO, A. CARANCINI, A. SAUZEAU (a cura di), *Giosetta Fioroni*, p. 11.
- ¹⁰ G. FIORONI, in M. MUSSIO (a cura di), *Giosetta Fioroni*, Macerata, La Nuova Foglio Editrice, 1976, p. 43.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² V. RUBIU, 'Fioroni, Ceroli, Tacchi', *Marcatré*, 19-22, aprile 1966, p. 315.
- ¹³ A. BOATTO, 'Dialogo con Alberto Boatto', p. 15.
- ¹⁴ A. BOATTO, 'Manhattan Dada e Pop', *Marcatré*, 11-13, febbraio 1965, ora in C. GILMAN, 'Giosetta Fioroni in mostra', in G. FIORONI (a cura di), *Giosetta Fioroni. My Story-La mia storia*, Mantova, Corraini, 2013, p. 8.
- ¹⁵ G. FIORONI, 'Intervista con i Pittori', a cura di M. CALVESI, *Marcatré*, 8-10, luglio-settembre 1964, p. 235.
- ¹⁶ I quadri esposti alla Tartaruga sono tutti colore argento, tranne uno, appartenente alla serie *Liberty*, dipinto con lo smalto rosso-arancio.
- ¹⁷ V. RUBIU, 'Giosetta Fioroni', *Il punto*, 6 febbraio 1965, p. 19.
- ¹⁸ N. BALESTRINI, 'Tutt'a un tratto una ragazza', *La botte e il violino*, 2, marzo 1965, pp. 57-59.
- ¹⁹ N. BALESTRINI, 'Una quartina per Giosetta', *Catalogo 2*, Roma, Galleria La Tartaruga, 1965.
- ²⁰ N. BALESTRINI, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- ²¹ G. DORFLES, 'Giosetta Fioroni', in Catalogo della mostra Galleria Del Cavallino, Venezia, 7-16 luglio 1965.
- ²² La foto è pubblicata in E. BOTTAZZI, P. MASCITTI, M. MENEGUZZO (a cura di), *Giosetta Fioroni. Anni '60*, p. 177.
- ²³ Recensendo l'opera di Tacchi, Rubiu sostiene ad esempio che le immagini dei capolavori del passato della serie degli 'imbottiti' abbiano il carattere fittizio di riproduzioni tratte «dall'ultimo numero dei Fratelli Fabbri» (V. RUBIU, 'La realtà imbalsamata di Cesare Tacchi', *Catalogo 3*, Galleria La Tartaruga, Roma, giugno 1966, s.p.)
- ²⁴ G. FIORONI, dichiarazione pubblicata in A. ARBASINO, 'L'aeroporto intercontinentale della pittura', *Il Giorno*, 26 gennaio 1966, p. 7.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Rossana Tofanelli sarà la protagonista del film *La solitudine femminile* girato da Fioroni nel 1967.
- ²⁷ Per un'analisi dell'opera si rimanda al saggio di Cristina Casero pubblicato in questo numero di *Arabeschi*.
- ²⁸ G. FIORONI, 'Dialogo tra Plinio de Martiis e Giosetta Fioroni', *Made in*, dicembre 1968.
- ²⁹ Su quest'aspetto si veda F. PIRANI, "Al centro del mio cuore" tempo e spazio nel percorso artistico di Giosetta Fioroni', in D. LANCONI, F. PIRANI (a cura di), *La beltà. Giosetta Fioroni Opere dal 1963 al 2003*, Roma, Viviani Arte, 2003, pp. 19-25.
- ³⁰ G. FIORONI, catalogo della mostra *Giosetta Fioroni*, Galleria L'Indiano, Firenze, 7 marzo 1970. Il testo è



ripreso da una lettera a Lucio Amelio, datata 10 agosto 1969, pubblicata in *Prima rassegna biennale delle gallerie di tendenza italiane*, catalogo della mostra Galleria della Sala Comunale di Cultura, Modena, 4 ottobre-27 novembre 1969.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ G. PARISE, 'Alla ricerca dell'infanzia perduta. La pittrice "rosa"', *Bolaffi Arte*, 48, marzo-aprile 1975, p. 48.



CRISTINA CASERO

Gioietta Fioroni, oltre il dipingere

Since the early years of her artistic research, Gioietta Fioroni's work is characterized by an articulated complexity. All of the artist's career winds around some recurring themes which represent the common thread of her life's work and are faced through different languages. This essay focuses on the works in which Fioroni iterated her dearest themes through the use of expressive solutions (performance, cinema) that were unusual for her, highlighting the peculiar profoundness of her work, achieved linguistically and in the contents as well.

Nel catalogo della più recente mostra di Gioietta Fioroni, incentrata sull'attività dell'artista negli anni Sessanta, Marco Meneguzzo apre il suo saggio introduttivo ponendo la complessità della ricerca dell'autrice come elemento fondante di tutta la sua disamina, una complessità che risulta, quindi, ben evidente sin dai lavori che Fioroni realizza nel corso di quel decennio, nei quali essa trova tuttavia «una forma apparentemente semplice, apparentemente categorizzabile» nel riferimento alla pop art, o meglio alla cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, anche se «tutt'altro che schematica». ¹ In effetti, sin da quel tempo, la posizione di Fioroni è caratterizzata da modi decisamente personali e lo spessore della sua ricerca emerge soprattutto nel rapporto con la pop art americana, rispetto alla quale l'artista stessa ha in più occasioni preso convincentemente le distanze. ² Anche i suoi famosi 'argenti', cui inizia a lavorare nel 1963 e che espone alla celebre biennale veneziana del 1964, ³ hanno caratteri ben differenti rispetto a quelli che caratterizzano l'immaginario pop. Tale diversità si gioca su più piani, su differenti registri e nel mettere in luce tutta l'articolazione del lavoro di Fioroni ne suggerisce sin da quel momento la fertilità degli sviluppi, evidenziandone pure la capacità di risolversi in una coerente per quanto aperta linea di ricerca che, nonostante i frequenti slittamenti linguistici, s'incentra intorno ad alcuni temi forti e ricorrenti i quali, come un filo rosso, collegano esperienze espressive soltanto apparentemente di segno diverso.

Della complessità e dello spessore della personalità artistica di Fioroni, certo, danno testimonianza numerosi fattori. In primo luogo, la sottile e al contempo fondamentale *liaison* con la letteratura, da lei tanto amata, e con il mondo letterario, frequentato dalla più giovane età e presto incarnato nella sua sostanza niente affatto accessoria dal rapporto con Goffredo Parise e con i tanti amici scrittori che si sono anche occupati della sua arte. La scrittura che entra, sin dall'inizio degli anni Settanta, esplicitamente dentro il suo lavoro e si sublima nell'interesse per la fiaba che, suscitato dalla lettura di *Morfologia della fiaba* di Wladimir Propp, ha perfettamente incarnato il sentire e l'intenzionalità dell'artista, mai disposta a fermarsi alla fenomenologica evidenza della realtà. Un capitolo, questo, che da solo meriterebbe una lunga e profonda analisi, con cui qui non intendiamo misurarci, anche se necessariamente questa tensione letteraria e soprattutto la dimensione metaforica propria della fiaba restano sottotraccia in tutta la produzione di Fioroni, sino ai giorni nostri, e dunque in qualsiasi riflessione su quella. Il fertile intreccio tra letteratura e figurazione si coniuga, a sua volta, con un altro binomio che può costituire un livello interpretativo di tutto il lavoro dell'artista: il rapporto della sua produzione visiva con la fotografia, o meglio con il fotografico, dato che per certi versi buona parte



del suo lavoro, anche quando non mostra un evidente legame con la pratica o l'immagine fotografica – cosa che per altro spesso avviene – può considerarsi in qualche misura strettamente legato a quello sguardo.⁴

Procedendo con ordine, vedremo comunque che ci sono altri punti di vista dai quali avvicinare la ricerca di Fioroni, che permettono di metterne in evidenza l'articolata natura e al contempo la compatta coerenza, che ci consentono di cercare le basi di tutto il suo fare tra gli anni Sessanta e Settanta, con considerazioni che possono essere utili codici di lettura per affrontare tutto il suo lavoro, anche quello più recente, nel quale mutano le chiavi espressive ma non il senso ultimo, che evolve senza tradire l'origine, profonda.

Nelle tele e nelle carte che l'artista licenzia nel corso degli anni Sessanta una figurazione di chiara marca pop si caratterizza però per una spazialità dilatata che allude alla profondità della scena, per una tridimensionalità delle figure che, per quanto appiattita, non le scioglie mai completamente nell'arabesco di linee. Pur nella sintesi delle forme, la figurazione di Fioroni non si ferma mai sulla soglia di una sintetica iconicità. Nel 1964 l'artista dichiara: «a me interessava una cosa molto semplice, una certa narrazione legata ad una immagine cinematografica, che si ripete. Insisto sul fatto narrativo nel senso che ormai da un anno a questa parte, io ho cercato, ho desiderato di raccontare delle cose».⁵ In quelle opere trovano spazio delle persone, degli oggetti, a volte dei capolavori della pittura del passato, intesi tutti come elementi che assumono se non una valenza simbolica sicuramente una significazione personale, che insomma non sono mai soltanto assunti come asserzioni di realtà. D'altro canto, sin dalle sue prime prove pittoriche, che risalgono al 1957 – nelle quali le figure sembrano sforzarsi di emergere dallo sfondo magmatico di colore e a volte dichiarano la loro presenza lasciandosi giusto intuire – Fioroni supera la piattezza del linguaggio informale e, rielaborando una nutrita serie di colte suggestioni,⁶ dà vita ad un racconto per immagini, ad una forma di narrazione che si traduce in un percorso interiore, in quello che Germano Celant definisce «un guardarsi che trova il suo riflesso sulla superficie argentea delle pitture».⁷ Il quadro, dunque, come uno schermo proiettivo. Come un mezzo per comunicare, per raccontare, in qualche modo raccontandosi. Sin da quegli anni, la pittura di Fioroni affronta soggetti lontani dalla tipica figurazione pop, e non solo in senso iconografico: nei suoi quadri non campeggiano le icone della modernità, ma persone, magari appiattite, annullate, a volte restituite in figure stereotipate, ma pur sempre persone con un loro spessore umano, con un loro carico esistenziale, con i sintomi del disagio che la società impone. Lo sguardo dell'artista sul reale non è passivamente accogliente, ma critico e attento.

Bene sintetizza Celant i caratteri della produzione di Fioroni in quel fondamentale momento che si colloca tra i Sessanta e i Settanta quando scrive di un

oscillare di Fioroni tra l'espressione di una identità di genere a un intimo scavo dell'identità personale che dal 1969 al 1975 si traducono in dipinti che riguardano la memoria ambientale e sentimentale, dei contesti urbani, da Venezia a Roma, e quella storica legata al nucleo di ricordi, tratti dagli album anni Trenta, segnati dal fascismo, al momento quindi della sua venuta al mondo. Tutto ciò mentre in parallelo l'artista sviluppa una metamorfosi interiore che si traduce nell'invocazione di un fare di fiaba che la riporta al pensiero dell'infanzia.⁸

È un percorso che Giosetta compie dentro di sé, in quel continuo, discreto, rispecchiamento che è la sua esperienza artistica. E in questo senso, l'intera produzione dell'artista assume una veste importante anche in relazione alla questione femminile. Come sottoli-

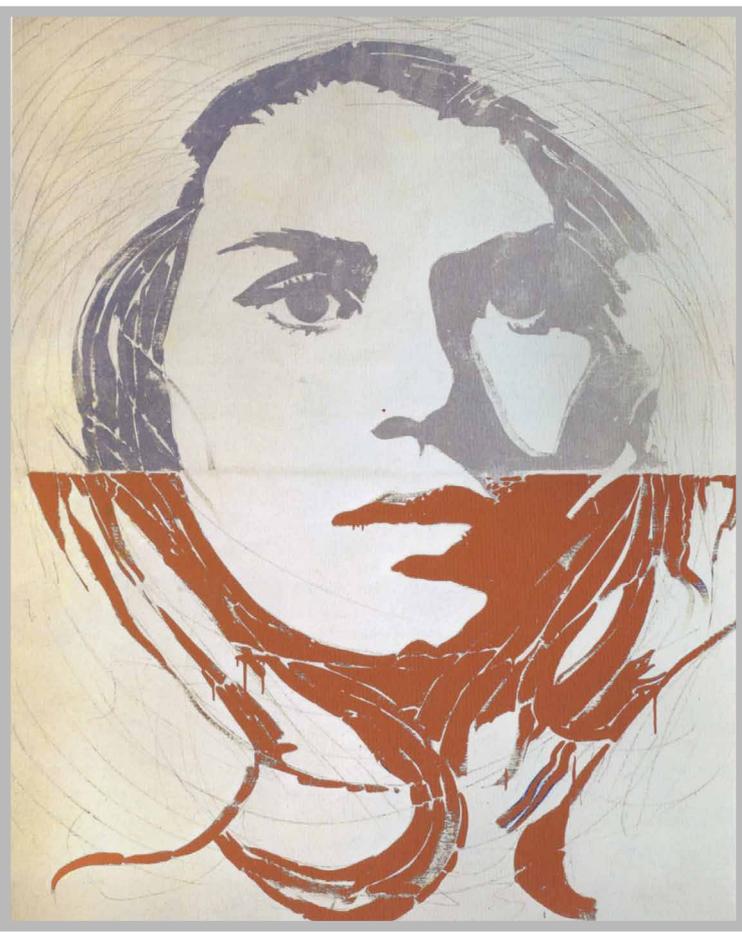
nea Raffaella Perna, «già prima che il pensiero e la pratica del femminismo si riflettano sull'arte italiana, Fioroni – unica artista donna legata alla Scuola di Piazza del Popolo – compie scelte iconografiche diverse da quelle dei colleghi maschi, concentrandosi su figure femminili o legate alla sua infanzia per dar voce alle istanze del personale».⁹ E questo già costituisce una scelta di campo, poiché a quell'altezza cronologica era fondamentale per le donne operare una pratica di autoanalisi: in un mondo al maschile, il primo passo che deve compiere una donna è mettere in gioco il proprio sguardo, il proprio punto di vista che si dà implicitamente come antagonista. È uno sguardo inedito, che si trasforma in una proiezione, in un riconoscimento, in un'asserzione di esistenza genuina, al di là del sistema delle convenzioni.

Quando nel marzo del 1967 presenta alla Galleria del Naviglio di Milano la mostra *La donna in serie*, Trini nota che «le nuove immagini della Fioroni, più lucide e meno decorative delle precedenti iterazioni di gusto pop, creano una tensione tra ciò che è immediatamente visibile e ciò che permettono di intuire: tra la realtà della pittura, un artificio come la foto e il *maquillage*, e quella delle belle ragazze».¹⁰

D'altro canto, ricorda oggi la stessa autrice che «in quegli anni di femminismo... io ero sempre più interessata al femminile, ai sentimenti che queste donne esprimevano nello sguardo, nel movimento di una mano, nell'atteggiamento della figura».¹¹

Così, le sue figure femminili in molti casi protagoniste solitarie, si stagliano sugli sfondi vuoti, in un'atmosfera più vicina alle inquietudini metafisiche che alla scoppiettante vivacità dell'universo pop, in un contesto che lascia intuire una realtà sottesa. Alla stessa logica risponde anche la scelta di mettere in scena i bambini, la cui presenza – anch'essa – rimanda a una dimensione autobiografica, alle dinamiche del riconoscimento. Queste figure traducono sulla scena quell'atmosfera malinconica che svela il meccanismo di base della poetica dell'artista: la memoria, il bisogno di tornare alle origini profonde, al proprio essere donna e alla propria infanzia. Giustamente, in un saggio che indaga in profondità lo spessore della ricerca di Fioroni, Gloria Bianchino¹² mette in parallelo il rac-

conto da fiaba autobiografico con le strutture narrative delle sue opere e puntualizza con precisione la questione della memoria introducendo il ruolo fondamentale del rimosso nella ricerca dell'artista, come chiave di lettura del suo rapporto col passato, con l'infanzia così spesso evocata nei suoi lavori, da intendersi quindi non semplicemente come mitica età felice, bensì come momento nodale, con tutto il suo carico di angoscia che, latente, a volte riemerge prepotente nei suoi lavori.¹³ Quanto mai lontana, quindi, dall'appiattimento sul presente accolto come mero dato di fatto, Fioroni approfondisce pure le suggestioni della realtà che la circonda riconducendola al proprio vissuto, o al vissuto collettivo, come risulta esplicitamente qualche anno dopo, in occasione della personale allestita a Firenze nel 1970, alla Galleria L'Indiano. Espone una serie di



Giosetta Fioroni, *Volto bicolore*, 1966

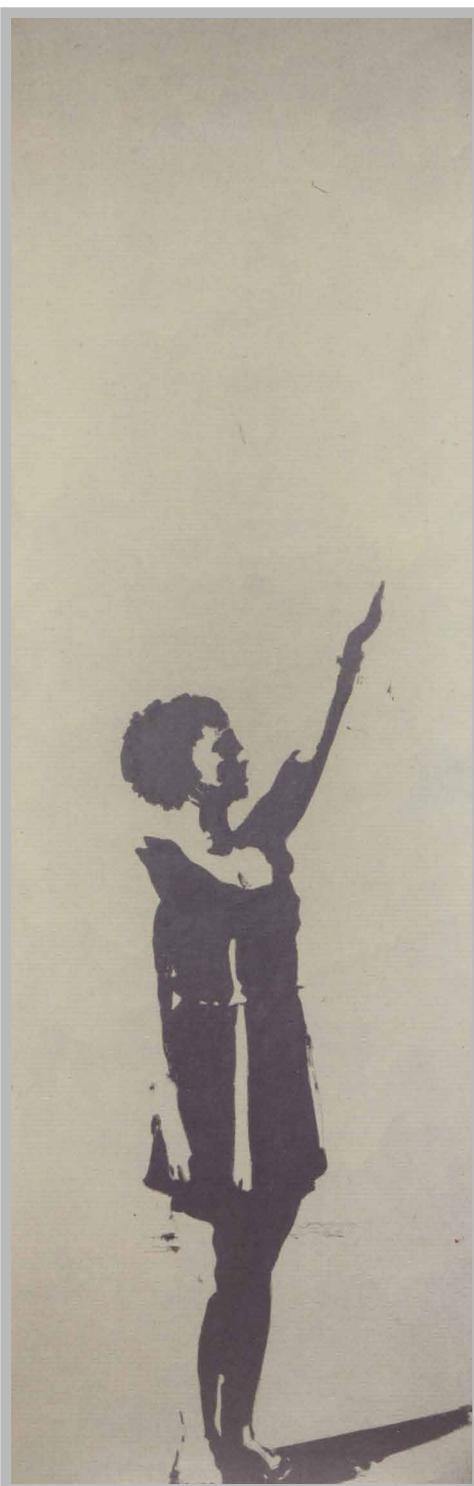


tele, realizzate tra il 1969 e i primi mesi del 1970, i cui soggetti sono ricavati da immagini di epoca fascista.

È interessante, per comprendere la dialettica che la pittrice instaura con il reale, riflettere sul suo testo pubblicato nella brochure della mostra:

Questi quadri che espongo, vogliono essere illustrativi e per così dire didattici. Sorgono da un'idea non 'neofigurativa', bensì 'figurativa' tout court di una visita da me compiuta non soltanto all'interno di me stessa, ma all'interno di me stessa dopo la giornaliera visita della società in cui vivo. L'aspetto di questa società nel suo complesso appare di contraddizioni, di ebollizioni interne, di conflitti del profondo e della superficie (che prendono forma oggi più che mai politica), di innesti dubbiosi tra autentico e inautentico, di menzogna, di reale dolore, di rabbioso consumo dell'uomo infine, ha prodotto e produce dentro di me (figurativamente si capisce) al tempo stesso un sentimento di vuoto e di timore. Come dire una proiezione 'impaurita' di immagini che non si sottraggono al funebre, al dedito e amoroso e perfino tenero funebre della violenza. La partenza alla visita interiore sono state alcune immagini dei primi anni del fascismo. La coincidenza (figurativa) con la visita esterna nella nostra società, sono volti, vestiti e mode e soprattutto sentimenti che si aggirano, spesso fantasmi del consumo, del 'remake' funebre intorno a noi. Perché ho detto dall'inizio che i quadri che espongo vogliono essere in qualche modo illustrativi e didattici mi pare giusto chiarire che illustrazione e pedagogia sono nel mio lavoro, anzi nel sentimento del mio lavoro oggi, in questo particolare momento, elementi rischiaranti il 'sonno della ragione', 'materie di insegnamento' in una nuova, ipotetica ma non necessariamente utopica, ricerca di espressione figurativa popolare.¹⁴

Gioietta Fioroni, *Obbedienza*, 1969



Ecco la chiave dell'*engagement* di Fioroni, anche nei confronti della questione femminile, che resta sempre sottesa ma evidente in tutto lo sviluppo della ricerca dell'autrice. In un celebre brano, Goffredo Parise descrive la situazione:

L'ideologia figurativa di Gioietta Fioroni [...] è la ricerca dell'infanzia perduta. Questa ricerca non è una ricerca vera e propria, cosciente, ideologica come quella degli impiegati dell'ideologia o delle ideologie correnti e passate, ma una raccolta giornaliera di stile. Lo stile di Gioietta Fioroni, cioè la parte espressiva e visibile della sua ideologia, è 'rosa'. [...] Oggi dire che uno stile è rosa potrebbe suonare quasi offensivo perché colpiscono gli stili rossi, o neri, o quelli in generale a tinte forti; e le tinte leggere e miste, come per esempio il rosa, il celeste e il grigio, sono da molti considerate tinte evasive e poco impegnate.¹⁵

Non bisogna, però, interpretare il 'rosa' come una cifra di delicatezza e di grazia, come attitudini tipiche della femminilità. Il senso di questa affermazione va cercato nella spiccata, e innata, tendenza di Fioroni a rifuggire il registro della sguaiata asserzione o della esplicita rivendicazione, anche in merito al

suo essere donna. Il che non significa affatto che l'artista nei suoi modi manchi di determinazione, anzi. Il fare leggero, la mancanza di 'tinte forti' non deve indurci a intendere il discorso sotteso come meno profondo o significativo. Fioroni non urla (quasi) mai, invece osserva, dialoga, riflette, lascia spazio a considerazioni sottili e sentimenti – come la malinconia, il rimpianto o lo stupore – che si dispiegano in profondità, senza clamore, magari con dolcezza ma sempre con intensità. Fioroni si muove decisa ma con circospezione, si esprime poeticamente, tenta di far emergere il rimosso andando oltre l'evidenza e proprio per questo la sua espressione è in realtà forte poiché sedimenta e, lasciata decantare, si deposita, lavorando nel tempo. Proprio in quest'ottica, mi sembra si spieghi pure la naturalezza con cui Fioroni è spesso andata oltre la pittura, pur tornando poi tranquillamente a quella,¹⁶ senza mai assumere atteggiamenti categorici.

Ci aiuta a capire meglio quanto la stessa Fioroni dichiara intorno al 'quadro', che concepisce

come un documento individuale: non-oggetto in un mondo dominato dagli oggetti. Come non-oggetto, in questo periodo, mi interessa anche molto una specie di 'quadro visivo'... qualcosa che ha il tempo variabile e incerto dell'apparizione; in qualche modo legato non al teatro, bensì alla sua essenza, al tono magico che ne è all'origine. Un'epifania che coinvolge di volta in volta una condizione 'tipo': potrà essere avvenimento, visione, ricordo, oppure luogo o momento o altro. Un tentativo in questo senso è stata *La spia ottica* alla Tartaruga a maggio.¹⁷

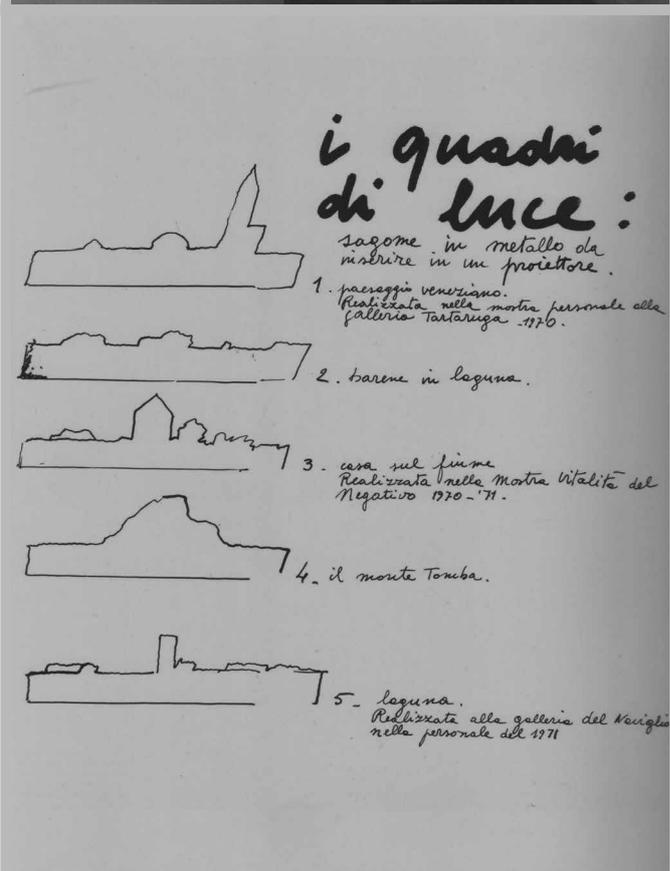
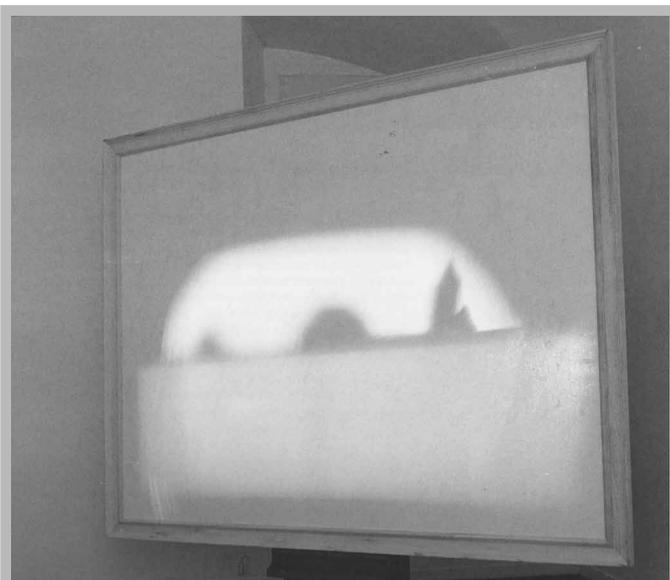
Nelle parole dell'artista, scritte nel 1968, quando parla di un quadro visivo che non sia oggetto e che abbia il tempo dell'apparizione, mi sembra di poter leggere un'anticipazione dei caratteri di una serie di lavori che Fioroni ha realizzato tra il 1970 e il 1971: i quadri di luce.

Attraverso delle sagome di metallo inserite in un proiettore, che definiscono in estrema sintesi lo skyline di un paesaggio, realizza delle proiezioni di luce su tele smaltate bianche, che suggeriscono dei luoghi appena riconoscibili, carichi di suggestioni, come fossero fatti della sostanza dei sogni.¹⁸

Il ricorso ad altri mezzi espressivi non è mai stato inteso dall'artista nei termini di un superamento o di un aggiornamento del proprio fare, bensì semplicemente come l'esito di una ricerca espressiva di ampia portata, che l'ha condotta a sfruttare ogni mezzo che risultasse congruo alle sue esigenze; quindi come una differente modalità di portare avanti il suo percorso, nel quale lo

Giosetta Fioroni, *Laguna (paesaggio veneziano)*, 1970

Giosetta Fioroni, bozzetto per i quadri di luce





scavo interiore va di pari passo con la comprensione del mondo circostante e del proprio essere, donna, in quello. Metafora di questo suo bisogno di guardarsi, capirsi, e automaticamente anche di essere guardata e capita, è chiaramente *La spia ottica*.

Nel maggio del 1968, con questa performance si apre il *Teatro delle mostre*, quel «festival della disobbedienza», come lo definì Goffredo Parise, che fu organizzato da Plinio De Martiis presso la Galleria La Tartaruga di Roma. Il progetto redatto dall'artista prevedeva:

1. Una stanza completamente chiusa con dentro i mobili della mia camera da letto. 2. Nell'interno una donna compie i gesti abitudinari della sua giornata. Un normale sequenza di vita quotidiana. 3. Il pubblico della Galleria è costretto a guardare uno alla volta attraverso uno spioncino (Spia Ottica, lente da binocolo rovesciata) applicato sulla porta della stanza. 4. Vi sono due momenti che si fondono in uno. L'esperienza di chi guarda e il comportamento della donna che sa di essere guardata. Un'immagine inquadrata dalla lente che la rimpicciolisce, allontana e memorizza l'azione. 5. L'ambiente della galleria diventa polivalente e il Tempo è finto nel senso di una visione a metà tra il teatro e la lanterna magica. 6. Il tutto deve durare alcune ore e può ripetersi ad orario come uno spettacolo.¹⁹



Giosetta Fioroni, *La spia ottica*, *Teatro delle mostre*, maggio 1968

Quindi, Fioroni allestisce un locale nella galleria con gli oggetti della sua camera da letto e invita l'attrice Giuliana Calandra a restare nella stanza compiendo gesti semplici e quotidiani mentre il pubblico guarda la scena da un buco nella parete, attraverso una lente, calandosi così apertamente nelle vesti del voyeur. Indubbiamente, «nel presentarci un frammento di vita in forma di immagine erotizzante Fioroni mette in scena la doppia alienazione alla quale la società dello spettacolo ci costringe:

quella del soggetto dello sguardo, costretto a una perenne e passiva contemplazione, e quella del soggetto guardato, ridotto a oggetto stesso di consumo».²⁰ Questa azione però, nella sua semplicità, ci dà pure la misura di come tutto nel lavoro di Fioroni sia basato sul concetto di proiezione: l'artista mette in scena se stessa, ma lo fa attraverso un'altra persona svelando apertamente il meccanismo che sta pure alla base della sua pittura, fondata su un gioco proiettivo nel quale Fioroni si offre allo sguardo altrui attraverso le immagini che realizza. Colpisce la particolarità di questa azione, in primo luogo perché in essa l'aspetto performativo, basato sulla flagranza irripetibile dell'evento, sulla percezione diretta ed immediata dell'accadimento, viene qui quasi negato, come cristallizzato e chiuso dentro ai contorni dell'immagine che si vede guardando nello spioncino. Fioroni pone una distanza, un filtro tra ciò che accade e chi lo vede, dando vita ad una sorta di rappresentazione 'in scala reale' e in questo modo l'operazione si dimostra in netta continuità con le situazioni che Fioroni mette in scena nei suoi dipinti, ancorandosi perfet-



tamente nel percorso dell'artista che pure non aveva mai fatto ricorso ad una esperienza espressiva di questa natura, né mai più lo farà.

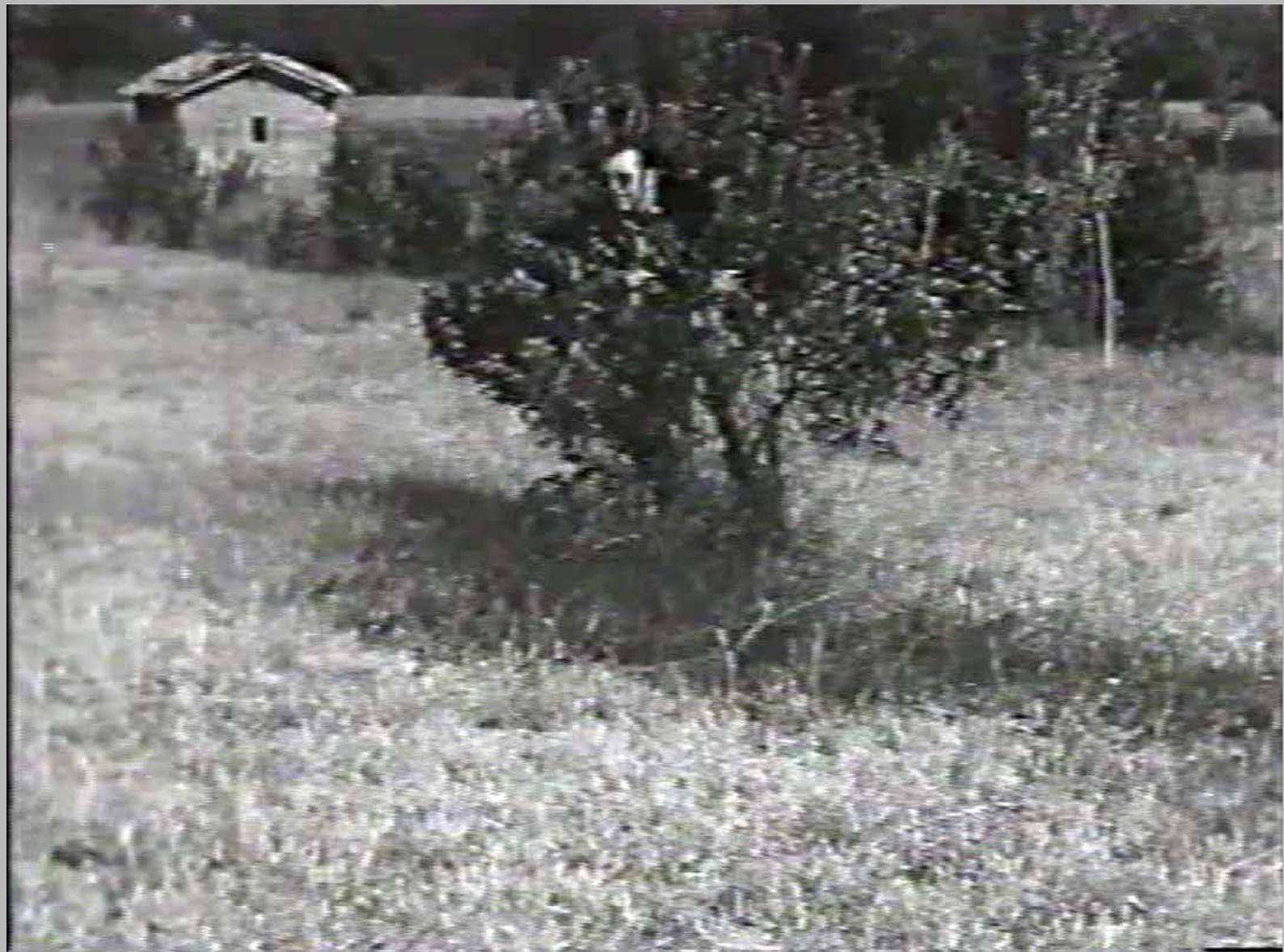
Un atteggiamento affine, fondato su una sorta di volontà di oggettivazione, mi sembra che Fioroni lo avesse già messo in campo nel 1967 quando, in un anno caratterizzato da interessanti sperimentazioni,²¹ ha realizzato quattro film – *Gioco*, *Coppie*, *Solitudine femminile* e *Goffredo* – sui quali vale la pena di soffermarsi.

In quegli anni molti artisti, soprattutto a Roma e nell'ambito della cosiddetta *Scuola di piazza del Popolo* hanno realizzato dei film. È chiaro che Fioroni possa esser stata suggestionata dall'ambiente che frequentava e che sia stata così invogliata a ricorrere a un mezzo espressivo il cui utilizzo rimane un caso isolato nel pur poliedrico cammino dell'autrice. Resta il fatto che, in questa fase della sua ricerca, nella quale l'artista mette a punto alcune dinamiche espressive e di senso che poi svilupperà in seguito seppur non linearmente, questi brevi film trovano una loro ragion d'essere tutta interna al suo percorso e non riferibile solamente a spunti esterni. In particolare, credo che la scelta di ricorrere alla cinepresa risponda anch'essa a quel desiderio di allontanarsi da sé, di concedersi la possibilità di guardare dall'esterno il proprio racconto – non privo d'intonazioni apertamente autobiografiche – che risulta evidente anche nella *Spia ottica*, e poi nei *Teatrini*.

Il registro su cui si collocano, più esplicitamente *Gioco* e *Coppie*, è quello del cinema amatoriale, secondo un atteggiamento che denota già una partecipazione, una sorta di coinvolgimento affettivo, che rimanda alla dimensione del cinema personale, ad una dinamica circolare, ad una dialettica tra soggettività e oggettività. Come se si trattasse di filmini di famiglia, Fioroni sceglie di immortalare i suoi amici, i suoi affetti (si possono riconoscere tra i protagonisti dei film Umberto e Silvia Bignardi, Talita e Paul Getty, Pino Pascali e Goffredo Parise) e li insegue con la camera nel gioco, nell'intimità esibita, riproponendo una registrazione immediata, quindi apparentemente non costruita, di brani di vita. Tale dimensione coinvolge lo spettatore in un gioco totale di rispecchiamenti, in cui egli si identifica con lo sguardo di Fioroni, la quale a sua volta partecipa emotivamente alla scena rappresentata, che pur non vedendola coinvolta assume il sapore di un diario autobiografico nel quale l'autrice mette in campo il suo essere, il suo sentire.

In *Gioco* il tono è quasi surreale e, senza una partitura narrativa precisa, vediamo messa in scena un'azione che da intima diventa ostentata: Pino Pascali è il protagonista che, con una maschera di gusto sado-maso, si sottopone ad una depilazione, mentre viene guardato da dietro un cespuglio, mettendo sul piatto il tema del voyeurismo che, come si è detto, è un cardine del suo lavoro e anticipa il meccanismo su cui si fonda il senso della *Spia ottica*. Anticipazioni letterali di quest'originale performance si possono cogliere anche in *Coppie*, un secondo corto girato nel medesimo 1967.

Questa volta al centro dell'attenzione sono gli atteggiamenti affettuosi, in realtà non privi di riferimenti più apertamente erotici, delle coppie di amici dell'artista. Ancora una volta l'atmosfera è straniante, alcuni gesti plateali (Bignardi che strappa il vestito di dosso alla moglie, lasciandola parzialmente nuda davanti all'occhio della cinepresa) si inseriscono in uno scorrere della cinepresa tra gesti quotidiani e momenti intimi, colti spesso da punti di vista originali, quando non un po' spericolati. Lo sguardo di Fioroni indugia soprattutto sulle movenze e i comportamenti delle donne, sui loro gesti più tipicamente femminili – il trucco in particolare –²² e alcune inquadrature, incentrate sugli atteggiamenti liberi e spontanei delle protagoniste, sembrano proporre la medesima visione offerta agli spettatori che guardavano dal buco della *Spia ottica*. Ancora più stretto è il legame tra quella performance e *Solitudine femminile*, un breve film che fu proiettato alla Galleria del Naviglio nel 1969 e di cui è protagonista la poetessa Rosanna Tofanelli Guer-



Giosetta Fioroni, fotogrammi dal film *Gioco*, 1967



Gioietta Fioroni, fotogrammi dal film *Coppie*, 1967



rini. Sin dalle prime inquadrature appare chiara l'impostazione del film: il corpo e il viso della protagonista vengono messi continuamente, e provocatoriamente, in relazione con immagini stereotipate da rotocalco, da rivista femminile, che restituiscono la donna che il sistema propone.

Anche in questo caso, Fioroni non si limita a registrare fatti o azioni. La protagonista è seguita nel suo fare quotidiano, secondo l'idea che sostiene pure *La spia ottica*, ma sottoposta ad un gioco di confronti che in alcune inquadrature divengono vere sovrapposizioni con immagini di altri corpi e altri volti, che incarnano gli stereotipi sulla femminilità diffusi dai media, con la quale la donna è obbligata a misurarsi, giungendo ad un risultato straniante. Come in altre sue opere, Fioroni denuncia, con un linguaggio chiaro ed efficace seppur scevro di toni aggressivi, la condizione della donna, riprendendo il discorso da lei spesso affrontato anche nei dipinti a soggetto femminile, nei quali spesso mette in luce il dominio delle convenzioni sull'immagine della donna.²³ L'utilizzo della telecamera, però, è un elemento significativo. Giustamente Celant osserva come

il processo di dislocazione praticato dall'artista perverte il reale e mette al centro la motivazione di un esserci 'spiazzato' e spiazzante che il film svela, rendendolo feticcio ed entità consumabile per altri. Ma perché ciò succeda è necessario per Fioroni che la figura sia sempre percepita in un recinto, che può essere il perimetro della tela dipinta, o l'inquadratura della fotografia e del cinema. Solo attraverso l'oggettivazione della soggettivazione, che rende il soggetto prodotto da consumare allo sguardo dell'altro, l'artista esce dall'autobiografico e trasmette e testimonia la totalità del soggetto, come distanziata e distaccata.²⁴

È, infatti, evidente che in tutti questi casi Fioroni metta in atto una dinamica simile a quella della performance romana, nella quale il gioco dialettico tra chi guarda e chi è guardato viene arricchito dal fatto che l'autrice si identifica nell'attrice, che mima la sua quotidianità proprio nella camera da letto di Fioroni, ma non implica direttamente se stessa, tenendo un distacco che pone lei stessa nella duplice, paradossale condizione di colei che guarda e di colei che è guardata, cioè ancora una volta è come se Giosetta guardasse se stessa. Come nei film, il paradosso è che l'autrice fa in modo che l'azione si trasformi in immagine, poiché la percezione che si può avere dall'esterno degli accadimenti è mediata da un sistema ottico, che sembra assumere un ruolo oggettivante, distaccando, seppur in senso più simbolico che effettivo, il tempo della visione dal tempo dell'azione.

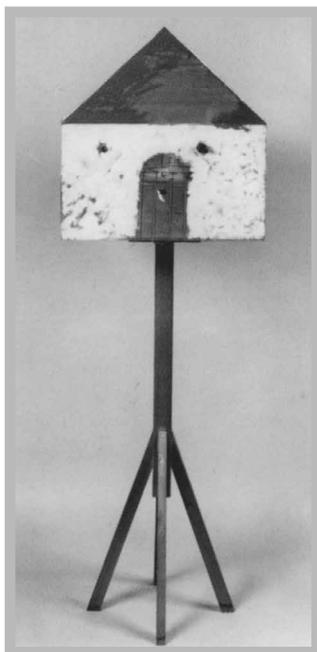
A proposito di tale intervento, Maurizio Calvesi ha scritto:

Giosetta, a un certo punto, ha in comune un modo con Duchamp: il buco da cui si spia un interno che è con psicoanalitica (cioè non evidente) evidenza, pur se dunque inconsciamente, il desiderio di spiare il Grembo attraverso la vagina. Rifugiarsi là, nell'intimità di quella stanza dove Giuliana Calandra si gode il tepore delle lenzuola, 'mentre gli spettatori uno per uno facendo la fila, godono la falsa intimità della scena'. Bisognerà ammettere l'identificazione dell'autrice con l'attrice, e le molteplici implicazioni: Giosetta partecipa una propria aspirazione all'intimità; l'intimità - rifugio della stanza che la accoglie adulta (ma anche adulta è bambina) è una proiezione dell'intimità - rifugio dell'utero; la curiosità retrospettiva di Giosetta per il proprio passato si spinge, nel desiderio, fino a curiosare nell'orifizio materno; ma al tempo stesso altri vi curiosano, e Giosetta, adulta-bambina, si esibisce in questa intimità, contraddicendola, ovvero rivelandone la candidatura erotica; Giosetta attende la fecondazione degli sguardi, per ri-nascere dall'estremo stadio regressivo in cui si è spinta.²⁵



Giosetta Fioroni, fotogrammi dal film *Solitudine femminile*, 1967

La medesima spinta narcisista ed esibizionista, che si coniuga con questa pulsione regressiva, Calvesi la coglie chiaramente, e giustamente, nei *Teatrini*, nei quali l'artista mette nuovamente in scena se stessa, attingendo ad una temporalità personale per arrivare ad una dimensione quasi assoluta, quella cifra fiabesca, che connota il fare di Fioroni sino alle opere più recenti: da quel momento infatti l'artista sviluppa le premesse che qui si erano poste e la sua figurazione, che si arricchisce a volte di piccoli oggetti composti in essenziali forme di collage, altre volte di frasi o scritte che rafforzano le valenze dell'immagine, resta imperniata intorno ad atmosfere stranianti, quando non esplicitamente angoscianti, che si pongono ogni volta come una ulteriore tappa del viaggio intorno a se stessa in cui Fioroni ci accompagna per mano: quasi un manifesto, in questo senso, la scultura in resina in cui l'artista prende per mano se stessa bambina (*Giosetta con Giosetta a nove anni* del 2002).



Giosetta Fioroni, *Casetta teatrino*, 1968

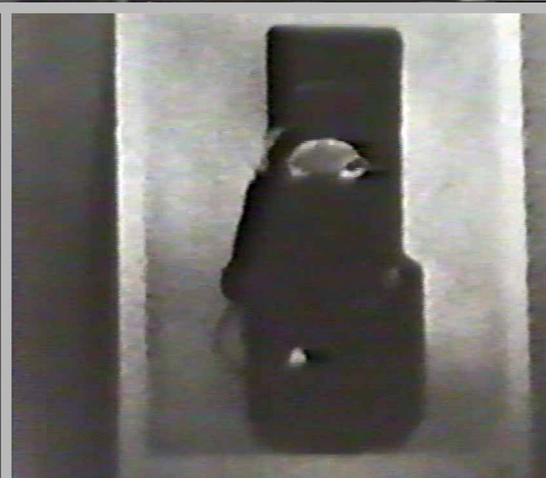
Fioroni ha presentato i suoi teatrini²⁶ in occasione della mostra inaugurata al Naviglio a Milano l'8 aprile del 1969, intitolata *Oh! Quante belle figlie Madama Doré*. Questi lavori, dunque, per quanto apparentemente di marca differente, si devono invece leggere come un lineare sviluppo rispetto alla *Spia ottica*: l'artista ricostruisce minuziosamente gli ambienti all'interno di ogni teatrino e fornisce allo spettatore la possibilità di guardare dentro, attraverso uno spioncino, andando così a curiosare in un mondo interiore, nascosto, come fosse l'intimità dell'artista. Ancora una volta si impone quel rimando all'età infantile, quando la madre costruiva per Giosetta universi in miniatura, nella quale l'autrice continua e continuerà a cercare se stessa. Lo stupore, la meraviglia, il disagio misto a piacere che colgono chi viola questi piccoli scrigni ricchi di oggetti e di suggestioni, ancora una volta costringono lo spettatore alla condizione psicologica del voyeur e spingono a identificare l'esperienza artistica con un'operazione di scoperta intima, di interpretazione simbolica. Gli oggetti, con tutto il loro bagaglio di memoria ed esperienza che custodiscono, diventano dei dispositivi capaci di scatenare pensieri ed emozioni. Tale mediazione risulta evidente anche nel quarto e ultimo film che ha realizzato Fioroni in quello stesso periodo, al quale mi pare opportuno dedicare una riflessione: *Goffredo*, che rispetto ai tre precedentemente citati, ha una differente natura, una particolarità che in qualche modo si lega proprio al potere degli oggetti, dei luoghi, dell'arte. Infatti, la macchina qui si muove non ad inseguire un'azione e nemmeno il protagonista, Goffredo Parise; con la cinepresa l'autrice raccoglie reperti, colleziona testimonianze visive, muovendosi in un universo di oggetti, che potremmo in qualche modo definire 'd'affezione', di immagini, di ritratti fotografici, di scritti, i quali, attraverso il montaggio in sequenza veloce, vanno a costituire un ritratto poetico dello scrittore, riuniti in un racconto per immagini.

Vediamo così scorrere di fronte ai nostri occhi foto di Parise da bambino, da giovane, particolari di un ritratto che gli ha fatto la stessa Fioroni (*Ritratto di Goffredo Parise*, una carta del 1965), copertine di suoi scritti come *Il ragazzo morto e la cometa* e *Cara Cina*, opere d'arte del passato e del presente, pagine di riviste, oggetti di luoghi e persone, che allo scrittore in qualche modo si riferiscono.

Un racconto visivo, in assenza diretta: il protagonista viene evocato ma non compare mai direttamente, non si è mai trovato di fronte alla macchina.²⁷ La modalità con cui Fioroni costruisce questa narrazione, di matrice poetica, è analoga a quella con cui spesso l'artista si misurerà, conducendoci in un viaggio nel suo mondo, nel quale anche lei con noi si immerge, ogni volta alla ricerca di nuove suggestioni attraverso tutti gli elementi che hanno fatto parte del suo vissuto.



Giosetta Fioroni, *Giosetta con Giosetta a nove anni*, 2002



Giosetta Fioroni, fotogramma dal film *Goffredo*, 1967



- ¹ M. MENEGUZZO, *Affondo nella superficie. 1956 – 1971: i primi quindici anni di Giosetta*, in M. MENEGUZZO, P. MASCITTI, E. BOTTAZZI (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, catalogo della mostra, Museo Marca, Catanzaro, 4 giugno – 31 agosto 2016, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, p. 20.
- ² La più recente occasione in cui Fioroni ha ribadito al sua posizione è in *Breve dialogo tra Giosetta ed Elettra*, in M. MENEGUZZO, P. MASCITTI, E. BOTTAZZI (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, p. 29.
- ³ U. APOLLONIO (a cura di), *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 20 giugno – 18 ottobre, Venezia, Stamperia di Venezia, 1964.
- ⁴ Per tutte le questioni attinenti al rapporto con la fotografia si rimanda al saggio di Raffaella Perna in questo stesso numero.
- ⁵ M. CALVESI, 'Intervista a Giosetta Fioroni', *Marcatrè*, 8-9-10, 1964, p. 235.
- ⁶ A tale proposito rimando a G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, Milano, Skira, 2013 e all'originale contributo di Gloria Bianchino in G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*, catalogo della mostra, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, 6 marzo – 18 aprile 2004, Milano, Skira, 2004.
- ⁷ G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, p. 28.
- ⁸ Ivi, p. 52.
- ⁹ R. PERNA, *Lo sguardo obiettivo della Scuola di Piazza del Popolo: alcune riflessioni sui rapporti fra arte e fotografia a Roma intorno al 1963*, in *Roma Pop City 1960-1967*, Roma, Manfredi Edizioni, 2016, pp. 57-58.
- ¹⁰ T. TRINI, 'Mostre a Roma Milano Genova', *Domus*, 450, maggio 1967.
- ¹¹ *Breve dialogo tra Giosetta ed Elettra*, in M. MENEGUZZO, P. MASCITTI, E. BOTTAZZI (a cura di), *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, p. 28.
- ¹² G. BIANCHINO, *Giosetta Fioroni*.
- ¹³ Esempio in questo senso un lavoro duro e intenso come la serie *Foto tratte da un atlante di medicina legale*, presentate tutte insieme per la prima volta alla Libreria & Galleria Pan di Roma nel maggio del 1976.
- ¹⁴ G. FIORONI, Brochure della mostra *Giosetta Fioroni*, Galleria L'Indiano, Firenze, 7-17 marzo 1970.
- ¹⁵ G. PARISE, 'Alla ricerca dell'infanzia perduta', *Bolaffi Arte*, 48, aprile 1975.
- ¹⁶ La polisemia del linguaggio di Giosetta Fioroni è stata recentemente oggetto di specifica riflessione in B. CARPI DE RESMINI, *Oltre la pittura. Le tecniche artistiche nell'opera di Giosetta Fioroni*, in SILVIA BORDINI, *Le tecniche dell'arte contemporanea: le pratiche video: Introduzione*, Napoli, ScriptaWeb, 2006.
- ¹⁷ 'Dialogo tra Plinio De Martiis e Giosetta Fioroni', *Made in, Bollettino della Modern Art Agency*, Dicembre 1968, Napoli.
- ¹⁸ Fioroni ha presentato queste suggestive opere realizzate con la luce in tre occasioni: nel 1970 a Roma, alla Galleria La Tartaruga e in occasione della celebre mostra *Vitalità del negativo* l'anno successivo a Milano, alla Galleria del Naviglio.
- ¹⁹ G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, p. 166.
- ²⁰ G. SIMI, *Rivoluzioni in cerca di sé: il Sessantotto intermediale di Giosetta Fioroni*, in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015, p. 235.
- ²¹ Sempre nel 1967, infatti, Fioroni realizza i costumi di una edizione della *Carmen*, per il teatro Comunale di Bologna, con la regia di Alberto Arbasino e le scene di Vittorio Gregotti. Secondo le indicazioni del regista, Fioroni traduce tutta la simbologia visiva legata alla Spagna in una dimensione pop, utilizzando materiali originali, dal panno alla gomma piuma, dalla plastica al metallo.
- ²² Non dimentichiamo che nel marzo del 1967, in occasione della già citata mostra *Donne in serie* al Naviglio, Fioroni insiste proprio su questi temi: «la Fioroni si è ispirata all'artificio che distingue oggi le donne, sempre più simili fra loro, come manichini – mi dice – e sempre più somiglianti a delle maschere, con trucchi, posticci e altre finzioni» (Berenice, 'La donna in serie', *Paese Sera*, 18 marzo 1967). Già nel 1958, d'altro canto, in occasione di un'esposizione collettiva alla Galleria La Salita di Roma intitolata *Mostra di oggetti d'uso ideati e realizzati dagli artisti*, cui partecipano Aldo Mondino, Fabio Mauri, Titone, Giulio Paolini, Colombo, De Vecchi, Boriani, Schifano, Bignardi, Fioroni, Baruchello, Fioroni realizza i cosmetici e gli articoli da toilette.
- ²³ In merito alla posizione di Fioroni rispetto alle rivendicazioni delle donne in quegli anni, mi pare significativo anche il suo rapporto con Giulia Niccolai, fotografa, artista e scrittrice, poi attiva nelle battaglie femministe. All'interno del film, infatti, compare in una inquadratura un foglio su cui è scritto che il titolo *Solitudine femminile* è della Niccolai. Inoltre, sulla copertina del suo romanzo *Il grande angolo*, edito da Feltrinelli nel 1966 compare la tela *Doppia maschera* che Fioroni ha licenziato in quello stesso anno.
- ²⁴ G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, p. 44.
- ²⁵ M. CALVESI, *Giosetta e Cupido*, in G. FIORONI, M. MUSSIO (a cura di), *Giosetta Fioroni*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1976, p. 16.



²⁶ I teatrini sono realizzati in tipologie lievemente differenti: teatrino chiuso, con lente nel centro per guardare all'interno o con due lenti per guardare da diversi punti di vista, e teatrino aperto, che si può guardare a occhio nudo.

²⁷ Vale la pena di sottolineare come questa modalità di costruire un film, attraverso un montaggio di immagini fotografiche, risulti particolarmente interessante a quell'altezza cronologica, quando questi modi ancora non si erano diffusi come è avvenuto in tempi più recenti.



EKPHRASIS



FEDERICA PICH AND MICHAEL SQUIRE

Reading as seeing: A conversation on ancient and modern intermedialities

From January to June 2016, Federica Pich enjoyed sabbatical from her lectureship at the University of Leeds to take up a visiting position at the Courtauld Institute of Art. While resident in London, Federica taught an interdisciplinary MA course on the art and literature of the Italian Renaissance (in collaboration with Scott Nethersole). During that time, she also came across the writings of Michael Squire, who works on the interface between Graeco-Roman visual and literary cultures – and who happened to be based next door on the Strand, in the Department of Classics at King's College London...

As a scholar of the same generation, but trained in different disciplinary, institutional and national frameworks, Michael stood out to Federica as an interesting interlocutor for a conversation on ekphrasis and intermediality. There followed a series of art historical and literary exchanges, parts of which are recorded (in lightly re-worked form) in the present essay.

The dialogue came about while Federica was thinking about intermediality and the importance of cross-disciplinary collaboration, and while Michael was working with Courtauld colleagues to organize the 2018 Annual Meeting of the Association of Art Historians (co-hosted by the Courtauld and King's). No less importantly, the conversation took shape against the bitter nadir of the British European referendum debate – that is, at exactly the time when Britain was raising its isolationist drawbridge and turning its back on European friends. If nothing else, we hope that the following dialogue captures the spirit of a more engaged, outward-looking and pluralist perspective...

Federica Pich: I'd like to start our conversation with a quote from Michael Baxandall's *Patterns of Intention* (1985: 4): «Past tense and cerebration: what a description will tend to represent best is thought after seeing a picture». I suspect a literary scholar would have been unable to capture the essence of verbal description – the shift that is implied in any attempt to represent a picture into words – as poignantly as this particular art historian does here. It is a question of perspective, of positive displacement – of being able to see more when we step outside the realm of our own discipline. My experience here at the Courtauld has been quite unique in this respect. Besides rekindling my interest in intermediality, conversations with students and colleagues have changed the way I look at pictures and, perhaps more surprisingly, the way I read texts.

It was that same search for new perspectives – facilitated by the chance to spend more time in London's libraries over the last few months – that first led me to your work, Michael. When I read your article on the epigrams on Myron's cow (Squire 2010a), for example, and your chapter on ekphrasis for the *Oxford Handbooks Online in Classical Studies* (Squire 2015b), they both stood out to me as much more intellectually refreshing and helpful than many theoretical contributions I had come across during my own research on ekphrastic poetry in the Italian Renaissance. I felt that your view of the subject could speak effectively to someone with a different expertise – precisely because your thoughts were moving from specific objects and texts, which you analyzed in great depth, while never losing sight of wider issues. This made me wonder how you first got interested in themes of image and text. Was it your interest in individual authors or texts that led you to themes such as ekphrasis and visual poetry, or was it rather the interest in these themes that guided your selection of texts? For that matter, what took you to classical materials in the first place?



Michael Squire: That's quite a compliment – thank you, Federica! The discipline of classics can sometimes feel rather claustrophobic. Of course, our field is a wonderfully interdisciplinary one, since we have to work with all manner of different media and methods. But, as an academic subject, classics is defined around a set of chronological and historicist parameters. By contrast, the very topic of visual-verbal relations requires us to think in broader, theoretical terms. Classical materials prove particularly rich here because they of course provide the basis for all subsequent thinking about visual-verbal relations (not least, as you have shown, in the Renaissance). At the same time, to think about the theme of ekphrasis across the *longue durée* of western cultural history helps to bring into focus both similarities and differences in perspective.

I have to admit that I never set out to focus on issues of word and image. From quite early on, I knew that I wanted to study the ancient world – I was always fascinated by those issues of similarity and difference. What appealed to me about classics was the chance to study a culture through so many different lenses: literature, history, philosophy, visual culture, archaeology (as well as, of course, issues of reception). Although my undergraduate training was philological – centred around Greek and Latin – I got more and more interested in ancient art; I also began to recognize a widening gulf between scholars specializing in literary topics and those working with visual materials. I guess I decided to pursue a doctorate in 'visual and verbal interactions in Graeco-Roman antiquity' because I wanted a topic that allowed me to work between the fields of art history and literature.

In terms of whether it was themes or else authors that have directed the things I've worked on, it was definitely the themes! But one of the things I enjoy most in my research is the way in which those themes take me to objects, authors and texts that have been so forgotten, dismissed or underplayed by classical scholars. The 36 Greek poems on Myron's cow preserved in the *Palatine Anthology* are just one example (*AP* 9.713–42, 793–98): Goethe famously condemned the epigrams as «monotonous and dull [*eintönig*]..., neither descriptive nor informative» (trans. Goethe 1986: 23–24); in the twentieth century, influential scholars like A. S. F. Gow and Denys Page characterized the same poems as «commonplace and foolish» – «a somewhat tedious competition in thinking of a new way to say that it was a very lifelike representation of a cow» (Gow and Page 1965: 2.64, on *AP* 9.720 (Antipater of Sidon 36)). For me, what was so interesting about these poems is the trope of replication that they play out: a trope, of course, that you have also traced in your own work on Renaissance materials...

F.P.: Yes, as someone trained in Renaissance Studies, I've looked at a similar cultural interest in replication, albeit 'played out' in different ways – not only when it comes to Petrarchism as a poetic system, but also with regard to ekphrastic poetry specifically. As you know, in my book (Pich 2010) I traced the development of a tradition of vernacular and Neo-Latin poems about portraits, a work that implied in the first place the mapping of a well-established repertoire of patterns, motifs and conventions employed in writings about art and largely inherited from antiquity. At various times, I found myself dealing simultaneously with synchronic and diachronic sorts of repetition.

This leads me to a related question, concerning the attitude that for a long time has guided art historians when confronting poems on works of art. Generally, they have looked for documentary evidence or straightforward 'description', a task which understandably has often proven disappointing if not misleading. By contrast, another distinctive feature of your approach is the fact that your awareness of what we cannot expect to find in



epigrams on works on art – extensive description of visual detail – does not prevent you from acknowledging the critical potential of what we can actually find in them. In other words, the *pars construens* of your arguments is no less crucial to your work than your *part destruens*, which is not very often the case in visual studies. How can non-descriptive texts provide a powerful contribution to ancient visual discourse?

M.S.: Well, I think we have to begin here with that term ‘visual discourse’ itself: one of the things visual cultural studies have taught us is the complexity of ‘visual discourse’ – extending into all manner of cultural arenas. At the same time, ‘description of visual detail’ is itself culturally loaded – description is never neutral or objective.

In terms of ancient epigrams specifically, everything depends here on the expectations we bring with us. If we turn to Greek and Latin epigrams on artworks hoping that they’ll provide museum-like ‘captions’ we’re going to be disappointed: they weren’t written in order for scholars some two millennia later to reconstruct lost artworks! The point is exactly analogous to what you have demonstrated regarding Renaissance materials: in the field of classics, there has likewise been a whole industry of using epigrams to reconstruct lost artworks (e.g. Benndorf 1862). Yet if we try to understand the epigrams on their own terms – which means in part contextualizing single examples against others, and in part situating them within their cultural contexts (about vision, imagination, modes of critical responses, literary display, etc.) – they can speak volumes. And they can have a key and undervalued role to play in making sense of the visual and literary cultures to which they belong.

This is why I’ve taken issue with debates about the term ‘ekphrastic epigram’ in the ancient world – debates that have surged in particular since the publication, in 2001, of a new corpus of epigrams attributed to Posidippus. In a series of important and stimulating articles, Graham Zanker has led the bid to abandon the term, at least in association with pre-Byzantine epigram: «like the current use of the word ‘ekphrasis’ itself, the name of the category is a modern invention», he has argued; «these poems were very rarely intended to give a vivid description... They were poems about statues, paintings and gems» (Zanker 2003: 61, 62, recapitulated in 2004: 184–185, n.26). To my mind, the debate here has been framed in the wrong terms: there remains a problem with assumptions that, in order to qualify as an ‘ekphrasis’ (whatever we mean by that term!), a text had to evoke the formal and physical traits of the object described. Zanker argues that «given epigram’s naturally small format, it must limit explicit, detailed description»; «they were very rarely intended to give a visual description of the appearance of the works of art they celebrate» (Zanker 2003: 61, 62). But epigrams toy with their promise and failure to visualize their subjects in much more sophisticated ways: they play with the topos that, no matter how ‘descriptive’ their evocations, they offered readers a different sort of visualization from images; or to reverse the point, they interrogate what it means to view, and what it means to represent viewing through words (as I argued in e.g. Squire 2010b). As such, epigrams on artworks fit into a longer tradition of Greek thinking about words that speak for pictures – and about pictures that visualize words: a tradition that stems all the way back to Homer, I’d suggest, and which was epitomized in the famous dictum of Simonides that ‘a picture is a silent poem and a poem is a speaking picture’.

F.P.: I have a feeling that Simonidean adage is going to come up again in our conversation! At the same time, though, the tradition also of course extends all the way forward to the Renaissance (as so nicely demonstrated in recent years by Barkan 2013). But before



coming back to that, can I return to that issue of 'description'. As you know, there's been much talk about the concept of «notional» as opposed to «actual» ekphrasis – a distinction that was proposed by John Hollander (1995), differentiating between texts inspired by actual works of art and imaginary ones. In your 2010 article on the Myron's cow poems and elsewhere (e.g. Squire 2009: 145–146), you argued that this category is of limited help – that it can be potentially misleading in imposing a distinction onto materials which were (and need to be) thought of as part of the same literary tradition.

The same is true for the texts with which I am more familiar, namely poems celebrating portraits in the Italian Renaissance. For instance, it is essential to acknowledge that the same topoi and motifs circulate in poems that would fall on different sides of the «actual»/«notional» distinction. In my view, the idea of «notional» ekphrasis is likely to make us overlook important visual connections or rhetorical possibilities embedded in the ekphrastic tradition, regardless of the actual existence of the works of art it engages with. What are your thoughts about this?

M.S.: Interesting! Well, I'm not against any sort of categorical or systematic distinction if it proves helpful or productive – if it can help us to make better sense of what we're studying. And some classicists certainly have tried to make use of Hollander's distinction – as when, for example, one scholar writes that «whereas the descriptions in epic poetry are fictive, those in elegiac poetry and also in epigram are more likely to refer to specific objects» (Leach 2004: 10).

In my own work, I've found the distinction just as problematic as you have done with Renaissance materials. On the one hand, as W.J.T. Mitchell has shown, every image that is 'ekphrastically' represented is in some sense absent, substituted by the text that evokes it (Mitchell 1994: 151–181, esp. 157–158, n. 19): by definition, ekphrasis is in some sense «notional», refracting a supposed material referent into a configuration of language. On the other hand, the specific phenomenon of ancient ekphrasis – at least, as it was discussed and theorized in ancient handbooks of rhetoric or *Progymnasmata* – is premised on the idea of summoning up a visual impression: fundamental was the idea of *enargeia* ('vividness') – the notion that words might summon forth images in the mind's eye of the reader. Ekphrasis, in other words, is both a verbal and a visual phenomenon, regardless of precisely how (or whether) any particular verbal evocation related to any particular visual paradigm. I think the «notional»/«actual» distinction risks flattening out that conceptual complexity. Indeed, one of the things that most interests me about ancient ekphrasis is the knowing play on such questions of 'authenticity' – something nowhere more spectacularly demonstrated, I think, than in the *Imagines* of the Elder Philostratus (cf. e.g. Squire 2013b; Squire and Elsner 2016).

Let me add one other quick footnote to that. We've talked of the Myron's cow poems – that is, epigrams on a statue of a bronze heifer forged by Myron in the fifth century and displayed on the Athenian Acropolis (and later taken to Rome). But in light of Hollander's distinction, one might well ask: are the poetic responses here responding to a 'real' or 'notional' object? Now, I don't doubt that there was an 'original' statue, and one that came to be replicated (even if scholars very much debate what the statue looked like). But the material object nonetheless took on a poetic life of its own independent of the original statue. In the 70s AD, Pliny the Elder not only associates Myron with the statue, but adds that its fame is thanks to 'famous verses' («for many people owe their reputation not to their own talent but to someone else's»: *Natural History* 34.57–58)...

F.P.: Before moving on to another topic, a last question on ‘ancient’ ekphrasis proper – returning to your mention of the *Progymnasmata*. Ruth Webb’s 2009 book on *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* advocates a different and specific meaning of ancient ekphrasis, as opposed to later and modern uses of the word. In your view, what are the main arguments in favour of and against a clear-cut distinction between the two meanings?

M.S.: The essence of Ruth Webb’s argument is that the ancient term ‘ekphrasis’ (literally a ‘speaking-out’) meant something quite different from what it has come to mean in the late twentieth and early twenty-first centuries. That important 2009 book builds upon a 1999 article published in *Word & Image* (which again looked at the historiography of the term – and its rise to fame in the hands of Leo Spitzer in the mid-twentieth century). Where word-and-image studies have tended to stress the continuities between ancient and modern critical traditions, Webb argues, ancient thinking about ekphrasis had little to do with artistic subject matter, and everything to do with a culturally contingent «set of ideas about language and its impact on the listener» (Webb 2009: 1).

Not only is ekphrasis not conceived as a form of writing dedicated to the “art object”, but it is not even restricted to objects: it is a form of vivid evocation that may have as its subject-matter anything – an action, a person, a place, a battle, even a crocodile (Webb 1999: 13).

Webb is of course absolutely right to pinpoint the specific framework in which ekphrasis was discussed by ancient rhetoricians. And she offers a wonderful discussion of how the phenomenon was discussed in ancient handbooks of rhetoric – the *Progymnasmata* of Theon, Pseudo-Hermogenes, Aphthonius, Nikolaus and others. Likewise, her comments have led scholars to rethink numerous aspects of ancient rhetorical theory, and in a host of fruitful ways: the importance of Webb’s contribution here can be seen in e.g. the stimulating exchange of Muth/ Neer/ Webb 2012.

But, in my view, there has been an unfortunate side-effect. While concentrating on the supposed gap between ‘ancient’ and ‘modern’ traditions of theorizing visual and verbal representation, there remains a danger of overlooking certain proximities (and indeed continuities) between them. In particular, I would take issue with Webb’s recourse to the *Progymnasmata* alone to reconstruct an ‘ancient’ critical framework: ancient ekphrasis needs to be considered in much broader terms – rhetorical discussions themselves need to be set against literary and literary critical traditions (cf. Squire 2008; Squire 2013a – in the context of classical antiquity’s prototypical ekphrasis, namely the Homeric description of the shield of Achilles).

As I see it, the strange, puzzling, and contradictory claims of the rhetoricians about ekphrasis only make sense against (and as part of) broader Graeco-Roman interrogations of the nature of vision. When the *Progymnasmata* define ekphrasis as a «speech that brings the subject matter vividly before the eyes», they are resonating against theories about visual-verbal relations on the one hand, and about visibility and invisibility on the other. Webb is quite right to insist on the Greek term’s breadth of meaning. But as she admits, ekphrasis was always understood to interrogate the nature of sight and insight, regardless of the particular subject: «any ekphrasis rivals the visual arts in that it seeks to imitate their visual impact»; indeed «any ekphrasis is haunted by the *idea* of the work of art» (Webb 2009: 83-84: cf. 194). While Webb argues for a much more

complex definition of rhetorical ekphrasis than the one scholars have often assumed, the reluctance to treat the phenomenon from a perspective beyond the *Progymnasmata* seems rather reductionist in scope. Here I would add that, for all their 'schoolboy'-oriented discussions, the *Progymnasmata* are really revealing on the paradoxes of ekphrasis. Webb is spot on in suggesting that «rhetoricians tend to place emphasis on the ability of words to create presence, rather than the problematic nature of that presence» (Webb 2009: 105). But there can be no doubting that the rhetoricians knew that they were speaking in metaphors: hence, for example, Hermogenes's and Nikolaus's qualifier of ekphrasis as «almost» (σχεδόν/ μονοβού) bringing about seeing through hearing...

Before I say anything else, let me return the question to you. Of course, the term 'ekphrasis' wasn't a word that belonged to the critical conversations of the Renaissance either. But your work makes it clear that the themes are closely related. How do you take ekphrasis to work as a term/topic/idea in your Renaissance materials?

F.P.: Well, a lot of scholarly work has been done on the Renaissance reception and legacy of the *Imagines* that you have already mentioned, not least in the aftermath of Blaise de Vigenère's edition (cf. among others, Marek 1985; Magnien 1996; Crescenzo 1999; Maffei 2015). But, as a literary scholar first and foremost, I have always been more interested in the borders of ekphrasis, as it were – in the hybrid territory where description proper meets narrative and lyric. At the same time, thinking of ekphrasis in broader terms (and across different genres) proves hugely productive for studying actual works of arts from the fifteenth and sixteenth centuries. I guess this is one of the areas where I've learned most from co-teaching with Scott Nethersole. For example, on a basic level, certain texts – such as *novelle*, prose dialogues or epistles in verse – describe fictional objects and situations that in fact reflect social and cultural practices in which works of art were actually involved (D'Elia 2006; Pich 2008b). On a more sophisticated level, certain works of art reveal how artists acknowledged concepts and concerns circulating in the work of poets and rhetoricians (Dempsey 1992 and 2012; Campbell 2005), while consciously sharing similar rhetorical devices (Cropper 1976 and 1986; Kohl, Koos and Randolph 2014). Is it the same in the classical world? Does ekphrasis help us understand not just classical literature but also Greek and Roman art?



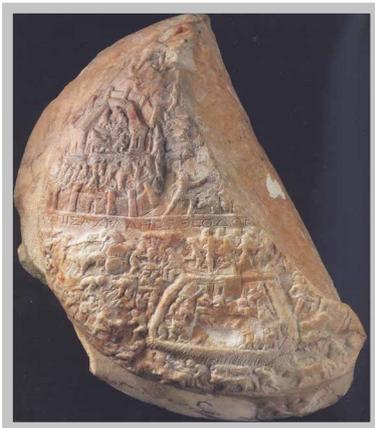
Wall painting from the Domus Ubani (Pompeii IX.5.2), first century AD. (Reproduced by kind permission of the Institut für Klassische Archäologie und Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich)

M.S.: Absolutely! Among classicists, ekphrasis has been understood as a predominantly 'literary' phenomenon – of interest to those concerned with ancient texts. But the idea 'of bringing about seeing through hearing' was also played with by ancient artists.

Thinking about those themes, I got particularly interested in visual responses to antiquity's prototypical and most famous ekphrasis – the Homeric description of the shield of Achilles (Squire 2011: 303–370; 2013a; cf. Amedick 1999). In Pompeii we find painters engaging with the theme in deeply self-referential ways: artists not only materialize Homer's literary description of the shield, for instance, but also portray it as



Wall painting from the Casa di Paccius Alexander (Pompeii IX.1.7 = Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. 110338), first century AD. (Reproduced by kind permission of the Institut für Klassische Archäologie und Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich)



Obverse of *Tabula Iliaca* 4N (= Rome, Musei Capitolini, Sala delle Colombe, inv. 83a), late first century BC/ early first century AD. (Author, by kind permission of the Direzione, Musei Capitolini, Rome)



Göttingen plaster cast of *Tabula Iliaca* 4N (Archäologisches Institut und Sammlung der Gipsabgüsse, Göttingen inv. A1695, held in the hand. (Ph. by M. J. Squire)

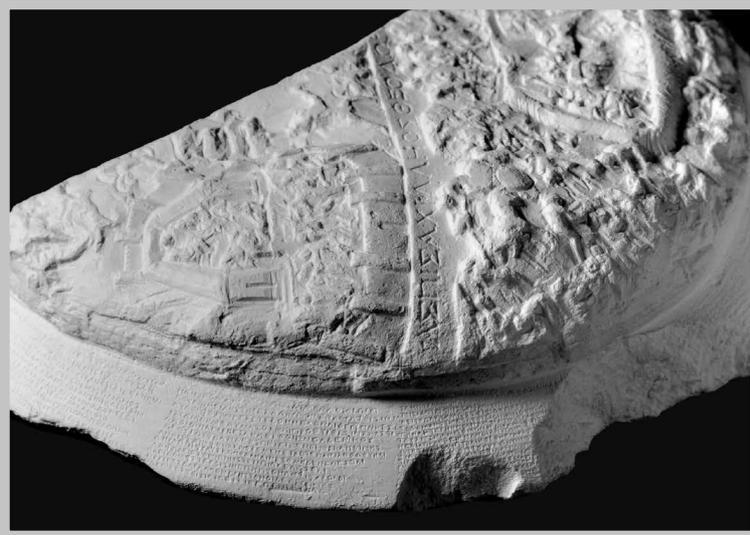
something that is being orally explained to Thetis; or else (and this is one of my favourites!) one thinks of a painting in which the shield comes to mirror Thetis' own gazing reflection.

Perhaps antiquity's most 'wonderful' visualization of the shield can be found in two early Imperial *Tabulae Iliacae*, today housed in Rome's Musei Capitolini. These tablets give literal form to the literary vignettes of the Homeric description, making materially manifest the marvellous make-believe of the description. In the best surviving example, Homer's «great and mighty shield» is shrunk to a miniature object of just 17.8 cm in diameter.

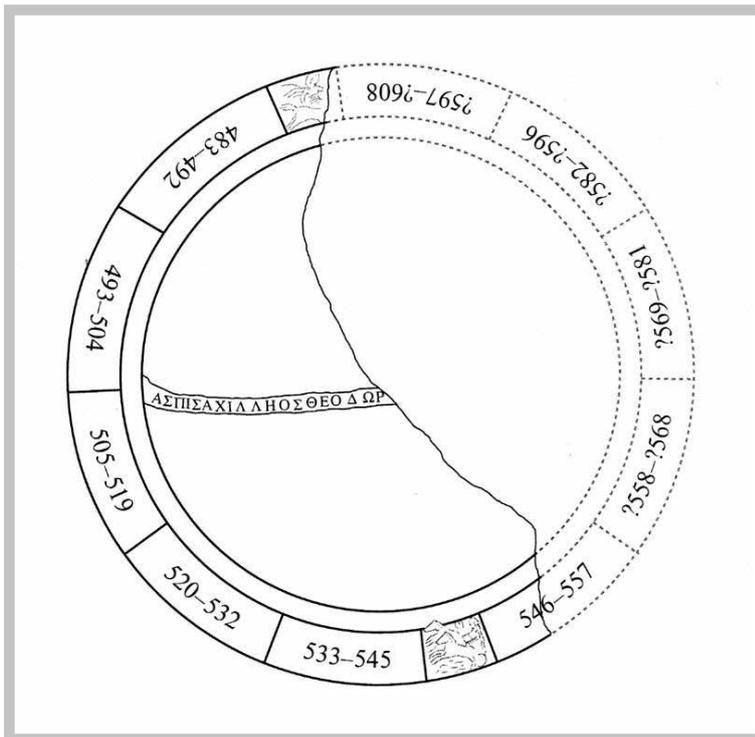
Despite its diminutive scale, the outer rim of the tablet also provides a transcription of the entire span of the Homeric text, written in letters less than 1 millimetre in height – just about visible, in other words, but barely lisible.

The replicative play here is astounding. In a literal and metaphorical sense, the graphic presentation of the Homeric ekphrasis continues the circle from image to text and back again: just as the Homeric description moves from object (Hephaestus' shield) to poem (the ekphrasis of book 18), we also move here from image (the visualization of that verbal portrayal) back to text (the verbalization of that visual portrayal); this text is a *verbal* representation of a *visual* representation of a *verbal* representation of the *visual* representations of (and indeed in) the shield! Like the radiating bands of Homer's cosmic description, encompassed in the described image of the shield, all of these replicative levels are monumentalized within the combined visual-verbal parameters of the tablet. But does the poem verbalize the object, or the object visualize the poem? Which comes first – the verbally-visualized text, or the visually-verbalized image? Is the 'original' object a text for reading, or an object for viewing...?

F.P.: What amazing examples! They seem to enact all the complexities of the relationship we are discussing in their own material form, as it were – as objects for reading or for viewing, or indeed for both. In particular, it's striking to see how the dynamic interactions between the verbal and visual intersect with those of the little and large (I'm thinking, of course, of Stewart 1993). I guess the point takes us back to the genre of epigram. An object like your 'Shield of Achilles' *Tabula Iliaca* confers a sort of 'epigrammatic' quality to the objects, and in deeply self-referential ways. As you have argued (Squire 2011: 87-126), the *Tabulae Iliacae* themselves integrate epigrams into their material forms – they are self-consciously both literary texts and physical objects. Can you say a little more about how this fits against the generic backdrop of ancient epigram itself?



Ph. of text around the obverse rim of *Tabula Iliaca* 4N (cf. Fig. 3b); ll. 18.483–492 (top), vv. 493–504 (upper centre) and vv. 505–519 (lower centre); a fourth column, to the right (on the damaged part of the rim at the bottom) was inscribed with vv. 533–545. (Ph. by Stefan Eckardt)



Reconstruction of arrangement of text around the obverse of *Tabula Iliaca* 4N (cf. Fig. 4). (Ph. by M. J. Squire)

interrogating the medial identity of written texts. Recently I have started working on prose rubrics introducing short lyric texts as a form of paratextual self-commentary. In my research, I aim to consider also the ‘internal’ frames of texts, that is to say the internal subdivisions of the poems, by which it is at times possible to identify a ‘text within the text’ (Pich 2016). Most commonly, this happens when a different voice is introduced to speak the final verse of a sonnet or some lines are identified as a text allegedly to be engraved on a tomb or pedestal. However, at times the rhetorical set-up of a poem invites the reader to consider the whole text as ‘inscribed’ or ‘engraved’, and to become a viewer.

M.S.: Well, such self-referentiality inheres in the genre of ancient epigram. By definition, ‘epigram’ is something inscribed – ‘written onto’ a material object. When from around the fourth century BC, epigrams come to be anthologized in literary collections – and when they come to be written as expressly ‘literary’ feats, removed from any material referent – they play knowingly with that medial remove: they maintain their references to ‘this’ or ‘that’ aspect, but they are well aware of the fictitiousness of such deictic claims. Games of voice come to the fore too (there’s a wonderful study in Tueller 2008): one thinks, for example, of how some epigrams stage the interpretation of the missing artwork as a dialogue between the poet/reader and the ‘talking’ image.

How does that ancient intellectual backdrop resonate with your Renaissance materials?

F.P.: Very productively, I would say! I can think of many cases in which the visual and object-like quality of the epigram as a form interacts with a distinctive emphasis on voice – an interaction that evokes the missing object while



One example that comes to mind is the penultimate text in a fascinating cycle of seven sonnets (Tebaldeo 1989-1992, II/1, 223-229) written by the Ferrarese poet Antonio Tebaldeo (1463-1537) for the *Beatricium*; the *Beatricium* was a collection of poems promoted by Ambrogio Leone around 1493 to celebrate the portrait bust of his beloved, Beatrice de' Notari (which the sculptor Tommaso Malvico was commissioned to execute). The poetic project was never completed, but a significant number of texts by various authors have survived (Pich 2008a: 157-167). In the opening sonnet of Tebaldeo's sequence (sonnet 223), the almost-living presence of the statue is suggested through its own speaking voice («Che guardi e pensi? Io son di spirto priva»: «What are you thinking while you stare at me? I am without spirit»), while in sonnet 228 a similar effect is achieved by the use of the deictic («Costei che...miri»), the verbs conveying the action of looking («miri», «vedrà»), and the direct address to the viewer («pensa, spectator»). Here is the text in full, and we could imagine it as engraved below the bust (Tebaldeo 1989-1992, II/1, 228):

Costei che viva in bianco sasso miri
sculpir fece Leone: e a ciò fu spinto
perché, quando sotterra il corpo extinto
sia de Beatrice, anchor Beatrice spiri;

e perché sian scusati i soi desiri,
ché chi in pietra vedrà tal volto finto
dirà: "Non è mirabil se fu vinto
Leon, se visse in lacrime e in sospiri!".

Hor pensa, spectator, se l'amò forte,
quando pose ogni studio, ogni valore,
in dar la vita a chi gli die' la morte!

Una ha in marmo, una in carte et una in core;
restaranne una, se fien l'altre morte:
lui una, una Malvico, una fe' Amore..

Of course these and other similar possibilities can trace their ancestry back to classical poetry – above all to ancient epigram (and ancient epigrams on portraits), whose features transmigrate in the Italian tradition into different forms (the quatrain, the sonnet and the madrigal).

M.S.: Yes, they go back to that idea of the 'speaking' portrait, don't they? One of my favourites is this epigram attributed to the female poet Erinna (*AP* 6.352 = Erinna 3 G-P; cf. e.g. Männlein-Robert 2007a: 38-43; Tueller 2008: 142-143; Squire 2011: 238-239).

ἔξ ἀταλᾶν χειρῶν τάδε γράμματα· λῶσθε Προμαθεῦ,
ἔντι καὶ ἄνθρωποι τὴν ὀμαλοὶ σοφίαν.
ταύταν γοῦν ἐτύμως, τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν,
αἰ καὶ δὲν ποτέθηκ', ἦς κ' Ἀγαθαρχὶς ὄλα.

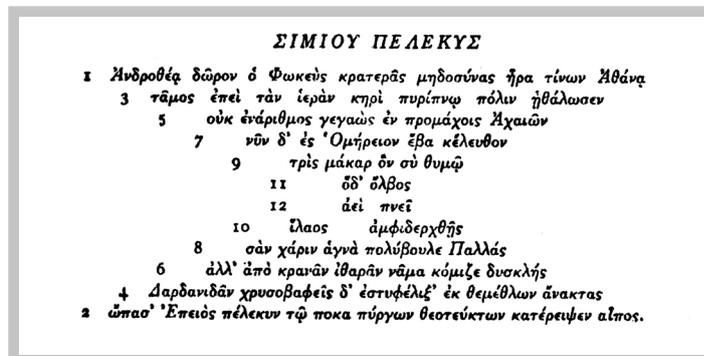
This painting/writing [*grammata*] is the work of delicate hands. Most excellent Prometheus, there are humans as clever as you! At least if the person who so accurately depicted/wrote [*egrapsen*] this girl had only also added a voice, you would

be Agatharchis complete.

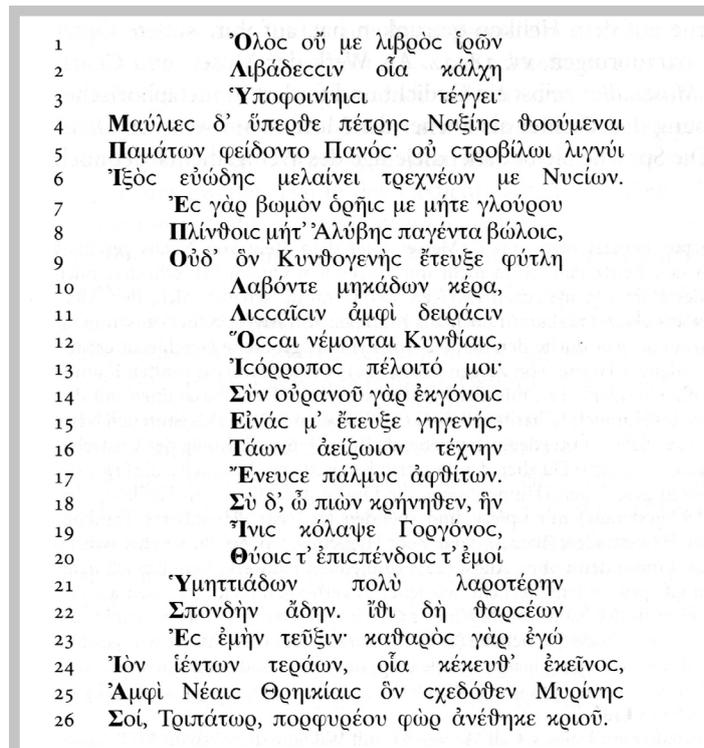
With the talk of *grammata* and *graphein* – referring to the strokes of both writing and painting – the poet blurs the lines between the two media. But Erinna also capitalizes on that essential difference of voice – as a way, of course, in which poetry can itself speak back to painting!

F.P.: With that idea of ‘speaking portraits’, let me ask a different question. One thing I’ve also become interested in is the topic of visual poetry – of Renaissance verses that themselves literally figure the objects to which they refer: as the likes of Higgins (1987), Dencker (2011) and Ernst (2012 and forthcoming) have demonstrated, visual poetry is a phenomenon that is widely attested in several cultures, and from antiquity to the present day. I know you have written about this, and in the context of ancient ‘portrait’ picture-poems specifically (Squire 2016b). But can you say something first about ancient traditions of ‘calligrams’ more generally – about so-called *technopaegnia*, or *carmina figurata*? How did ancient visual poetry figure an identification between poem and object – the double

nature of text as picture (and vice versa)?



Simmias, ‘Axe’ (= AP 15.22). (Text and typesetting by C. Luz)



Besantinus, ‘Altar’ (= AP 15.25). (Text and typesetting by J. Kwapisz)

M.S.: Well, amid the Greek poems of the *Palatine Anthology*, six such examples survive (*Anth. Pal.* 15.21–22, 24–27): three are attributed to Simmias of Rhodes, and probably date to the early third century BC (showing the ‘wings of Eros’, an ‘axe’ and an ‘egg’); a fourth poem in the shape of panpipes was mistakenly attributed to Theocritus, and two show altars (both Roman Imperial in date, attributed to Dosiadas and Besantinus respectively). In each case, the shape of the lines summons up an iconic artefact (the most detailed study is Kwapisz 2013; for my own thoughts, see Squire 2013c).

In the case of Besantinus’ altar, the game is further played out through the addition of an acrostich – a text running down the left-hand side of the altar, and inscribing it with the exhortation, «Olympian, may you sacrifice for many years!» («Ὀλυμπιε, πολλοῖς ἔτεσι θύσειας»).

I guess these sorts of acrostichs offer a parallel for the ‘text within

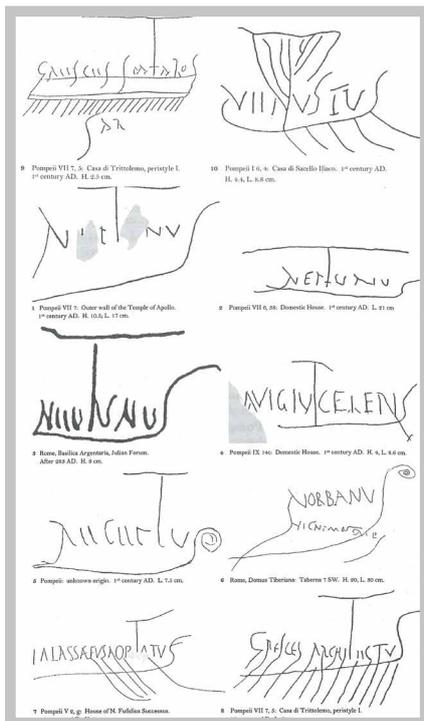
λευσσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα·
μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνηαι γένεια.
τάμος ἐγὼ γάρ γενόμαν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
πάντα δὲ Γᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγραῖς
ἔρπετά, πάνθ' ὅσ' ἔρπει
δι' αἴθρας.

Χάους δέ,
οὔτι γε Κύπριδος παῖς
ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῦμαι·
οὔτι γὰρ ἔκρανα βίαι, πραῦνόωι δὲ πειθοῖ·
εἴκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ἀγγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Simmias, 'Wings of Eros' (= AP 15.24). (Text and typesetting by C. Luz)

When Simmias' poem on the 'Wings of Eros' begins with the exhortation to «look upon me» («λευσσέ με»), it trades upon the standard epigrammatic exhortation to 'look', as well as the speaking or 'ventriloquist' first-person voice. Here, though, we really can hope to 'see' the image referred to: in a *mise-en-abyme* of replications, the speaking first person of the epigram refers at once to the god Eros himself, his statue, its calligrammatic image, the dedicatory inscription attached to it, and the papyrus scroll that represents all of these levels and more.

I know these sorts of poetic conceits are paralleled in the Renaissance materials that interest you. But I guess one difference between our fields of study lies in the transmission of the poems. With your materials, I suspect you can in most cases be confident about their 'original' modes of presentation. With the poems I'm discussing, by contrast, we know of the texts only from much later manuscripts: we're not sure about how they were originally written out. In that connection, it's interesting that, in the case of Simmias' other two picture-epigrams (*Anth. Pal.* 15.22, 27), the lines that make up the iconic shape only make semantic sense when readers physically unscramble their sequence of increasing and decreasing choriambic verses. Readers, in other words, had first to tackle the opening line, then the last (followed by the second, and then the second-to-last, etc.), thereby undermining the figurative appearance of the calligram as they read it: just as seeing the picture meant reordering the poem, reading the poem entailed collapsing the picture. Alternatively, perhaps we should imagine the reverse scenario: maybe the poems worked like logogrammatic riddles, their physical appearance disguised by their original more prosaic appearance. In which case, the games must have proceeded the other way round: readers had quite literally to 'figure out' the picture from the clues latent in the unfigured poem, drawing the picture, and captioning the poem ('Egg!', 'Axe!').



Selection of 10 ship-shaped name-graffiti from early Imperial Rome and Pompeii. (After Lagner 2001: Tafeln 1-2)

F.P.: This brings me to your recent interest in the late-antique Latin poet, Optatian (e.g. Squire 2011: 216-228; Squire 2015a; Squire 2016a; Squire and Wienand 2017). How did your research come to cross Optatian's work?



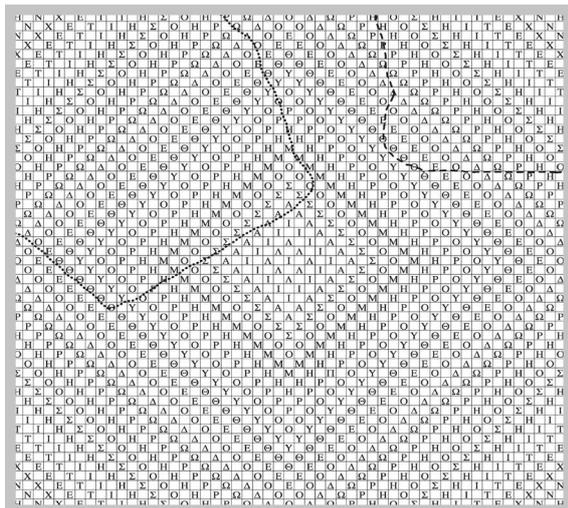
And could you briefly introduce him?

M.S.: Yes, I got interested precisely in graphic forms that combine the verbal and the iconic. This interest took me to graffiti that arrange their letters into a pictorial schema (into a portrait, for example – or into a ship; cf. Langner 2001).

It also took me to inscribed verses from Pompeii – two suitably serpentine couplets on ‘snake games’, for instance (*CIL* 4.1595 / *CLE* 927): cf. e.g. Wojaczek 1988: 248-252; Squire 2014: 402-403).

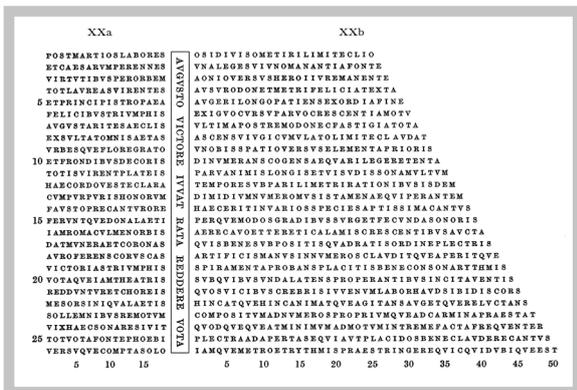
Optatian – or to give him his full name, Publius Optatianus Porfyrius – was one other such happy accident. I first came across him in trying to find parallels for the so-called ‘magic squares’ on the back of seven of those *Tabulae Iliacae* that I’ve already mentioned.

On the reverse side of these tablets, letters are arranged in a grid; to read the inscribed text, one has to proceed from the middle letter and work outwards to any of the four corners; the viewer-reader can vary the direction of reading as s/he does so – so that the very act of response breaks free from the linearity of written text (cf. Squire 2011: 197-246).



Reconstruction of the ‘magic square’ on the reverse of two early Imperial *Tabulae Iliacae* (left – New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 24.97.11; right – Paris, Cabinet des Médailles, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Bibliothèque Nationale de France, inv. 3118). Starting from the central iota, the text reads Ἰλιῆδος Ὀμήρου Θεοδώριος ἡ{ι} τέχνη (‘The Iliad of Homer: the art [*technē*] is Theodorean’). (Reconstruction by M. J. Squire)

Although his poems work differently, Optatian likewise relies on the gridded arrangement of his letters. Like the artists of the *Tabulae Iliacae*, Optatian is also interested in the boundaries between words and pictures. Optatian himself was writing under the Emperor Constantine in the fourth century AD (primarily, it seems, the 310s and 320s): in all, around thirty poems are known – meticulously presented in an edition (complete with Latin commentary) and Italian translation by Giovanni Polara (Polara 1973; Polara 2004). Despite his popularity in the Carolingian world (cf. Ernst 1991), Optatian has found few friends among recent scholars: «the text itself is devoid of all interest save its curiosity, paying witness to the decadence of an art and a culture», as one twentieth-century assessment puts it; in another response, he has been deemed the «author of hare-brained frivolities in verse [*der Verfasser hirnerbrannter Versspielereien*]», astonishing scholars as to how «a man wanted to squander his days in such laboriously contrived affectations» [*ein Mann so unendlichen Fleiss auf solche Abgeschmacktheiten und Nichtigkeiten verwenden wollte*]. Predictably enough, I see things differently...

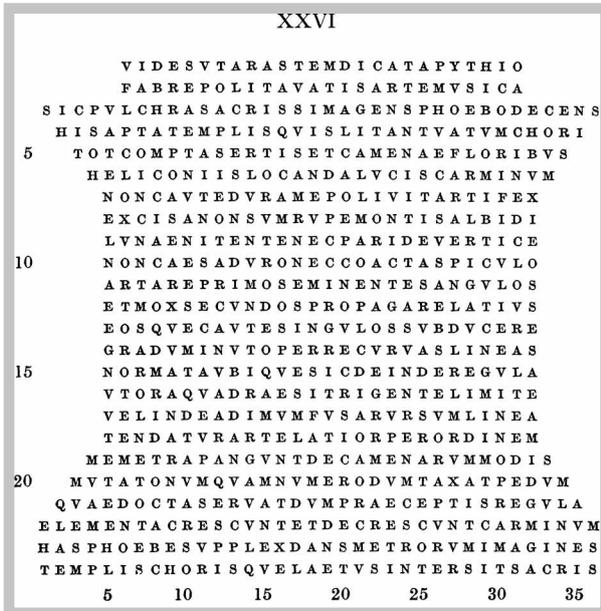


Optatian, poem 20. (Text and presentation by G. Polara)

So what do Optatian’s poems look like? In three examples – dubbed ‘images of metres’ or *imagines metrorum* (*Carm.* 26.23) – Optatian

exploits the figurative frame of each poem to figure the mimetic outline of the objects evoked: a water-organ (*Carm.* 20), altar (*Carm.* 26) and a set of panpipes (*Carm.* 27).

While adopting the working principle of their Hellenistic and Imperial Greek predecessors, these poems nonetheless adapt their models. Where Greek poets had used metrical variations to draw out their pictorial forms – lengthening and shortening the number of metrical units in each verse – Optatian uses the quantity of letters: each letter is placed within a single box, and the boxes are laid out in a gridded pattern to make up



Optatian, poem 26. (Text and presentation by G. Polara)



Optatian, poem 10, as presented in Codex Parisinus 8916, folio 75r (Paris, Bibliothèque nationale de France); fifteenth century. (© Bibliothèque nationale de France, Paris)

the shape of their visual referents. So it is, for example, that the isometric hexameter verses of *Carm.* 27 reduce the number of alphabetic units as they proceed down the page (from 42 letters in the first verse to 28 in the last), thereby summoning up the image of panpipes. A similar variation renders the more complex shape of an 'organ' in *Carm.* 20 – this time comprised from two poems, each of 26 verses, sandwiched either side of a single hexameter: where the left-hand poem (*Carm.* 20a) is written in catalectic iambic dimeters, with eighteen letters in each verse, the right-hand hexameter poem (*Carm.* 20b) rises from 25 letters in v. 1 to 50 letters in v. 26, thereby inverting the declining numerical scale of *Carm.* 27.

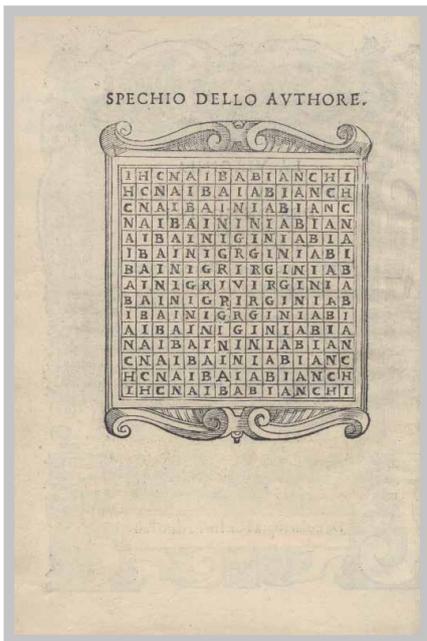
In other poems, Optatian adapts this 'gridded' approach to language in still more innovative ways.

Treating the textual fabric of the poem as a grid, he transformed the space within each self-standing poem into a sort of two-dimensional ground against which to figure internal patterns. In all, sixteen such grid-poems have been ascribed to Optatian (*Carm.* 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 24); most often, the poems make up a grid of 35 letters across and along the horizontal and vertical axes. By marking out letters in different colours, or else using lines to draw designs within the grid, the poet redeployed alphabetical units from one context to another: apparitions are thereby figured inside the frame of each text. But those apparitions are not just optical adornments. They also add up to words, phrases and verses in their own written right: while furnishing graphic forms, the internal patterns can be read as self-standing poems; in each case, the

designs are at once integrated within the ground-poem and yet adorn it with external (one might perhaps say ‘parergonal’, or indeed ‘paratextual’) critical commentaries... As such they offer another nice parallel to your previous point about ‘texts within texts’.

Optatian harnessed the internal designs of his grid-poems to various semantic ends. Sometimes the patterns add up to geometric or floral ornaments (*Carm.* 2, 3, 7, 12, 18, 21, 22 and 23); elsewhere, Optatian paints mimetic or schematic images – a palm-frond (*Carm.* 9), a ship (*Carm.* 19), the schematic outline of an army in *quincunx* formation (*Carm.* 6), and perhaps a shield (*Carm.* 7). At other times again, the marked patterns yield still more letters (and by extension numerals), now arranged as gigantic graphic forms: where *Carm.* 5 reveals the letters *AVG. XX CAES. X* (celebrating the twenty- and ten-year anniversaries of Constantine and his sons), for example, *Carm.* 23 can be understood to yield the letter ‘M’ (emblazoning the initial of a certain ‘Marcus’ addressed in the zig-zagging verse within); by the same logic, *Carm.* 8 spells out the name *IESVS* around a central *chi-rho*.

If the grid-poems oscillate between figurative, ornamental and alphabetic forms, they also blur the distinctions between such signficatory modes. Quite apart from the *chi-rho* ‘christograms’ of *Carm.* 8, 14, 19 and 24 (which integrate a combined symbolic and alphabetic design, and one that unites both verbal and visual patterns of significance), one thinks of Optatian’s penchant for criss-crossing ‘X’-shapes (perhaps nowhere more spectacularly than in *Carm.* 10)...



Ercole Tasso, «SPECHIO DELLO AVTHORE», from *La Virginia ovvero della dea de' nostri tempi. Trattato ove si hanno Rime, Imprese e dimostrazioni Cabalistiche*, Bergamo, Comin Ventura, 1593, c. A1v. (© Fondazione Giorgio Cini - FOAN TES 701)

whatever one makes of these texts as ‘poetry’, I am in awe of the philological and metrical skills required. Are there any parallels in the materials you’ve been studying?

Whatever one makes of these texts as ‘poetry’, I am in awe of the philological and metrical skills required. Are there any parallels in the materials you’ve been studying?

F.P.: Those ‘magic-square’ inscriptions – as well as Optatian’s grid-poems – remind me of a much later inscribed grid, which appeared in Ercole Tasso’s *Virginia* (Tasso 1593a) and, later in the same year, in his *Poesie* (Tasso 1593b).

La Virginia ovvero della dea de' nostri tempi. Trattato ove si hanno Rime, Imprese e dimostrazioni Cabalistiche is a complex system made up of 24 sonnets, 13 cabalistic mysteries in prose and 12 *imprese* plus a final one (Maggi 1995, 1998 and 2006; Benassi 2008), all revolving around the name of the beloved lady, Virginia Bianchi, and most probably inspired by Maurice Scève’s *Délie* (1544). The arrangement of the *Poesie* into three *libri* including respectively verse (I), prose (II), and verse and prose (III) dismantles the sophisticated prosimetrical and ‘iconotextual’ sequence of the original *Virginia*, in which sonnets are regularly placed on the right-hand page, whereas prose mysteries and *imprese* alternate on the left-hand page, so that «il discorso amoroso [...] avvicenda una narrazione poetica a una impresistica e cabalistica» (Benassi 2008: 421).

The particular grid I wanted to mention appeared on the first left-hand page of the *Virginia* (c. A1v), right before the dedication letter to Giulia Albana de’ Tassi, and then in the second book of the *Poesie* (c. 29v), inserted between the «brevi dichiarazioni» of



mysteries and their actual beginning. The grid is placed within a frame and identified as the «SPECCHIO DELLO AVTHORE» («mirror of the author»), with the preposition (*dell'autore*) allowing for a semantic ambiguity between 'mirror reflecting the author' and 'mirror belonging to the author'. Overall, the grid-mirror seems to reinforce the unitary interpretation of *La Virginia* as «nothing but Tasso's enigmatic self-portrait» (Maggi 1995: 51), while pointing to the nature of all the following «misteri» as «specchi' dei versi che li accompagnano» (Maggi 2006: 13). In the *Poesie*, an explanation («Dichiaratione») was added below the grid:

La V.[irginia] che, quasi centro, risiede nel mezzo di questa Tavola, è la chiave, con cui, volta a qual parte si voglia, sempre apre il nome et cognome insieme di questa Signora.

Virginia, who, as a centre, sits in the middle of this table, is the key with which, in whatever direction you turn it, [the table] always opens both the name and surname of this Lady.

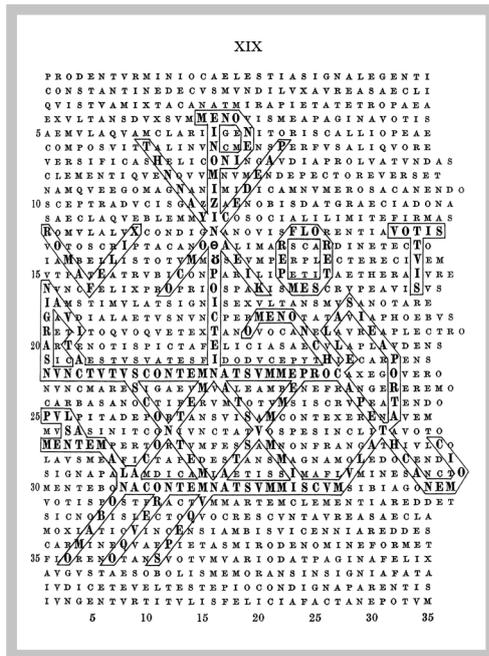
In fact, each of the 225 boxes that make up the square grid contains a letter belonging to the lady's name or surname; letters are arranged in such a way as ceaselessly to reproduce the alphabetical sequence of her name through a myriad of orthogonal paths moving outwards from the centre (just as on those *Tabulae Iliacae*). 24 of the 30 bands are inhabited by the partial, mirror-like replication of the name and surname, which are instead displayed in full on the two central and the four external bands respectively, therefore forming a cross and a square. For numerical reasons, the seven-letter surname disappears beyond the frame when the eight-letter name is complete (AINIGRIVIRGINIA), whereas the last letter of the name ('A') remains in sight even when the surname appears in its entirety (IHCNAIBABIANCHI).

M.S.: Amazing – this example is in a very closely related same tradition, and I wonder where Ercole Tasso's idea came from. But I guess one main difference lies in medium and presentation. Where the *Tabulae Iliacae* are inscribed material objects (and Optatian's poems were originally written out by hand – in what must have been lavish manuscripts, probably in the form of a codex), Ercole Tasso's work forms part of a printed volume. How, do you think, does your example relate to a particular sixteenth-century culture of the printed book?

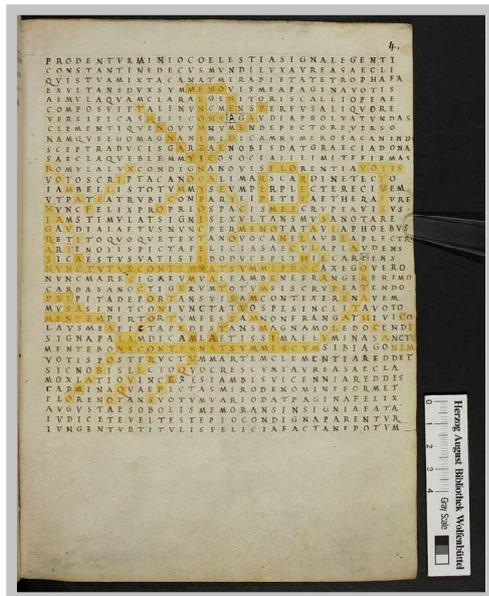
F.P.: Yes, the printed book is important, and there's a stimulating bibliography here. As several studies have shown, the continuities between scribal culture and the culture of print are strong and vital (Bolzoni 1995; Richardson 1999 and 2009); but we must not underestimate the implications of the difference in media in terms of 'iconotextual' agency and creativity. For example, the contemporary scholar and artist Johanna Drucker (b. 1952) explained that, in her work,

the original inspiration for exploring the potential of language as a material form came from the experience of "holding language in my hands" – lines of letterpress type shaped in a compositing stick whose weight and presence were as much physical as linguistic. (Drucker 1998: 131-132).

Let me take that modern line of thinking back to Optatian. You've talked about the collection, but could you talk me through one specific example more closely?



Optatian, poem 19. (Text and presentation by G. Polara)



Optatian, poem 19, as presented in Codex Augustanus 9 Guelferbytanus, folio 4r (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek); sixteenth century. (© Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

The letters figuring the mimetic outline of the ship comprise something still more remarkable. In line with the figurative image of the ship, readers can here embark upon a variety of different itinerant journeys. Beginning with the *N* which opens v. 16, for example, one option is to navigate a reading that moves vertically down and then horizontally across the grid, proceeding from the top of the prow to the top of the stern. The result is a hexameter, and one which overtly develops the naval theme: *nigras nunc*

M.S.: Well, my favourite Optatianic poem has to be *Carm.* 19 (cf. Squire 2015a), which we can illustrate via Polara’s modern typographic presentation and a sixteenth-century manuscript in Wolfenbüttel.

Here we find multiple visual and verbal forms combined in a single creation: on the one hand, the coloured internal letters present a ship complete with tiller, rudder, oars, ramming spike and a mast and sail in the shape of a *chi-rho*; on the other hand, the letters *VOT* are made to float above the sea, just as the ship’s hull is crafted from a numerical *XX*-formation (alluding to the number 20 – a reference to Constantine’s *vicennalia* in the year AD 326). As ever, Optatian delights in the multiple signifying work that his signs (*signa*) perform: «the cinnabar will reveal the heavenly signs to the reader», as the poem’s opening verse puts it («*prodentur minio caelestia signa legenti*», *Carm.* 19.1).

How does this relate to that point by (the wonderfully named!) Drucker about «holding language in her hands» – about the physical «letterpress type»? For Optatian, language is certainly ‘physical’ as well as ‘linguistic’. But the talk of *signa* seems to be premised on a different concept of ‘text’. Indeed, the very idea of colour (in this case cinnabar) hints at something much more painterly: all those metaphors of printerly ‘pressing’ are dependent on a very different understanding of textuality.

In poem 19, what is so staggering about all these visually combined figurative-alphabetical-numeric patterns is their simultaneous capacity to be read as poems in their own written right. The simplest message is encoded within the letters *VOT* (itself referring to the ‘vows’ that recur in the poem’s ground-text). We have to read in a variety of directions, of course – horizontally, vertically, diagonally, even around a never-ending ring (the letter ‘O’ that appropriately heralds the words *floret semper* in a continuous circle). Put the pieces together from left to right, though, and we end up with the following: *Roma felix floret semper uotis tuis* («blessed Rome always flourishes under your vows»).

The letters figuring the mimetic outline of the ship comprise something still more remarkable. In line with the figurative image of the ship, readers can here embark upon a variety of different itinerant journeys. Beginning with the *N* which opens v. 16, for example, one option is to navigate a reading that moves vertically down and then horizontally across the grid, proceeding from the top of the prow to the top of the stern. The result is a hexameter, and one which overtly develops the naval theme: *nigras nunc*



tutus contemnat, summe, procellas («let him now defy the black storms in safety, o great one»). Another possible ‘navigation’ might instead begin with the zigzagging word *navita*. If we start with this dactyl (instead of the spondee *nigras*), we can continue in the same direction, arriving at a related hexameter, and one which specifies its subject: *navita nunc tutus contemnat, summe, procellas* («let the sailor now defy the storms in safety, o great one»). Still other poetic variants to be created from the ship’s picture. A third option is to begin the hexameter neither with *nigras*, nor indeed with *navita*, but instead with the word *tutus* in v. 22: if we then allow ourselves to take a diversion via either one of the criss-crossing symmetrical ‘X’ letters, we end up once again at the ship’s stern – and with a different corresponding verse (albeit one ending up with the same letter ‘S’ in v. 17): *tutus contemnat summis cumulata tropaeis* («let him defy in safety even that which is piled high with greatest trophies»). Alternatively, of course, we might begin lower down, with the make-believe ramming-spike at the ship’s prow (v. 25): if readers trace a path up either one of the ‘X’ letters, they once again trace a hexameter: *pulsa mente mala contemnat, summe, procellas* («with ill intent cast aside, o great one, let him defy the storms»). At the same time, there is always the option of instead proceeding from the ship’s outer oars. From a semantic point of view, these figurative letters may at first look nonsensical (read the lines from left to right and we arrive at a puzzling *OMABONOQUERN SPEQN*). But as audiences figuratively shove and heave in their efforts of viewing/reading, they eventually strike upon a hexameter: if the reader instead moves from right to left (following the ship’s own imagined course of motion), and likewise from imagined sea to hull, he finds *spe quoque Roma bona contemnat, summe, procellas* («with good faith, let Rome also defy the storms, o great one»).

Whichever poetic-pictorial itinerary we choose, our response to this poem must in turn navigate between different representational registers. Optatian begins his poem by talking about *signa*, returning to the same language in vv. 17 and 29 (*signis, signa ... laetissima*; compare also the reference to the *insignia fata* of Constantine’s descendants, themselves arguably ‘signalled’ in the naval picture). And yet the ‘signs’ of this poem take on numerous forms, occupying a visual-verbal spectrum that stretches from the mimetic to the symbolic and back again, always figured through the literal arrangements of its letters. If words do double duty here as images, those images can also be read as words: this holds true of all the hidden verses which make up the poem’s figurative characters, but especially so of the words concealed in the alphabetical shapes *VOT* and *XX*. In each case, we are made to experiment with different modes of verbally interpreting the visual patterns, and of visually interpreting the verbal words: responding to these fabricated *signa* means thinking, in every sense, ‘outside the box’.

Perhaps most remarkable of all is the *chi-rho* that makes up the ship’s mast and sail. To read the textual picture is to be faced with a semantic problem: wherever we start within this ‘christogram’, and however we proceed, the visual pattern at first yields no sensible verbal message. Try out an alternative pictorial-poetic strategy, though, and it is possible to see things quite differently. We should remember that, at its most literal level, this monogram (sandwiched between the pictographic Latin text *VOT*) refers to something in Greek: for all its iconic fusion of the two letters, the emblem brings together a Greek *chi* and *rho*, embroidering two Greek alphabetic forms into the Latin fabric of the poem. What happens, then, if we try reading the text of the *chi-rho* not in Latin, but rather in Greek? Needless to say, we have first to convert the Latin letters into their Greek visual ‘equivalents’: ‘A’ doubles up as *alpha* and *delta*, for example, ‘C’ as *sigma*, ‘H’ as *eta*, ‘T’ as both *theta* and *tau*, ‘P’ as *rho*. As we proceed with this conversion, and continue with



the letters that make up the rudder, the text changes before our very eyes, comprising a Greek elegiac couplet:

τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σὲ δὲ ἄρμενον εἰνὶ νομίζιν
θούροις τείνομενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις.

One must think that the ship is the world, and that you are the hoisted rigging, tautened by the strong winds of your virtue.

Miraculously translated from text to image (and in turn from image back to text), and simultaneously converted from Latin hexameters into Greek elegiac couplet, these words offer an additional commentary on the ‘celestial signs’ of the lettered picture. At the same time, the text calls upon readers to interpret the picture in a different way, transforming the mimetic image of the ship into an allegory replete with other semantic connotations. Although the image of the sail and rudder stands before us, its cryptic text figuratively ‘steers’ audiences in a more (or rather less?) figurative interpretative direction: the trick, as it were, is to ‘un-see’ the picture – to ‘consider’ (νομίζ<ε>ιν) the literal image in a more intellectual sense. Within the self-contained cosmos of this poem, the couple instructs, is an imagined image of the cosmos itself, one to be seen not with physical eyes, but instead through the mental eye of our imagination; likewise, the various violent winds (*procellas*) hidden within the various *uersus intexti* of the ship are refigured into a collective image of virtue (θούροις ... σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις).

Optatian masterfully forges his artefact from a series of formal ambiguities – between image and text, no less than between Latin and Greek: just as Optatian moves back and forth between visual and verbal forms, so too does his artefact fluctuate between different verbal systems (predicated on at once similar but different responses to their scripts). What most interests me in all this is the cultural context in which Optatian was writing – a time when the *chi-rho* itself could be understood in multiple ways, whether as Christian triumphalist sign, or political logo of Constantine. The dynamic signs of Optatian’s poems give brilliant figurative form to a late-antique culture that is refashioning the legacy of the classical past within a new political and religious outlook...

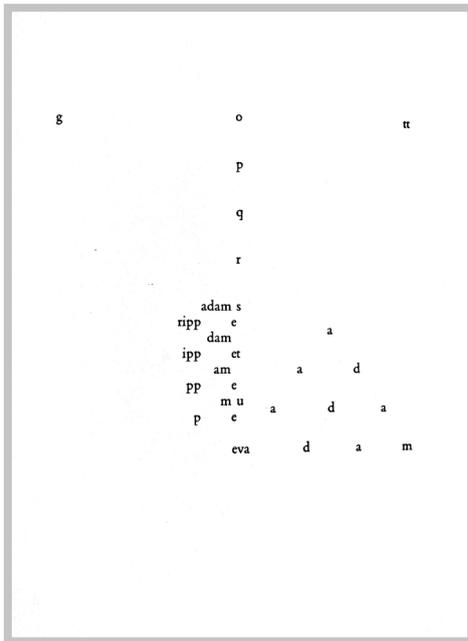
F.P.: So the very fluctuations between image and text give form to a certain self-consciousness about cultural flux! The multiplicity of meanings here – conveyed through the poem-picture’s continuous medial and linguistic transmutations – reminds me, again, of Ercole Tasso’s *Virginia*, which the author himself described as a slim booklet with respect to pages («brieve e poco volume»), but so full and abundant when it comes to meaning («tanto di senso copioso e abbondante»). The interaction of sonnets, mysteries and *imprese* – alongside the cabalistic ‘transpositions’ by which the letters of the lady’s name form new words (Maggi 1995: 52) – engenders a very dense and layered «senso», albeit processed in a very small space.

What strikes me about all these examples is the way in which they prefigure – and indeed in some ways venture beyond – our ‘postmodern’ talk of ‘intermediality’. To put the point more provocatively, late twentieth-century concepts such as «iconotext» (Nerlich/Wagner) and «imagetext» (Mitchell) begin to sound much less ‘postmodern’ than we usually think they are. How useful have these theories been to you when analyzing phenomena like Optatian’s picture-poems?

M.S.: Absolutely! I always think of that line of Umberto Eco (discussing his *Name of the Rose*) – on how «postmodernism is not a trend to be chronologically defined», but the «modern name for mannerism as a metahistorical category»: «every period has its own postmodernism, just as every period would have its own mannerism» (Eco 1994: 66).

Yes, each of those scholars has been instrumental in forging my own critical framework. There's much to say here, but what I like most in these various terms is their compound formulation (no less influential is what has been labelled in German 'writing-picture-ness', or «Schriftbildlichkeit»: cf. Krämer 2005: 24; Krämer, Cancik-Kirschbaum and Totzke 2012). It's a thinking about text and image already inscribed in ancient Greek, not least in the Greek verb *graphein* and its cognates – which, as we noted in passing earlier, refer at once to the acts of 'writing' and 'drawing' (cf. e.g. Lissarrague 1992; Squire 2009: 147; 2011: 235–243; 2013b: 106–116). Incidentally, I'd add that such thinking about the pictorial qualities of writing stretches all the way back to the earliest uses of inscriptions (cf. e.g. Osborne and Pappas 2007). It can be all too easy to think this some 'postmodern' concern, and the relationship between words and images has indeed been one of the most productive currents of poststructuralist literary criticism. But classical materials – Optatian's works, certainly, but also others – help us to situate these interests against a

much longer history. Like you, I might even venture to say that ancient artists and authors were at times rather more creative and sophisticated in their play with words and images than modern scholars...



Ernst Jandl, 'Erschaffung der Eva' (1957), in M.E. Solt (ed. by), *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 129

F.P.: Indeed! What is striking in Optatian's poems, and in so many of your other examples, is how consciously they play with the relationship between the 'visible' and the 'lisible' – between seeing and reading, and the consequences this has in terms of the perceived topic of a picture-poem. With that in mind, let's move forward to some wholly more modern case studies.

Your last example reminded me of a 1957 poem that I came across recently by Ernst Jandl (1925–2000) on 'The Creation of Eve' ('Die Erschaffung der Eva').

The poem was analysed in a recent article by Brian McAllister, who argues that «Jandl's poem triggers its intertextual link through the title and through recognizably biblical words within the text [...] This intertextuality filters our reading of the poem and provides the visual and semantic elements their [*sic*] narrative thrust» (McAllister 2014: 237). Here the title plays a key role in directing our reading-viewing of the poem, providing an exemplary case of the authorial use of paratextual devices as self-commentary, to which I was referring earlier on.

While I am persuaded by McAllister's reading of the placement of individual letters and especially of the final line as 'enacting' the creation of Eve, I am more doubtful about his interpretation of the «visual shape» of the poem as evoking «a biblical storyworld inhabited by natural and supernatural beings» (238). Can *you* see anything in the shape composed by the arrangement of the letters on the page?



M.S.: It's a fun poem, isn't it? No, despite trying, I can't myself see anything iconic here. But I wonder if that isn't the point – it's about the primordial act of divine Creation (one thinks of the beginning of John's Gospel – «in the beginning was the Word», etc.): from the horizontal thrust of «Gott» we move in all manner of directions. The alphabetical sequence of letters is especially interesting, running down the vertical (from the 'o' of Gott to the 'v' of Eva) – thereby signaling an invention of both space and time. I particularly like the disintegration of words to form new ones (figuring, or indeed literalizing through letters, the deconstruction of Adam and reconstruction of Eva). It's a peculiarly elemental view of language that actually relates back to Optatian: words are broken down to their bare, atomistic components – and then rebuilt to form new ones. We don't have the same 'gridded' backdrop, but the 'spoliation' of language has much in common, I think. Likewise the resulting patterns – the arrangement of letters across diagonals – could take us back to the spatial layouts of those *Tabulae Iliacae* 'magic square' arrangements.

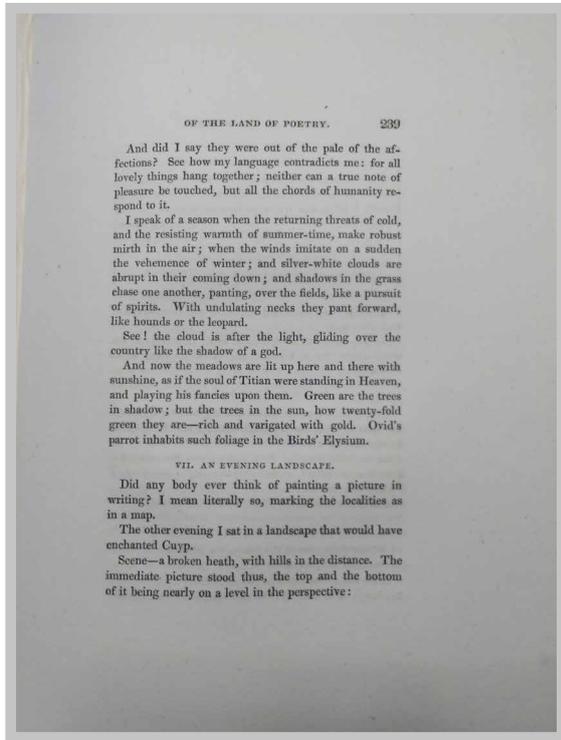
F.P.: I wonder if a closer look at the process of reading as seeing might help us here, especially when it comes to the interaction between the shapes we recognize and the words we single out. According to Willard Bohn, there are three operations involved in the process of «reading a visual poem» (Bohn 2011: 15): the perception-recognition of the composition's design, the deciphering of the text, and finally the synthesizing of the information acquired through the two previous stages, very often changing the first interpretation. This description of the process seems applicable to picture-poems in which the shape composed by the words is prominent and clearly identifiable, as in some of the calligrams we have seen before; but in the case of Jandl's poem, where the recognition of a design remains tentative, I would argue that the perception of words in their notational nature precedes the identification of a design.

M.S.: Yes, I think I'd agree. The thing about a poem like this – as with Optatian's works – is that once the poet opens the hermeneutic gates, it's left to the reader to draw the semantic limits. Here, as with Optatian, the boundaries between 'sense' and 'nonsense' are open to question: who's to decide whether additional patterns – further sites/sights of significance – belong to the poem or to its readers? One might think of Susan Stewart's work in particular: for both Jandl and Optatian, as for Stewart, puzzling over the 'nonsensical' plays a key role interrogating how meanings are constructed – nonsense «not only exaggerates features of common-sense reasoning to make them problematic, it also exaggerates aspects of the language in which that common sense is constructed, pointing to the arbitrary and potentially 'treacherous' nature of language as pure form» (Stewart 1978: 201).

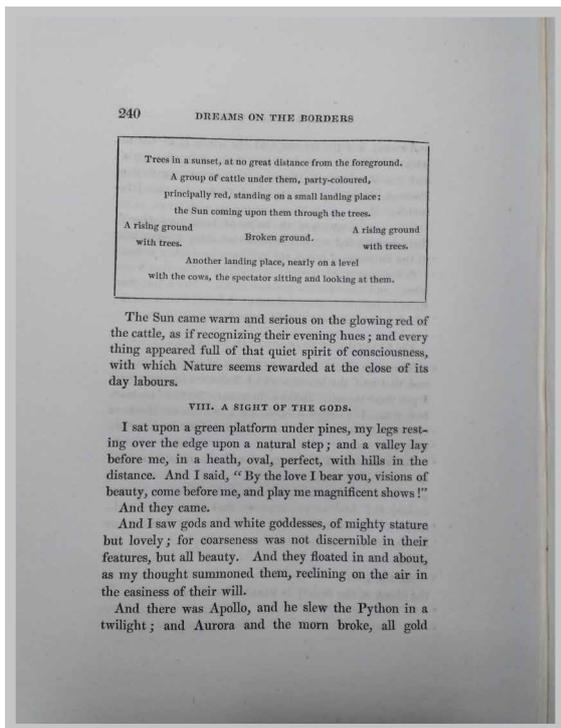
In Jandl's particular example, we could of course dream up all sorts of explanations as we puzzle over the individual letters and their visual arrangement. Looking at the final line, with its letters EVADAM (spread unevenly across the space), we could think of the literalized resulting unity of Eva and Adam – which is ultimately, of course, the whole point of the Genesis story. But what's to stop us reading along other interpretive lines? Thinking in English (rather than German), one might talk of an 'evading', or else of a damning curse (EVA-DAM). One might possibly go still further, thinking of this creation of 'Eva' in Buddhist terms (desperately trying to 'crack' the riddle, I see 'dam' can refer to Atisha's special Lamrim instructions known as 'the stages of the path to enlightenment' – not wholly irrelevant to this whole story, one might think!). Now, I'm not of course staking



anything on any of these readings. Rather, what interests me is the challenge a poem like this poses to the conventional rule-book of written, textual communication: to be faced with the poem is perhaps to be faced with a riddling invitation to go off in our own interpretive direction...



Leigh Hunt, 'An Evening Landscape', from *The Keepsake for 1828*, London, Thomas Davison, 1828, p. 239



Leigh Hunt, 'An Evening Landscape', from *The Keepsake for 1828*, London, Thomas Davison, 1828, p. 240

F.P.: Albeit, of course, within the overriding frame of the poem's title (in this case, 'Die Erschaffung der Eva'). The influence that the title of a picture-poem is likely to exert on our perception as reader-viewers made me think of a second modern case study – this time, a short prose text by Leigh Hunt (1784–1859) on 'An Evening Landscape'.

It's the text which John Hollander chose as a concluding case study for the introduction to the 1995 book we've already mentioned (*The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*: Hollander 1995: 88–91).

The passage is part of a series of prose fragments entitled *On the Borders of the Land of Poetry*, which appeared for the first time in the *The Keepsake for 1828* (234-241, at 239-240); it was also collected posthumously as the opening piece in Hunt's *Essays*, first published in 1888 (1-7, at 5-6). Hunt's own preface to the series ('The Demands of Poetry') is ambiguous in renouncing poetry while expressing an aspiration towards it:

But I have the wish to be a poet, and thoughts will arise within me as painful not to express as a lover's. I therefore write memorandums for verse; – thoughts that might perhaps be worthy of putting into that shape, if they could be properly developed [...]. (Hunt 1828: 235).

The material relationship between the title, which could also be read as a caption for a painting ('An Evening Landscape'), and the 'painting' enclosed in the linear frame printed on the page is mediated by the words written above and below the frame itself. If read in the order in which they appear on the page, the words encourage a meta-textual reading, which would be less prominent if the prose did not open with these words: «Did anybody ever think of painting a picture in writing? I mean literally so, marking the localities as in a map».



M.S.: It's a different case study isn't it – but an interesting one. I think you're absolutely right about the importance of frame – or rather of different frames (a long-standing interest: cf. Platt and Squire 2017): first, the conceptual framing of the exercise within a critical reflection 'on the borders of poetry'; and second, the physical framing of Hunt's poem within those reflections – marked out on the page within a privileged space that brings to mind the physical picture-frame of a painted canvas. Incidentally, I think, the exercise only makes sense within the intellectual framework of what Lessing's famously prescribed about the 'boundaries' (or *Grenzen*) of 'painting' and 'poetry', within his landmark 1766 essay on *Laokoon* (translated as Lessing 1984)...

The framed poem is both removed from the frame of criticism and continuous with it. It's a point that takes us back to your citation about ambiguity – of «thoughts that might perhaps be worthy of putting into that shape, if they could be properly developed». Of course, this particular example of «painting a picture in writing» is rather different from some of the others we've talked about so far. Rather than visualize any mimetic or iconic form, what we find here is a 'picturesque' instead of 'pictorial' poem.

What do you make of what's going on?

F.P.: It's maybe worth noting that, after the pseudo-accidental introduction we both referred to («Did anybody ever think...»), the concise narrative of a very recent past steps in («The other evening...»), along with the mention of a seventeenth-century Dutch painter, Aelbert Cuyp (1620-1691). The subsequent description of the scene is significantly cast within a nominal sentence. What is seen seems to turn instantly, in the very act of perception, into an «immediate picture», with a top and a bottom line that both provide the dominant, horizontal note of the picture painted in writing. To be precise, the act of seeing is not mentioned here, as the subject is sitting «in a landscape», as if he were part of a life-scale painting or *tableau-vivant*. Within the picture-poem proper, the spectator comes in at the very end, this time sitting but also explicitly looking at the cattle.

If we now enter the space within the frame, again we find nominal sentences (with verbs present only in participle form), forming a list. Prepositions and grammatical links are still in place. But the exclusive presence of nominal sentences seems to respond to the attempt to escape linguistic connections and mimic the juxtaposition of objects. If we move from grammar and syntax to layout, the first four lines in the frame are the least visually prominent, in the sense that they have been subject to a minimal deviation from the conventional graphic arrangement of a poem. By contrast, the central section is the most obviously unorthodox, with the two groups of trees gathering at the sides, on top of two hills («rising ground»), open as stage wings for the lower «broken ground» in the middle, standing for the «broken heath» mentioned outside the frame. The word «ground» appears no fewer than four times (one of which in 'fore-ground'), whereas «landing place» features twice, again hinting at the flat and horizontal format of the written picture.

Speaking of format, what would you make of Hunt's insistence on a somewhat narrow «perspective»? The comment «nearly on a level in the perspective», placed before the frame, seems to be confirmed in the first line of the poem-painting («at no great distance») and it is echoed more closely in its penultimate line («Another landing place, nearly on a level»).

M.S.: Within the frame of the poem, Hunt's talk of the «level in the perspective» seems fundamental, doesn't it? The individual verses, centred around the «broken ground» in the middle, mirror the imagined spatial layerings of a picture from background at the top



(albeit as expressed in language, now «at no great distance from the foreground»), all the way to the foreground at the bottom (which further extends to encompass «the spectator sitting and looking» – and indeed the external viewer who reads in turn of that looking spectator...). The lines of the poem, in other words, are written with a view to the rules of linear perspective. And yet, at the same time, that promise of space in turn ‘breaks’ the linearity of words: either side of the phrase «broken ground», but spatially above and below the central phrase, we find two self-contained semantic units that take semantic advantage of their break from linearity («A rising ground with trees»).

F.P.: Likewise the non-mimetic dispositions of groups of words (never fewer than two at a time) within the frame match the idea of «marking the localities as in a map», a process that ultimately concerns words located in an image (the scale reproduction of a space) rather than the composition of an image proper.

As opposed to the extreme atomization, almost dissolution of the verbal texture in Jendl’s poem, here the fragmentation happens at the level of syntax and grammar, even though punctuation is still present. Verbal sentences reappear only after the frame, in the closing section, which has a strange status as opposed to the clearly meta-textual nature of the prose preceding the frame: on the one hand, it seems to build on the framed ‘picture’, taking up its «Sun»; on the other, it raises the style to recall a more solemn rapture in front of the evening light and concluding on the least visible of things, «Nature’s quiet spirit of consciousness»...

M.S.: Yes, that phrase «quiet spirit of consciousness» must be key to the whole thing – what a wonderful encapsulation of the underlying romanticism! Hunt surely knew well that lots of people had thought of «painting a picture in writing». But despite the promise of literalizing that metaphor, the very framing of the framed ‘picture’ shows that his prose description can nonetheless prove the most ‘pictorial’. Part of the game, I think, lies in the fact that the final paragraph is pregnant with much more ‘visuality’ than the poem itself: «the Sun came warm and serious on the glowing red of the cattle, as if recognizing their evening hues; and everything appeared full of that quiet spirit of consciousness»...

F.P.: Interesting: yes, a pivotal turn of some kind occurs between the lower line of the rectangular frame and what follows. Now, as soon as I say ‘what follows’ I realize how strongly my words are biased by a temporal mindset, whereas I could just as well have said ‘what is placed below the frame’ or so, phrasing the same thought in a more ‘spatial’ way... I guess this brings us full circle, to what Baxandall called description’s «past tense and cerebration»...

We have talked a great deal about long histories, legacies and issues of method. With that in mind, I thought we might therefore conclude by discussing the books and critics that have most influenced our respective studies of visual-verbal relations. I can imagine there are many you could mention, but, if you had to choose just one, what would you say?

M.S.: Lots to think of – in classics, the work of Jaś Elsner would have to loom the largest (e.g. Elsner 1995, 2007); more broadly, a favourite would be the work of W.J.T. Mitchell (especially Mitchell 1986). But – if it’s got to be just one choice – I’m going to give a more offbeat answer: Joseph Koerner’s 2004 book, *The Reformation of the Image* (Koerner 2004).

The brilliance of Koerner’s volume lies in showing how our whole thinking about words and images is theologically conditioned, and conditioned above all by the thinking of the



sixteenth-century Reformation. For me, this work had a huge influence not only in making sense of the historiography of art history as an academic discipline, but also in thinking about the different cultural landscapes of classical antiquity. I hadn't read the book before completing my doctoral thesis, but it loomed large in the subsequent book that derived from it; in fact, the whole first section of the book is in some ways a reformulation and extension of Koerner's provocative thesis that 'the Reformation reshaped what the visual image *is*' (Koerner 2004: 246; cf. Squire 2009: 1-193).

What would your answer to the same question be?

F.P.: I guess my answer might surprise you, as my first thought instinctively goes to a book that has nothing to do with either ekphrasis or intermediality: Erich Auerbach's *Mimesis* (1946). The book emphasizes the need to engage with a *longue durée* of literary genres and critical traditions, no matter how much time and work that requires (and no matter how many inevitable simplifications it implies). I treasure the book for many reasons, but most of all because of its unique combination of insightful textual analyses and daring (almost breathtaking) historical perspective. In no other book have I found the same powerful combination of the infinitely small (a paragraph, a canto) and the vast horizons of literary history, the same masterly handling of close reading and wide-ranging reflections on literary genres. I am well aware that the so-called 'stylistic criticism' is hardly palatable to British academia, yet it is still an essential practice of literary studies on the continent, and especially in Italy.

Alongside Auerbach, I would also mention Ernst Robert Curtius, whose *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948) sparked my passion for the study of topoi in both texts and images. In a REF-dominated world of British academia, I feel sure, the masterpieces of Auerbach and Curtius would never have seen the light of day. By contrast, some of today's most renowned academic journals are packed with peer-reviewed articles so much narrower in scope. I have the deepest respect for any honest, well-conducted and rigorous research. Yet, as a reader, my sense is that the critical potential inherent in the clash of the minute detail and the distant view, in the risk of wide-ranging synthesis, cannot be rivaled by that of a single case study, no matter how brilliant. Like the artists of those *Tabulae Iliacae*, Auerbach and Curtius are both masters of combining the microscale with the macroscale!

But I'm going to give a third answer too. With regard to the specific topic of our conversation, the work of Michael Baxandall has to feature. The first of Baxandall's books that I read was *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Baxandall 1972), although I think I read it too early fully to realize its implications. Another which has stayed with me for even longer is *Giotto and the Orators* (Baxandall 1971). More recently I find myself referring back more and more often to *Patterns of Intention* (Baxandall 1985), which is an exemplary book on art historical method.

Baxandall's work, especially in *Patterns of Intention*, is an outstanding example of how an interest in social contexts and their influence can go hand in hand with the most subtle awareness of rhetorical patterns and conventions. Every paragraph of Baxandall's writings shines with his sharp intelligence – an unmistakable mixture of pragmatism with fearless theoretical drive. I know that I am stating the obvious here, but the obvious is less so when one considers the possibility of building on his model. It is certainly possible to adopt Baxandall's method – or parts of it, for example to work along the lines of *Giotto and the Orators* or *Painting and Experience*; but what remains beyond reach is his unique style of thought, the distinctive personality shining through his thought and



writing. One cannot really imitate Baxandall, and yet this is the very reason why it is so useful to read his work.

To return finally to ekphrasis, I love Baxandall's definition of description (or more precisely of «a partially interpretative description»), as «an untidy and lively affair», which appears in the introductory essay 'Language and explanation', right at the beginning of *Patterns of Intention* (Baxandall 1985: 11). Again and again, I find inspiration in Baxandall's moderate skepticism about inferential criticism, in so far as it implies a positive take on the weaknesses inherent in our methods, and ultimately the choice of being optimistic without being naïve.

M.S.: Baxandall might likewise give us a note on which to end, mightn't he? After all, Baxandall is one of those key (and all too few!) figures who succeeded in building bridges between the study of ancient and early modern visual culture: I remember, for example, how Baxandall begins *Patterns of Intention* by analyzing a description by Libanius of a painting in the Council House in Antioch (Baxandall 1985: 1-5).

By contrast, the field of art history – generally speaking – has not been good at crossing the ancient/modern divide. Two hundred years or so ago, when 'art history' first grew out of aesthetics and philosophy, before being nurtured as an academic discipline of its own, almost every discussion of aesthetics, replication and vision drew upon ancient writings and examples (not least in Germany – consider the likes of Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe and Hegel). The same can be said for the turn of the nineteenth and twentieth centuries, when art historians were still trained as much in the ancient as in the modern (especially, once again, in the Germanic tradition of Riegl, Wölfflin, Cassirer, Saxl, Warburg, Panofsky, etc.). After fleeing the Nazis, and re-establishing itself in London in 1933, the 'Warburg Institute' here in London could still define its academic remit in terms of a 'classical tradition' – and of the *Nachleben* ('afterlife') of Graeco-Roman images in particular.

Today we have ended up in the reverse situation. Most departments of art history and visual culture are entirely divorced from faculties of classics and classical archaeology. Much to my *chagrin*, the Courtauld Institute of art – where you're currently based – has effectively given up teaching classical materials: it abandoned its full-time post in Greek and Roman art in 2011, and to date there's no sign of it being reinstated ... A whole series of additional institutional barriers police the boundaries: university curricula, departments, and not least appointment committees. This current situation stems in no small part from the aesthetic backlashes of the twentieth century, with its various calls to look forwards, not back. It's a delicious irony: had Graeco-Roman art not been so historically influential, it might well have a greater academic presence within departments of art history today...

Some classicists have been only too glad to see the 'ancient' and 'modern' go their separate ways. Uninterested in bigger art historical questions, indeed rather embarrassed by them, classical art historians have sometimes preferred to pore over their relics in splendid antiquarian isolation (cf. Squire 2012). Why should we want to force Graeco-Roman art «into anthropological moulds and structures» or «subject it to the service of ideologies bred by modern concerns with race, gender and psychology?», one prominent voice has asked (Boardman 1993: 2). Other classicist scholars and archaeologists have sought to abandon visual cultural questions altogether: «all art is material culture...», as one trenchant 'material culturalist' insists: «classical art history therefore is archaeology or it is nothing» (Whitley 2001: xxiii).



That gloomy backdrop makes conversation here all the more important, I think. Within classics, at least, it's never been more important to be looking outwards. Here's hoping that there'll be more occasions in the future!

Bibliography:

AMEDICK 1999

R. AMEDICK, 'Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition', *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 114 (1999), pp. 157-206.

AUERBACH 1946

E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, Francke, 1946.

BARKAN 2013

L. BARKAN, *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

BAXANDALL 1971

M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

BAXANDALL 1972

– *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

BAXANDALL 1985

– *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

BENNDORF 1862

O. BENNDORF, *De Anthologiae Graecae epigrammatis quae ad artes spectant*, Leipzig, G. B. Teubner, 1862.

BENASSI 2008

A. BENASSI, 'Tanto di senso copioso, e abbondante. Note sulla *Virginia* di Ercole Tasso', in L. Bolzoni and S. Volterrani (eds.), *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 421-450.

BOARDMAN 1993

J. BOARDMAN (ed.), *The Oxford History of Classical Art*. Oxford, Oxford University Press, 1993.

BOLZONI 1995

L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.



CAMPBELL 2005

S.J. CAMPBELL, 'Eros in the Flesh: Petrarchism, the Embodied Eros and Male Beauty in Italian Art, 1500-1540', *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 35 (2005), pp. 629-662.

CRESCENZO 1999

R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.

CROPPER 1976

E. CROPPER, 'On Beautiful Women: Parmigianino, "Petrarchismo" and the Vernacular Style', *Art Bulletin*, 58 (1976), pp. 374-394.

CROPPER 1986

– 'The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture', in M.W. Ferguson, M. Quilligan, N. Vickers (eds.), *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190.

CURTIUS 1948

E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.

D'ELIA 2006

U.R. D'ELIA, 'Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento', *The Sixteenth Century Journal*, 37 (2006), pp. 323-350.

DEMPSEY 1992

C. DEMPSEY, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanistic Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

DEMPSEY 2012

– *The Early Renaissance and Vernacular Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2012.

DENCKER 2011

K.P. DENCKER, *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin, de Gruyter, 2011.

DRUCKER 1998

J. DRUCKER, *Figuring the Word. Essays on Books, Writing and Visual Poetics*, New York, Granary Books, 1998.

ECO 1994

U. ECO, *Reflections on the Name of the Rose*, trans. W. Weaver, 2nd ed. London, Minerva, 1994.

ELSNER 1995

J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.



ELSNER 2007

– *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton, Princeton University Press, 2007.

ERNST 1991

U. ERNST, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Cologne, Böhlau, 1991.

ERNST 2012

– *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band I: Von der Antike bis zum Barock*, Berlin, de Gruyter, 2012.

ERNST FORTHCOMING

– *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse. Band II: Vom Spätbarock bis zur Gegenwart*, Berlin, de Gruyter, forthcoming.

GOETHE 1986

J.W. GOETHE, *Essays on Art and Literature. Goethe's Collected Works, Volume 3*, ed. John Gearey. trans. E. von Nardroff and E. H. von Nardroff, New York, Princeton University Press, 1986.

GOW and PAGE 1965

A.S.F. GOW, and D.L. PAGE (eds.), *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, 2 vols, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

HIGGINS 1987

D. HIGGINS, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany, NY, State University of New York Press, 1987.

HOLLANDER 1995

J. HOLLANDER, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

KOERNER 2004

J. KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2004.

KOHL, KOOS and RANDOLPH 2014

J. KOHL, M. KOOS, and A. RANDOLPH (eds.), *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2014.

KRÄMER 2005

S. KRÄMER, "'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift', in G. Grube, W. Kogge and S. Krämer (eds.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Munich, Fink, 2005, pp. 23-61.

KRÄMER, CANKIK-KIRSCHBAUM and TOTZKE 2012

S. KRÄMER, E. CANKIK-KIRSCHBAUM, and R. TOTZKE, (eds.) *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin, Akademie Verlag, 2012.



KWAPISZ 2013

J. KWAPISZ, *The Greek Figure Poems*, Leuven, Peeters, 2013.

LAGNER 2001

M. LAGNER, *Antike Graffitizeichnungen. Motiv, Gestaltung und Bedeutung*, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 2001.

LEACH 2004

E. W. LEACH, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

LESSING 1984

G. E. LESSING, *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Translated by E. A. McCormick. Baltimore, MD and London, Johns Hopkins University Press, 1984.

LISSARRAGUE 1992

F. LISSARRAGUE, 'Graphein: écrire et dessiner', in C. Bron and E. Kassapoglou (eds.), *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee*, Yens-sur-Morge, Cabédita, 1992, pp. 189-203.

MAFFEI 2015

S. MAFFEI, 'I limiti dell'*ekphrasis*: quando i testi originano immagini', *Studi di Memofonte*, 15 (2015), pp. 120-146.

MAGGI 1995

A. MAGGI, 'Depicting one's self: *imprese* and sonnets in *La Virginia overo la dea de' nostri tempi* by Ercole Tasso', *Quaderni d'Italianistica*, 16 (1995), pp. 51-60.

MAGGI 1998

– *Identità e impresa rinascimentale*. Ravenna, Longo, 1998.

MAGGI 2006

– 'Una figura poco conosciuta del tardo Rinascimento: Ercole Tasso e i suoi due canzonieri', *Esperienze letterarie*, 31 (2006), pp. 3-38.

MAGNIEN 1996

A. MAGNIEN, 'Callistrate et le discours sur la sculpture à l'âge moderne', in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, Textes édités par Ph. Hoff et P. Rinuy, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1996, pp. 21-41.

MÄNNLEIN-ROBERT 2007

I. MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg, Winter, 2007.

MAREK 1985

M. MAREK, *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1985.



MCALLISTER 2014

B.J. MCALLISTER, 'Narrative in Concrete / Concrete in Narrative: Visual Poetry and Narrative Theory', *Narrative*, 22 (2014), pp. 234-251.

MITCHELL 1986

W.J.T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago, 1986.

MITCHELL 1994

– *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago, 1994.

MUTH, NEER and WEBB 2012

S. MUTH, R. NEER and R. WEBB, 'Débat: texte et image dans l'Antiquité: lire, voir et percevoir', *Perspective* (2012), pp. 11-28.

NERLICH 1990

M. NERLICH, 'Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans "La femme se découvre"', in A. Montandon (ed.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-303.

OSBORNE and PAPPAS 2007

R. OSBORNE, and A. PAPPAS, 'Writing on Archaic Greek Pottery', in Z. Newby and R. Leader-Newby (eds.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 131-155.

PICH 2008a

F. PICH, 'I testi', in L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.

PICH 2008b

– 'Specchi, ritratti, sonetti: ellissi dell'immagine e memoria degli oggetti nella lirica del Cinquecento', in F. Cattani and D. Meneghelli (eds.), *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 87-103.

PICH 2010

– *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

PICH 2016

– 'Leggere e rileggere discorsi amorosi: processi della lettura tra lirica e epistolografia rinascimentale', in G. Rizzarelli and C. Savettieri (eds.), *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 69-92.

PLATT and SQUIRE 2017

V.J. PLATT, and M.J. SQUIRE (eds.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History*. Cambridge, Cambridge University Press, forthcoming 2017.

POLARA 1973

G. POLARA, *Publilius Optatianus Porphyrius Carmina* (2 vols.), Turin, Paravia, 1973.



POLARA 2004

– *Optaziano Porfirio. Carmi*, Turin, UTET, 2004.

RICHARDSON 1999

B. RICHARDSON, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

RICHARDSON 2009

– *Manuscript Culture in Renaissance Italy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

SQUIRE 2009

M.J. SQUIRE, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

SQUIRE 2010a

– ‘Making Myron’s Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation’, *American Journal of Philology*, 131 (2010), pp. 589-634.

SQUIRE 2010b

– ‘Reading a View: Poem and Picture in the Greek Anthology’, *Ramus*, 39 (2010), pp. 73-103.

SQUIRE 2010c

– [Review of Webb 2009], *Aestimatio*, 5 (2010), pp. 233-244.

SQUIRE 2011

– *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

SQUIRE 2012

– ‘A place for Art? Classical Archaeology and the Contexts of Art History’, in S. Alcock and R. Osborne (eds.), *Companion to Classical Archaeology*, second edition. Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 468-500.

SQUIRE 2013a

– ‘Ekphrasis at the Forge and the Forging of Ekphrasis: The Shield of Achilles in Graeco-Roman Word and Image’, *Word & Image*, 29 (2013), pp. 157-191.

SQUIRE 2013b

– ‘Apparitions Apparent: Ekphrasis and the Parameters of Vision in the Elder Philostratus’s *Imagines*’, *Helios*, 39 (2013), pp. 97-140.

SQUIRE 2013c

– ‘Invertire l’ekphrasis: l’epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine’, *Estetica: Studi e ricerche* (2013), pp. 82-107.



SQUIRE 2014

– ‘The *Ordo* of Rhetoric and the Rhetoric of *Ordo*’, in M. Meyer and J. Elsner (eds.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 353-417.

SQUIRE 2015a

– ‘Patterns of Significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the Figurations of Meaning’, in R. Green and M. Edwards (eds.), *Images and Texts. Papers in Honour of Professor E. W. Handley, CBE, FBA*, London, Bulletin of the Institute of Classical Studies Suppl. 129), 2015, pp. 87-120.

SQUIRE 2015b

– ‘Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature’, *Oxford Handbooks Online*, 2015 [DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58].

SQUIRE 2016a

– ‘POP Art: The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius’, in J. Elsner and J. Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 25-99.

SQUIRE 2016b

– ‘“How to Read a Roman Portrait”? Optatian Porfyry, Constantine and the *Vultus Augusti*’, *Papers of the British School at Rome* 84 (2016), pp. 179-240.

SQUIRE and ELSNER 2016

M. SQUIRE, and J. ELSNER, ‘Homer and the ekphrasists: Text and picture in the Elder Philostratus’ Scamander (*Imagines* I.1)’, in J. Bintliff and K. Rutter (eds.), *The Archaeology of Greece and Rome: Studies in Honour of Anthony Snodgrass*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, pp. 57-99.

SQUIRE and WIENAND 2017

M. SQUIRE, and J. WIENAND (eds.), *Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, W. Fink, 2017.

STEWART 1978

S. STEWART, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

STEWART 1993

– *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Second edition, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

TASSO 1593a

E. TASSO, *La Virginia overo della dea de’ nostri tempi. Trattato ove si hanno Rime, Imprese e dimostrazioni Cabalistiche*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.

TASSO 1593b

E. TASSO, *Poesie del Sig. Hercole Tasso Filosofo, composte da lui, in sua giovanile età, e già spartatamente stampate in Bologna, in Vinegia et in Bergamo. Con brevi dichiarazioni*,



annesse con *gl'Indici, sopra le più di loro del Sig. Christoforo Corbelli*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.

TEBALDEO 1989-1992

A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, Modena, Panini, 1989-1992.

TUELLER 2008

M. A. TUELLER, *Look Who's Talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Poetry*, Leuven, Peeters, 2008.

WAGNER 1995

P. WAGNER, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion, 1995.

WAGNER 1996

– 'Introduction', in P. Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, de Gruyter, 1996, pp. 1-40.

WEBB 1999

R. WEBB, 'Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre', *Word & Image*, 15 (1999), pp. 7-18.

WEBB 2009

– *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.

WHITLEY 2001

J. WHITLEY, *The Archaeology of Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

WOJACZEK 1988

G. WOJACZEK, 'Schlüssel und Schlange: Zwei figurale Texte aus Antike und Mittelalter', *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, 14 (1988), pp. 241-252.

ZANKER 2003

G. ZANKER, 'New Light on the Literary Category of "Ekphrastic Epigram" in Antiquity: The New Posidippus (col. X 7 – XI 19 P. Mil. Vogl. VIII 309)', *ZPE*, 143 (2003), pp. 59-62.

ZANKER 2004

-- *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2004.



MANUELE MARINONI

Visibilità e superficie del tragico
Il pathos dell'immagine in d'Annunzio (dai Taccuini al Libro segreto)

Taking the fundamental reflection of J. Hollander, R. Rudner and others as a point of departure, this essay identifies some of the main aesthetic and stylistic characteristics of d'Annunzio's Taccuini (tragic and pathos forms). The notebooks are truly a 'geography of memory' in which, beside themes of myth and art, one finds a strong somatic component.

Nel formulario estetico dannunziano, ossessionato dal nucleo semantico che destabilizza ogni orizzontalità del senso simbolico e ogni traslazione implicita del linguaggio, tesaurizzando la sproporzione percettiva tra interno ed esterno (florilegio di mantico, mnestic e numinoso, secondo i movimenti stratigrafici di un'ontologia apodittica del sublime 'romantico', quella, per intendersi, studiata da Thomas Weiskel),¹ un ruolo assolutamente primario è assegnato, come è noto, alle dinamiche ecfrastriche e alle risultanti poetiche del visuale e del figurato, nelle più caleidoscopiche profondità della sontuosa galleria d'immagini di cui parlava Frank Kermode, nei pressi degli incroci della *forma fluens* di «Mnemosine» che tanto affascinarono Mario Praz.

Gli indici contestuali figurativi, come ci ha insegnato John Hollander,² sono dunque la traccia di uno stile della «visione» che, di volta in volta, aiuta a sentire prossimi gli orizzonti di una configurazione percettiva di micro e macrocosmi. Salto emozionale e dimensione creativa s'inficiano del più mirabolante veleno sinestetico, originando frenetiche vibrazioni tra una linea artistica e l'altra, specie nei diagrammi dello stile e della retorica:³ fra il «sentire visivo», il «sentire sonoro» e l'auscultazione totale dell'immaginario.

È, più da vicino, il compito che Ezio Raimondi assegnava alla «ricerca di una "figura" dentro le parole del passato, a cui non corrisponde mai uno sfondo univoco e concluso», che implica «l'esattezza franca dell'osservazione» e con essa «il riconoscimento del paradosso del senso, del suo divenire nell'universo dialogico della cultura».⁴

Nel caso di d'Annunzio, Pietro Gibellini è partito dall'idea che «l'imaginifico rimase un creatore d'immagini verbali» per indagare i quattro «movimenti» entro i quali leggere l'intera fenomenologia della «pittura mentale» del poeta.⁵ Ma l'effettivo atlante di tali «immagini», con il frammento ècfrastrico nel vivo della sperimentazione, non è mai andato oltre, unitariamente, al regesto realizzato nel lontano 1949 da Bianca Tamassia Mazzarotto. Non è il caso di ricordare le motivazioni che dissuadono dall'impresa (certo complessa e onerosa) di perlustrare ogni campione testuale del *corpus* dannunziano originato da un'immagine artistica; ma voglio indicare due accorgimenti estetici che di volta in volta suggeriscono superfetazioni interpretative illimitate (ciò che di per sé è connaturato al carattere del simbolico): il processo di «riscrittura visionaria» e la «simbolizzazione di ogni strato endemico del reale». Bergson ci aiuta a tratteggiare i sintomi di tale cifra percettivo-visionario quando descrive la «fraction de seconde que dure la plus courte perception possible de la lumière, des trillions de vibrations ont pris place, dont la première est séparée de la dernière par un intervalle énormément divisé» per poi arrivare alla concretezza che noi «ne percevons, pratiquement, que le passé».⁶

Tanto per far valere la complessità dell'operazione, fra gli esempi possibili, vorrei soffermarmi su un campione ecfrastrico che si trova nel *Taccuino XLVII*, datato *settem-*

bre 1906, e oggetto di due riscritture (di qui un'ulteriore conferma, se non bastasse una lettura unitaria del macrotesto, della bigamia di valore – testuale e avantestuale –, più volte ribadita, dei *Taccuini*): prima in una favilla del '24 (col titolo *Peccantem me quotidie* – ripreso dal Palestrina) incapsulata nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, e poi nella *Via Crucis del Libro segreto*. Ma partiamo dalla descrizione del *Taccuino* che, di per sé, presenta già notevoli potenzialità visionarie:⁷

Bologna – Santa Maria della Vita – La chiesa ha due cupole successive Tutta addobbata di damasco rosso

[...]

Il gruppo del Cristo morto Un'agitazione di dolore nell'ombra –

Il Cristo è supino, disteso, rigido, con i piedi eretti su cui erano le incrostazioni del tempo e del mastice che restaura la rottura – nerastri – col buco del chiodo profondo

– Ha le due braccia distese e le mani conserte su gli inguini – Il capo sul cuscino – la faccia nerastra la barba coperta d'una gomma bianchiccia – La Marie intorno sembrano infuriate dal dolore – Dolore *furiale*. (*Taccuini*, p. 473)

E dopo altre numerose indicazioni descrittive:

Opera d'una potenza drammatica singolarissima – agitata veramente dal vento del dolore – Il colore della terra cotta è divenuto grigiastro, per la polvere che si accumula e vi s'incrostra.

[...]

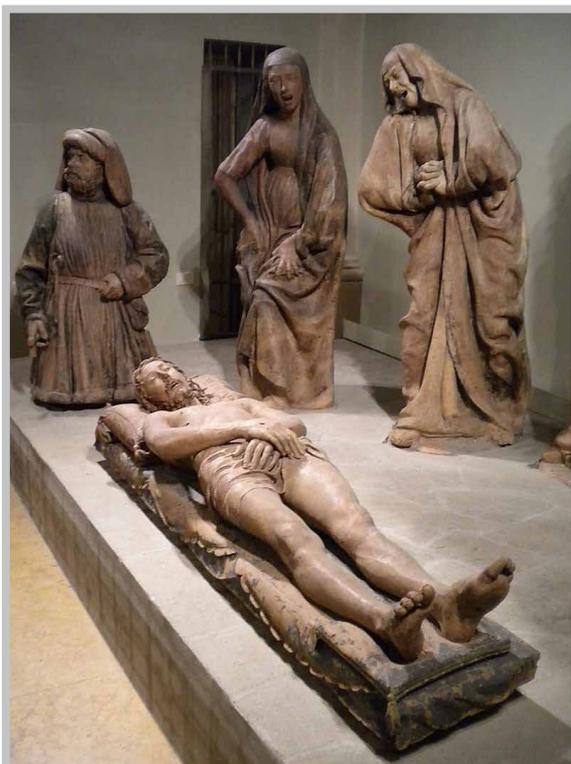


Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, 1463-1490

La Maria a sinistra della Madonna guarda la sopravveniente Magdalena e si eccita al dolore di lei. [...] È come se il suo corpo fosse intento a *partorire* il dolore, a espellerlo come si espelli l'infante dalla matrice. [...]

Il dolore dionisiaco. (Ivi, p. 475)

Senza scomodare l'ermeneutica di Francesco Arcangeli, è già evidente, dalla pagina privata, il pathos del complesso scultoreo di Niccolò dell'Arca che d'Annunzio stilizza e fa rivivere nel tessuto retorico. L'eccitazione per il dolore e per il dramma declinato nelle simulazioni del tragico cooptano per una plasticità panteistica della struttura allucinatoria, quasi a rilevare un'immagine vibrante fra la visibilità metafisica del dolore di Schopenhauer, l'occultamento di sensi 'altri' di Paul Jakob Deussen e il percepire universale studiato da Angelo De Gubernatis. Tre nomi, con quello di André Lefèvre e del suo concetto di «anthropomorphisme», tutt'altro che casuali nella dinamica costruttiva del senso panico che sta a fondamento di tanta scrittura, solare e notturna, di d'Annunzio. Ricordo, per esempio, che il De Gubernatis, oltre a produrre quegli splendidi cataloghi delle geografie metamorfiche



Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, 1463-1490
(particolare)

e mitiche, come la *Mitologia delle piante*, contribuì a far conoscere in Italia il Max Müller della *Mitologia comparata*, tanto caro a d'Annunzio quanto a Pascoli.⁸

Nel *Libro segreto*⁹ tutto ciò che nel *Taccuino* era appuntato come vera e propria telefonata epifanica diventa incontro segnato da un'«agitazione impetuosa di dolore». Il sistema lessicale si dilata alle tensioni della riscrittura visionaria. E nel cortocircuito di presenze emozionali, in una sorta di assoluto ribaltamento interiore, all'insegna della metamorfosi dei sensi vibrati dalla vertigine, d'Annunzio parla della compenetrazione con l'«immobilità della tragedia cristiana» sino a raccontare il sinestetico addentrarsi «nello strazio».

La tensione dei sensi è condotta al limite dall'esperienza della visione, diretta e improvvisa, con l'opera d'arte. Le sculture, plasticamente, propongono incisivamente la sostanza dell'«angoscia mortale» e, fuse in

un'immagine musicale, vicina all'*Aufhebung* trascendentale e pseudo-idealistico descritto da Pater, favoriscono l'iniziazione alla «Musica». È in atto il metabolismo frenetico dell'entità «spirituale» dell'oggetto d'arte e del materiale iper-semantizzato che lo caratterizza.

Al di là di ogni pragmatica del singolo, quello che si vuole individuare è il problema reale che Richard Rudner indagava nello *Statuto ontologico dell'oggetto estetico*, verso una trascendenza del medesimo principio artistico; da cui è possibile approfondire un primo esito sul senso dannunziano della materia, nello specifico, una materia ri-semantizzata attraverso l'arte. E quindi del problema diretto della «visibilità» delle forme. Niva Lorenzini,¹⁰ a tal proposito, ha messo in campo il nome di Wölfflin (per il concetto di «intensificazione»), accostandolo a quello di Carlo Placci (che, come è noto, ebbe importanti relazioni, anche personali, con d'Annunzio). Tutto sembrerebbe partire dunque dalla tribuna estetica del «Marzocco»: difatti Placci, che della rivista era attivo collaboratore, fu uno dei primi (se non il primo) a portare il nome di Wölfflin in Italia. Ma allo stesso tempo non va trascurato il profondo afflato estetico della «Georgica dello spirito» di Angelo Conti che a Placci (e quindi a Berenson) si contrapponeva. In effetti la complessità semantica che di volta in volta d'Annunzio orchestra sulla pagina, specie in ordine alla sostanza artistica, produce effetti disorientanti. È essa stessa vittima di feroci oscillazioni (lo si vede, per esempio, da vicino, col rapporto wagneriano).

Addirittura si è col tempo arrivati a parlare di un d'Annunzio 'barocco', esteta del transitorio e del fugace; artefice del conturbante processo di rigenerazione di ogni superficialità del reale. E in parte questo è vero. Facendo un breve balzo verso il *Fuoco*, ma senza allontanarci troppo dalle pagine del *Taccuino* e del *Libro segreto*, si registra – e Lorenzini guida con precisione – l'«amplificazione» totale nel particolare: il movimento che si produce è «fittizio». Ed è qui il senso estetico più profondo del d'Annunzio dinanzi alla realtà e all'arte. Un senso eminentemente intriso di bizantinismo, proprio nella costruzione delle forme che inficiano la coscienza primordiale di ogni 'puro gesto' dei sensi (e così la



'teoria dello sguardo' e la semantica dell'«acustica»¹¹.

Il «movimento» si trova nella «fissità» (in fondo c'è qualcosa di queste astrazioni della materia, e ce lo insegna Jankélévitch, anche nella dimensione «notturna»: in musica come in pittura e in poesia); la verticalità del senso (di ogni senso) si radica nelle variazioni della superficie, prima ancora che in qualsiasi distensione, e nelle virtualità semantiche della stessa, nella dialettica, per dirla con Raimondi, di «essenza e simulacro».¹² Sembra quasi di sentire l'eco delle teorie della temporalità della forma organica di cui ragionava Viktor von Weizsäcker, che è più un discorso sulla configurazione che sull'essenza (ne discuteva anche Aby Warburg); e così, per riportare il discorso a d'Annunzio, sui problemi dello stile.

Ecco dunque un altro riflesso del pathos della materia indicato da Lorenzini; e così un esempio, dal *Fuoco*, in cui si ascolta tale mobilità dell'immobile (e in tal caso concordiamo con la parentesi di un d'Annunzio barocco che fa sentire tutti gli effetti dell'espressione di una *Stilleben*):

L'inerzia delle cose li invadeva, l'umido fumo cinerino li fasciava addensandosi; *la confusa monotonia* li stordiva. [...] Gli ululi a poco a poco [...] parevano indugiarsi come quelle foglie trascolorate che abbandonavano il ramo a una a una senza gemere. Quanto era lungo *il tempo che passava tra il distaccarsi della foglia e il suo giungere a terra!* [...] tanta era la quiete dell'aria che i pampini secchi non si distaccavano dai tralci. Nessuna foglia cadeva, se bene tutto morisse. (*Fuoco*, p.150; corsivi miei)

Torniamo alla descrizione dell'opera di Niccolò dell'Arca. Il «dolore dionisiaco» appuntato nel *Taccuino* distilla la totalità dell'evento che tramuta il soggetto in «uno strumento nelle mani del musicista invisibile» (il Palestrina), metaforizzando l'unicità dell'esperienza, tale per cui «in quell'ora, in quella chiesa parata di porpora, in quel senso mistico che fluttua tra l'estremo della carne e il limitare dell'anima, veramente» si sente «dedurre e condurre il [...] filo di porpora dalle dita della Musica, e non per diletto e non per blandizia e non per oblio, sì per elezione di dolore e per vocazione di martirio».

La materialità dell'espressione si concretizza in un arabesco di forme «multanimi» (direbbe d'Annunzio stesso): il potenziale della pietrificazione del sentimento; la musicalità delle pietre (per cui si sarebbe entusiasmato Marius Schneider); l'allucinazione del contatto e il prodursi della 'visione'; il totalizzante sentimento musicale e l'esperienza del dolore. È così eseguito quello che Lorenzini indica come l'«irrazionale» del linguaggio somatico: «in primo piano sta il corpo, la percezione dei sensi acuti che tracciano, con la loro 'topologia fluida', le linee di un linguaggio inesplorato, pulsionale e segreto, anteriore al processo logico e immediatamente coincidente, al tempo stesso, con l'immagine dell'oggetto».¹³ La capacità vibratile della materia fa tutt'uno con la materialità dell'espressione, quindi del simbolico.

È ben noto che negli sbalzi sismografici storici dell'ontologico in arte si registrano, per lo meno a partire dal Seicento, notevoli inflazioni verso l'«asimmetrico», il «fragile» e l'«incompiuto» e che l'intero organigramma del simbolico soggiace a queste spinte cangianti (lo ha mostrato con chiarezza Anceschi). Ne risentono così anche tutti i riflessi dell'individualità. Si tratta, da qui, di capire meglio, nell'orizzonte dannunziano (aspetto non ancora sufficientemente sondato), gli enigmi del valore della materia (sia essa l'ombra degli oggetti; la superficie degli specchi; il riflesso di ciò che è visibile; ecc.) e il concetto, tutt'altro che secondario, della «pura visibilità» di cui discutevano prima Riegl, Hildebrand e poi il già ricordato Wölfflin, secondo il quale, ha scritto Antonio Banfi, importa soprattutto «la legge trascendentale del processo: il regno delle forme è regno dello spirito, solo in



quanto è uno sviluppo infinito».¹⁴ Il concetto, come si diceva, fu di grande interesse per molta della critica d'arte gravitante attorno al «Marzocco» e venne rielaborata dalla linea Placci-Berenson. In termini schopenhaueriani Conti definiva l'arte come «la forza che ci rende possibile di lacerare, in certi istanti, la trama del velo di Maja e di guardare l'eterno a traverso il mutevole; l'arte sola può renderci possibile di contemplare, oltre la serie e la successione dei fenomeni, la luce delle idee».¹⁵

Altro dato significativo, nel caso prelevato dai *Taccuini* e dal *Libro segreto*, riguarda l'oggetto-statua: si tratta, in sintesi, della già menzionata pietrificazione del sentimento interiore interconnessa alla semantica simbolica del materiale statuaria (le intuizioni di Pater sull'arte scultorea antica vengono amplificate), in un perpetuo flusso (metamorfico) delle forme.¹⁶ È qualcosa di simile (naturalmente su un piano più estetico che gnoseologico) all'idea di Cassirer della «lingua [come] significato espresso in suoni che sono oggetti materiali». L'attenzione cade sulle epifanie del concreto e lascia solo a un secondo momento il possibile visionario adottato e applicato di volta in volta, al fine di capire che non si tratta di due distinti momenti d'un medesimo processo interpretativo, ma sguardi distanziati, declinati sotto un unico coefficiente immaginativo.

D'altro canto, nelle vicinanze di Angelo Conti e della scuola estetica a cui si rifà l'intero Parnaso dei *Nobili spiriti*, nel difficile, ma non inutile, rapporto con l'idealismo, è determinante il binomio «immaginazione» e «sensibilità concreta» che fonda un intero processo d'identificazione del «reale simbolico»: «Immaginazione» e «sensibilità concreta» come trasfigurazioni del *genio* e abilità psichiche, tra «attenzione», la stessa di Ribot, «potenziamento dei sensi», delle «abilità» della vista e dell'udito. Leggiamo, in un articolo del Conti, pubblicato sul «Marzocco» il 29 ottobre 1899, dal titolo *Nota per le «Laudi»*:

Dalle ricerche microscopiche degli scienziati ai quadri dei pittori di paese, vediamo la natura ricercata, investigata, scrutata, con ardente, paziente ed instancabile curiosità, vediamo tutti i fenomeni del cielo e della terra sottoposti allo studio e all'osservazione degli uomini.

[...] Una nuova religione è dunque sorta su quella di ieri, un nuovo culto e una nuova divinità: la natura. Il mistero e la sua religione rinasceranno quando i filosofi ne avranno trovata la radice nel nucleo stesso della natura e della vita.

Dall'alfabeto originario della critica d'arte, vicino all'estetica del fisiologico di Charles Blanc (senza scordare le ricerche chimiche di Michel Eugène Chevreul) e alle fenomenologie del colore e relative energie del 'disteso' contro il 'pragmatico lineare' (pensiamo ai dipinti di Georges-Pierre Seurat), come conseguenza pratica, si passa a una grammatica della materia simbolica, senza che venga trascurato ogni singolo tassello della costellazione culturale che guida i dettagli della forma. Si sovrappongono «elementi estensivi» ed «elementi intensivi», coloriture del dissonante e geometrie corrotte del simmetrico, da cui si rintracciano le forze vivide di una visione tutta bizantinistica, tra immagini immacolate e abissale profondità della coscienza cromatica,¹⁷ nei trainanti ingranaggi interiori dell'illusione, ottica e mnestica, verso le stazioni dell'onirico. Scrive ancora Angelo Conti nella *Beata riva* che «il disegno è tutto; e il colore è la sua ricchezza, la sua fioritura, la sua musicalità, la sua potenza suprema» (si individuano in tal modo forti divergenze con il neoclassicismo di Winckelmann e con la teoresi dell'arte di Lessing). Un sodalizio di processualità psichiche che seduceva copiosamente l'intuito mitografico di Karl Abraham.

Ancora dai prodromi della superficie, Blanc aveva chiaramente distinto l'energia «femminile», creatrice, genetica, del colore contro la staticità «maschile» della linea; e così la visione simbolica è possibile più nella concavità pluritonale del cromatico che nel peri-



metro del concreto. L'immagine bizantina (il significato dell'iconologia che sprigiona luci e riflessi dall'interno) raffigura l'arabesco per antonomasia di ogni misterica morfologia del paradosso figurativo simbolico. Un passo successivo, dell'ermeneutica del colore e del movimento semantico dell'articolazione cromatica messo in campo, fu quello di trovare nuovi risvolti fondativi, su base scientifica, negli interessi psicologici coevi per la dimensione percettiva e, nello specifico, per i nessi fra immagini visive, energie creatrici e allucinazioni interiori, ben distribuite fra le «alterazioni» di Binet, le «suggestioni» di Bernheim e l'«immaginazione» di Ribot.

Il rapporto fra 'sostanza' e 'senso', sullo sfondo della fenomenologia della materia di Bachelard (che sappiamo essere stato attento e acuto lettore di d'Annunzio, concentrandosi sulla struttura empedoclea del cosmo, tra fluidità e solidità), porta verso un altro suggestivo passo del *Fuoco*, in cui pare leggersi ancora una sorta di *Stilleben* traslitterata, come quella che Jeanne Hersch definiva «miniatura d'eternità».¹⁸

Conosci la colonna verde che è in San Giacomo dall'Orio? – soggiunse Daniele, con l'animo di trattenerne l'amico ancora qualche istante, poiché temeva il commiato. – Che materia sublime! Sembra la condensazione fossile d'una immensa foresta verdeggiante. Seguendo le sue innumerevoli venature l'occhio viaggia in collegamento pel mistero silvano. Guardandola, io ho visitato la Sila, l'Ercinia.

Stelio la conosceva. Un giorno Perdita era rimasta lungamente appoggiata al grande stelo prezioso per contemplare il magico fregio d'oro che s'incurva su la tela del Bassano oscurandola.

– Sognare, sempre sognare! – sospirò egli, per un ritorno di quell'amara impazienza che gli aveva suggerito parole di scherno sul battello partente dal Lido. – Vivere di reliquie! Ma pensa a quel Dandolo che abbattè nel tempo medesimo quella colonna e un impero, e volle rimaner doge potendo diventare imperatore. Egli visse più di te, forse, che erri per le foreste se indaghi il suo marmo predato. Addio, Daniele. (*Fuoco*, pp. 193-194)

Nel romanzo il discorso è pronunciato dal Doctor Misticus e si giustifica con l'idea della comunicazione diretta con «l'anima delle cose»; con l'energia dell'artista studiata da Conti e che, nell'articolo *La visione imminente* («Marzocco», 19 aprile 1896), è definita la «legge che regola l'apparizione dei capolavori d'arte»:

dall'aria, dall'acqua, dai muri, dagli edifizii, si sprigiona una virtù che prepara l'apparizione; ogni movimento, ogni forma, ogni splendore, ogni suono già appartengono, benché in un grado inferiore, alla visione imminente. Tutte le cose della terra e dell'acqua fanno già parte dell'opera artistica, nella quale le loro confuse aspirazioni e il loro intimo sogno è continuato ed è fissato in forma di bellezza immortale.

Insomma di una materia comune si esalta l'imperscrutabile legame del 'sonoro' col 'visivo'; lo stesso rapporto di cui d'Annunzio si ricorderà nel *Notturmo* a proposito del prisma cromatico sorto dall'ascolto del «Preludio di Scriabin».

Sull'ormai celebre aforisma del Pater delle «arti che aspirano costantemente alla condizione della musica» s'è detto molto; sia in relazione a d'Annunzio che a Conti e a tutto il còtè dell'estetismo europeo. Ciò che preme sottolineare ulteriormente sono le implicazioni ontologiche dell'ente artistico, e del materiale che lo corrobora. Nella sintesi musicale, proseguiva Pater, si scioglie la «perfetta identificazione di materia e di forma»; quindi in ogni forma d'arte e, di conseguenza, in ogni giacenza ontologica dell'oggetto artistico, mediante la «ragione fantastica», deve essere colto il «grado in cui ciascuno» dei prodot-



ti indicati (per l'appunto gli oggetti d'arte) «s'avvicina [...] alla legge musicale». E non è affatto un caso che la riflessione, inserita nel saggio dedicato a *La scuola di Giorgione* (in *Il rinascimento*), precede l'immagine critica che unifica, in un ponte cronologico millenario, la pittura veneziana agli «splendori semibarbarici della decorazione bizantina», nella consistenza di una «introduzione in una maggiore dose d'espressione umana nell'incrostazione di marmo e d'oro delle pareti del Duomo di Milano o della Chiesa di San Marco». ¹⁹ Fra i sortilegi dell'estetico è ancora la superficie artistica (come non ricordare la patina del bronzo!) a essere il nucleo del discorso: il principio del «contatto» con la materia; una specifica materia iper-semantizzata da memoria, valori artistici, valori umani e potenzialità mitiche. Ed è questa (la riduzione del contatto mistico con oggetti d'arte che produce visioni e allucinazioni), nei margini di una cultura che non vuole separare l'estetico dallo psicologico, un'esperienza dei *nervi* che attrae d'Annunzio: dalle statue di Niccolò dell'Arca a luoghi e resti archeologici degli antichi Atridi della *Città morta*.

L'effetto di tali allucinazioni si districa tra un materiale metamorfico assai vario e introverso, sovente relegato nelle pieghe della volontà dionisiaca, e della «volontà violenta» di cui parlava Nietzsche. Ecco un esempio, dal *Compagno dagli occhi senza cigli*, in toni che già prefigurano i deliri notturni, di 'metamorfismo allucinatorio' che pare trascritto dalle cartelle cliniche dei primi pazienti affetti da turbamenti dell'onirico di uno Charcot o di un Sante de Sanctis:

Quando all'ora della ricreazione io me ne stavo in disparte a guardare con quella pupilla nel tempo medesimo lucida e allucinata che tale ancor serbo sotto la palpebra, vedevo spesso crearsi nel tumulto fanciullesco improvvise figure di malvagità quasi in aspetto di mostri a più gambe a più braccia a più teste. Una volontà violenta e perfida pareva saldare insieme i corpi di tre o quattro compagni. (*Faville del maglio*, in *Prose di ricerca*, pp. 1457-1458)

Riprendiamo a questo punto il passo del *Fuoco* sopra citato. L'immagine tipica della prosa figurativa del romanzo dionisiaco, vero e proprio *Künstlerroman* (secondo la catalogazione di Herbert Marcuse), va comparata a una pagina di poco successiva in cui protagonista è Foscarina:²⁰

Le innumerevoli vene dei marmi diversi ond'era incrostato il fianco del tempio, quelle indistinte trame di vario colore, quei labirinti e quei meandri commisti, parvero quasi renderle visibile la sua stessa diversità interiore, la confusione stessa dei suoi pensieri. Ella sentiva le cose a volta a volta estranee, remote, inesistenti, e familiari, prossime, partecipanti della sua intima vita. (*Fuoco*, p. 221)

Si tratta di un intreccio tra visibile, percepito e concreto/figurato, in cui l'oggetto travalica la forma sub-stanziale che le è propria per redimersi dalla *praxis* dell'effimero e inondare panteisticamente il senso della capacità interiore dell'artificio. Il visibile, in movimento tra potenze della materia e potenze dei sensi, è alterazione del simmetrico (ancora l'influenza dell'estetica del colore e delle forme bizantine), i cui elementi estensivi e intensivi (così ben coadiuvati nell'immagine del 'fuoco' e dell'ondulazione dell'acqua sotto le pietre) rievocano le suggestioni della «linea serpentina» di cui parlava nel Settecento, per i dettami della Bellezza, William Hogart. Ed è, aggiungiamo, il silenzio dell'immagine, quasi preconditione ontologica (appunto musicale) di ogni orizzonte di senso (Novalis), il luogo del possibile, del decifrabile e dell'ascolto. Leggiamo nel *Fuoco*, estraendo da metafora: «anche una volta voi avete scolpito divinamente nel silenzio la vostra propria statua, che vive nel nostro ricordo con la parola e col canto».

George Dickie ha definito concettualmente il separarsi dello *status* materiale dell'opera d'arte dai suoi effetti conturbanti (ampliamo noi a una serie più vasta di oggetti, non sempre veicolati in prima istanza da una volontà artistica), soffermandosi dettagliatamente sulle implicazioni del processo di «artefattualità»,²¹ ben adattabili al sistema dannunziano che fa, ogni qualvolta, tutt'uno con la pratica semantica e sensoriale della sintassi delle percezioni e dell'attenzione (teorizzate da Ribot). Si tratta, sempre con Dickie, della 'trasparenza del senso', rifluita nella superficie marmorea che, dall'astratto della forma cromatica, produce esiti psicodinamici, grazie a una vera e propria iridescenza dell'oggetto (il medesimo effetto provocato dall'oro della tomba nella *Città morta*. Ma si trovano effetti di pathos anche nella statua di marmo penetrata dalla *demente* del *Sogno d'un mattino di primavera*). La statua è oggetto che, dall'epoca antica, ostenta un'aura luminosa e, quindi, metaforizza il divino, oltre la duttilità del tempo (d'Annunzio è influenzato anche dall'immagine di un tempo «spazializzato» del Guyau di *La genèse de l'idée de temps*, Paris, Alcan, 1890). Ne parlava anche lo Chateaubriand dell'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

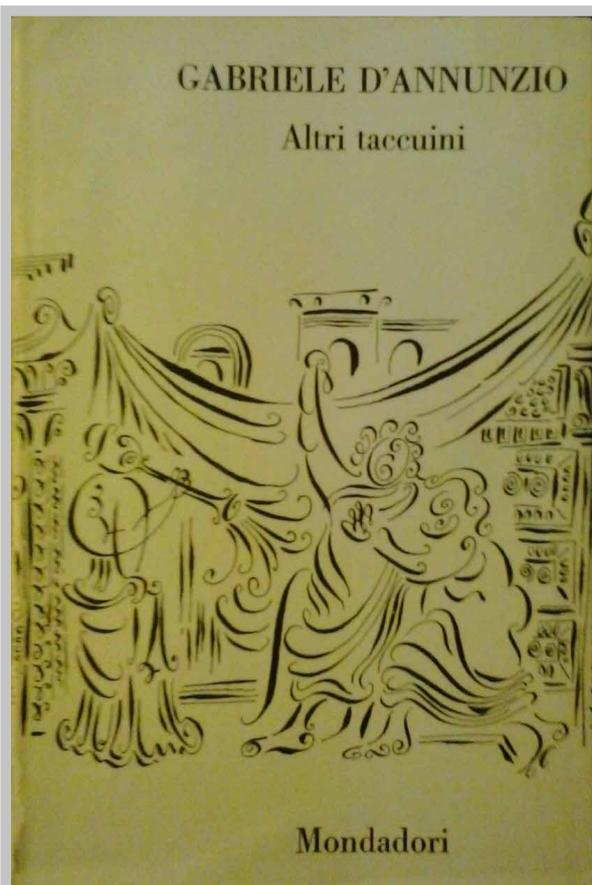
Tramite primo di tali cognizioni è il «corpo» che, attraverso l'intensificazione delle proprie capacità, agli incroci di un'iperbolica sequenza di antico e moderno (e che nell'antico si manifestava, secondo il verbo nietzschiano, nella nientificazione del *principium individuationis*), diventa protagonista della tanto agognata perdita del «sentimento del tempo». L'«écriture corporelle», mescolando la voce di Mallarmé alla profondità onirica del contatto plastico con l'antico, tratteggia l'«incorporation visuelle de l'idée» dando spazio al senso profondo della «vertige». Il poeta francese faceva riferimento al moto della danza (tema caro, emerso con chiarezza dai primi studi di Raimondi sino ai più recenti di Zanetti, anche a d'Annunzio; specie al d'Annunzio lettore di Nietzsche), anch'essa, la danza, simulacro di corporeo e spirituale, anticipo dell'*overture* dell'antico.

A questo punto, nonostante l'ormai oceanica bibliografia, merita alcuni accenni proprio il problema del rapporto con l'antico (con la «materia» antica), così come distribuito secondo le tre Moire dell'*Archéologie de la modernité* (per dirla con Jean Borie). La critica ha esaurito quasi ogni passaggio del rapporto col mito (e con l'antico in generale – specie ellenico e proto-ellenico) tra d'Annunzio, Carducci e Pascoli. Uno scorcio ancora da decifrare è quello che tende

a un confronto fra i singoli modi di rilevare il materico e la virtù plastica come effigie di un andamento virtuale spazio-temporale, destinato al problema della *cosa* tra ontologia antica e percezione moderna (o pre-moderna che dir si voglia).

Si tratta di una sorta di museo della memoria antica ove si succedono, per fare solo tre esempi, il bianco del marmo pario carducciano; la patina del bronzo tanto desiderata dal d'Annunzio favillare (e da Conti) e le lacrime degli eroi del Pascoli conviviale.²² Tre origini, tre metafisiche, tre ontologie e, soprattutto, tre modi differenti di presentificare le figure dell'antico. Le «meteorie spirituali» del Pascoli, ad esempio, convergono verso una simbolica dell'*ethos*, fra spiritualizzazioni dell'interiore e dell'onirico (il *Sonno di Odisseo*), fra «visibile» e «invisibile» (*Il Cieco di Chio*), ma anche verso la «vera realtà», costituita da ombre prima ancora che da cose e quindi, come indicato da Giuseppe Nava, «dalle immagini ai ricordi». A loro volta le *Primavere*

Copertina della fondamentale edizione di Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976





Elleniche carducciane sono un *baedeker* dell'immaginazione archeologica (ben nutrita alle scuole di Gherardo Ghirardini e Edoardo Brizio), di un mito non vissuto (o ri-vissuto), attraverso il quale la metamorfosi si appiana sulla superficie piatta di una filologia storica del retorico e dell'accademico in cui, come indicato a suo tempo dalla Marabini Moevs, si ha «l'importanza della stratificazione culturale, e il riconoscimento del valore intrinseco di ogni forma di civiltà umana»²³ (è chiara – come specifica sempre la Marabini Moevs – la debolezza di un vero e proprio fondamento estetico – così come mancava a tutta la tradizione archeologica primo e medio ottocentesca). E, infine, i tentativi di d'Annunzio di sentirsi elleno (proto-ellenico), grazie a una sensibilità somatica rivissuta e riscritta.

Restando a d'Annunzio, la materia fa sentire, per prima, agli occhi del poeta di *Maia*, la vita che «fluisce in tutte le membra» attraverso una «purificazione» che concede al «corpo» e allo «spirito» l'assorbimento della «gioja» di «tutte le apparenze»; rivivendo così una giovinezza che si trova nelle «membra immortali dell'Ermete prassitelèo» (*Taccuino III*).²⁴

{marinoni_dannunzio_s_fig3|Copertina della fondamentale edizione di Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976}

È questa, nell'intera parabola tra *Logos e mythos*, una funzione prettamente «esclusiva» del mito. E torno a ripetere che sono essenzialmente due gli atteggiamenti di d'Annunzio nei confronti della riscrittura del mito: uno 'inclusivo', determinante nella codificazione di sensi e percezioni, entro cui si dipanano i precetti nietzschiani del dionisiaco e della perdita del *principium individuationis*; e l'altro, 'esclusivo', che cerca nel visibile (oggetti e immagini) il veicolo (tema su cui insisteva molto il Conti, soprattutto in virtù dell'abolizione dell'«errore del tempo») per la relazione con l'antico. Naturalmente, in molti casi (da *Alcyone*, alle *Faville* alla stessa *Città morta*), queste due prospettive, specie nelle declinazioni ekphrastiche, collimano.²⁵

¹ Un sublime che, spesso, in d'Annunzio si offre negli ambienti circoscritti del 'dettaglio' e del 'particolare' – i *Taccuini* lo testimoniano in modo prolifico. Sul concetto di sublime, in ambito estetico, cfr. almeno T. WEISKEL, *The romantic sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. Sulla visibilità del dolore cfr. il capitolo *Vedere il dolore* in M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 21-45.

² Cfr. J. HOLLANDER, *The figure of Echo. A mode of allusion in Milton and after*, Berkley, University of California Press, 1981.

³ Cfr. il sintetico ma efficace capitolo 'D'Annunzio o la liturgia della retorica' in A. BATTISTINI, E. RAIMONDI (a cura di), *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 400-411.

⁴ E. RAIMONDI, *Il volto nelle parole*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 14.

⁵ Cfr. P. GIBELLINI, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio. Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, Milano, Electa, 1986, ora in P. GIBELLINI, *D'Annunzio. Dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pp. 142-158. Sul d'Annunzio critico d'arte cfr. anche F. ULIVI, 'D'Annunzio e le arti', in E. MARIANO (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 103-144. Per il panorama della critica d'arte entro cui collocare e pensare anche l'attività dannunziana cfr. A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia (1885-1900)*, Torino, Einaudi, 1981.

⁶ H. BERGSON, 'Matière et mémoire', in ID., *Oeuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 291. L'edizione dell'opera Paris, Alcan, 1912 è presente nella Biblioteca del Vittoriale e reca segni di lettura. Sulle opere del filosofo francese presenti nella biblioteca dannunziana mi permetto di rimandare al mio 'Le virtù del «bibliomante». Perizie dalla biblioteca di d'Annunzio', *Rivista di Studi italiani*, XXXIV, agosto, 2016 (in corso di stampa).

⁷ Per i testi di riferimento cfr.: G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965; ID., *Altri Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976; ID., *Prose di ricerca*, 2 Voll., a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005; ID., *Prose di romanzi*, 2 Voll., a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1988-89; ID., *Il Fuoco*, a cura



- di F. Caburlotto, Milano, BUR, 2009.
- ⁸ *La mythologie des plantes* di Gubernatis è stata richiamata da Zanetti fra le fonti, o comunque fra i modelli culturali, del d'Annunzio drammaturgo autore del *Sogno d'un mattino di primavera*. Aggiungerei, sul tema della simbolica vegetale, per altrettante suggestioni e approfondimenti, tra i punti di riferimento l'opera di Reivas dell'Ibis (pseudonimo di Abramo Bartolomeo Massalongo), *I miti e i simboli delle piante presso i greci*, del 1857 (Verona-Milano, Civelli Giuseppe e C.).
- ⁹ Per il *Libro segreto*, oltre al testo edito nelle *Prose di ricerca*, cfr. l'edizione commentata a cura di P. Gibellini, Milano, BUR, 2013 e la densa introduzione del curatore.
- ¹⁰ Cfr. N. LORENZINI, "“Visione” e “visibilità” in d'Annunzio: alcune ipotesi di ricerca", in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1985, pp. 199-209; EAD., *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, Milano, Franco Angeli, 1988 e EAD., *Il segno del corpo (Saggio su d'Annunzio)*, Roma, Bulzoni, 1984.
- ¹¹ Mi permetto di rimandare rispettivamente ai miei: 'D'Annunzio e le semantiche dell'«acustica notturna»'. Letture del 'suono' dalla «Contemplazione della morte» al «Libro Segreto», *Rivista di Letteratura italiana*, 1, 2016, pp. 39-58 e 'Visione, scienza ottica e psicologia sperimentale. D'Annunzio e le 'estetiche dello sguardo', *Otto/Novecento* (in corso di stampa).
- ¹² Il riferimento a Raimondi va, naturalmente, a *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- ¹³ N. LORENZINI, 'D'Annunzio, l'irrazionale, il linguaggio del corpo', *Il Verri*, marzo-giugno 1985, 5-6, p. 141. Ma si veda anche EAD., "“Visione” e “visibilità” in d'Annunzio: alcune ipotesi di ricerca", pp. 199-209.
- ¹⁴ A. Banfi, *Introduzione* a K. FIEDLER, *Aforismi sull'arte*, Milano, Minuziano, 1945, p. 26. Cfr. H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984. Un'ottima ricognizione tematica si legge in E. FRANZINI, M. MAZZOCUT-MIS, *I nomi dell'estetica*, Milano, Mondadori, 2003.
- ¹⁵ Cfr. A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000. La bibliografia su Angelo Conti dagli anni Settanta, in cui molti studi critici e documentari hanno iniziato a riproporre agli studiosi la figura dell'esteta, si è molto arricchita in più direzioni (e anche autonome rispetto al rapporto Conti-d'Annunzio); restano però tutt'ora insuperati i due lavori di R. RICCORDA, *Dalla parte di Ariete. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993 e G. ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- ¹⁶ Un'interessante fenomenologia del metamorfico in d'Annunzio è offerta da M.A. BALDUCCI, *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Firenze, Vallecchi, 1989.
- ¹⁷ Cfr. A. P. MICHELIS, *L'esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959. Per quanto riguarda la storia dei colori e il singolo uso simbolico che d'Annunzio opera di volta in volta, distribuito nelle varie fasi poetiche, narrative e teatrali, cfr. G. OLIVA (a cura di), *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*, Chieti, Solfanelli, 1992. Per un inquadramento teorico sono ancora indispensabili: M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1999 (utili, in una prospettiva estetica delle forme, di Brusatin anche *Storia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989 e *Storia delle linee*, Torino, Einaudi, 1993) e J. ALBERS, *Interazione del colore. Esercizi per imparare a vedere*, Milano, Il Saggiatore, 2013. Per la storia simbolica del colore e per molteplici aspetti culturali sull'immaginario cromatico cfr. J. GAGE, *Colore e cultura. Usi e significati dall'antichità all'arte astratta*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001 e F. PORTAL, *Sui colori simbolici nell'antichità, nel medioevo e nell'età moderna*, Milano-Trento, Luni, 1997.
- ¹⁸ Sulla centralità del *Fuoco*, nell'intera parabola dannunziana, specie per tutta una serie di temi legati a «certe virtualità combinatorie del sistema, affidate a stabili isotopie» entro cui si snoda una densa stratificazione di livelli (in primis «sintattici, semantici, simbolici», ma anche notevoli «circularità di aree metaforiche») ha parole molto acute Niva Lorenzini, che, peraltro, avvicina, senza, naturalmente, sovrapporre, tali stratificazioni e condensazioni del senso ai sistemi dialogici di Bachtin. Cfr. N. LORENZINI, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, pp. 86-87.
- ¹⁹ Cfr. W. PATER, 'La scuola di Giorgione', in ID., *Il Rinascimento*, a cura di Mario Praz, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1946, pp. 148-149. Tutto da confrontare con A. CONTI, *Il Giorgione*, a cura di R. Ricorda, Novi Ligure, Città del silenzio, 2007.
- ²⁰ Come è stato notato dalla critica, il *Fuoco* va letto e interpretato primariamente nella sua natura di «centrifuga episodicità»; cfr. E. GIACHERY, 'D'Annunzio e il labirinto', in ID., *Verga e d'Annunzio. Ritorno a Itaca*, Roma, Studium, 1991, pp. 136 sgg. e G. BALDI, 'Il fuoco: il superuomo nel labirinto e la salvezza della «decadenza»', in ID., *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 288-297. Cfr. anche S. COSTA, 'Il *Fuoco*: sontuose figure della malinconia', in *Da Foscarina a Ermione. Alcyone: prodromi, officina, poesia, fortuna*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 2000, pp. 7-23.
- ²¹ Cfr. G. DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, London, Cornell University Press, 1974. Per un'ulteriore disamina relativa all'ontologismo dell'artefatto cfr. T.C. RYCKMAN, 'Dickie on Artifactuality', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, 1989, pp. 175-177.



- ²² Sul rapporto tra Pascoli e l'antico mi limito a segnalare il volume M. PAZZAGLIA (a cura di), *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Scandicci, La Nuova Italia, 1997; E. ELLI, *Pascoli e l'«antico». Dalle liriche giovanili ai Poemi conviviali*, Novara, Interlinea, 2002 e il commento e l'Introduzione di Giuseppe Nava all'edizione G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, Torino, Einaudi, 2008.
- ²³ Cfr. M.T. MARABINI MOEVS, *Fra marmo pario e archeologia: l'antichità nella vita e nell'opera di Giosuè Carducci*, Bologna, Cappelli editore, 1971. Cfr. anche M.A. BAZZOCCHI, S. SANTUCCI (a cura di), *Carducci e i miti della bellezza*, Bologna, Bononia University Press, 2007 (in particolare i saggi di Bazzocchi e Canfora). In riferimento a Carducci, la malinconia e l'antico cfr. P. GIBELLINI, 'I conti con Carducci', *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, 2, 2007, pp. 55-64. Cfr. anche M. HARARI, 'Carducci etruscologo', in M. MARINONI, M. BASORA (a cura di), «*Sorpresi a scrivere di immagini*». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, Pavia, Edizioni TCP, 2016, pp. 1-8.
- ²⁴ Sul rapporto corpo-sensi-percezione dell'antico mi sia consentito il rimando al mio 'Operazioni della memoria. Esemplicità ècfrastica nei Taccuini di d'Annunzio', *Per Leggere*, 28, 2015, pp. 109-122. Per questioni vicine ai contesti europei e alle pratiche del simbolo cfr. P. GIBELLINI, 'D'Annunzio, Pascoli e Marinetti di fronte al mito', in *L'Officina di d'Annunzio. Giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni*, Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", 2013, pp. 3-19; ID., *D'Annunzio antico o moderno?* e R. BERTAZZOLI, 'Il paradigma dell'antico tra Pascoli e d'Annunzio: alcune riflessioni a margine', in C. GIBELLINI (a cura di), *Gabriele d'Annunzio 150 "Vivo, scrivo."*, Milano, Silvana Editoriale, 2014.
- ²⁵ Cfr. M. MARINONI, 'D'Annunzio e il non-finito: strutture, temi e motivi delle prime «Faville del maglio»', in A. DOLFI (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, FUP, 2015, pp. 213-230.



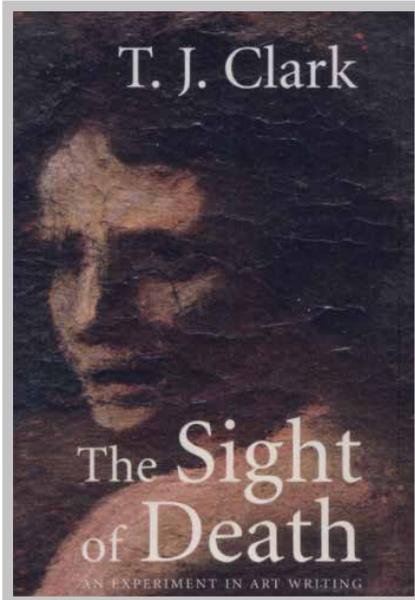
FEDERICA PICH

Writing about the art of looking: The Sight of Death and Roof Life

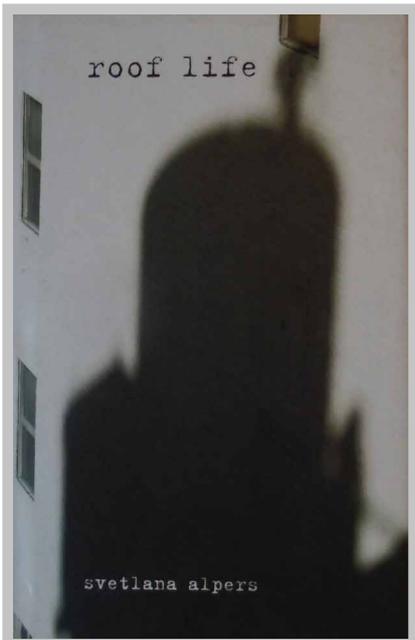
This article proposes a comparative reading of T. J. Clark's *The Sight of Death* (2006) and Svetlana Alpers's *Roof Life* (2013). Written by renowned art historians, both books are strange, hybrid objects – non-fictional works that consciously blur the line between art criticism, diary, and autobiography, while reflecting on the worth and limits of «looking» and «describing» as critical practices and human experiences. The author acknowledges Clark's and Alpers's extreme self-awareness as writers and the consequent need to address their writing *as writing* in the first place, by analysing their use of structures, returning motifs, tropes, and photographic reproductions. Their most valuable contribution to the ongoing debate on *ekphrasis*, on the role of description in art history, and on visual culture more generally, seems to stem precisely from what has proven more divisive in their reception. In particular, the author argues that the unusual prominence given by both Clark and Alpers to their own voice and persona is what allowed them to explore most effectively the limits of sight and description, fully embracing the non-neutrality of any possible attempt at translating pictures into words. While advocating the importance of «looking» and the amount of «thought» that happens through purely visual means, both books paradoxically restate the heuristic potential of writing.

In several respects, two books could not be more different than T.J. Clark's *The Sight of Death* (2006) and Svetlana Alpers's *Roof Life* (2013).¹ Despite their stylistic and ideological distance, they both resonate with fundamental concerns that are rooted in the experience of every art historian, or at least of those art historians who do not consider the essential – and ultimately inevitable – critical practices of looking at works of art and describing them as neutral, unproblematic activities. Although it is on this deep level that the two books spark a worthwhile comparison, a number of more superficial similarities should not be overlooked. Both books were published by Yale University Press, as clearly reflected in their careful graphic set up, which especially in the case of Clark is strikingly balanced and thought through.² Both Clark and Alpers are renowned art historians, who spent most of their academic careers at Berkeley and whose work has been acclaimed, but also heavily criticised. While being credited with fundamental critical acquisitions, their books have often been divisive in terms of their reception.³ If it is probably simplistic to locate their work in the area of the so-called 'New Art History', it is reasonable to see them as constantly committed to innovating their discipline and pointing out the flaws and limits of traditional approaches.

A less radical intellectual freedom would have probably prevented them from indulging in the worst sin for most rigorous academics: writing about themselves and their subjective experience. Both books are non-fictional works in which the narrator-viewer points explicitly to the flesh-and-blood person – and celebrated academic figure – whose name appears on the cover, with an identification that is assumed at all times. I will argue that it is precisely this indulgence, no matter how disturbing or controversial, that enables *The Sight of Death* and *Roof Life* to get to the heart of the master problem of art history – translating things seen into words – in illuminating ways. Especially in the case of Clark, the identification of the book's intended audience is indeed problematic, as the readers he actually aims to address are not the members of the cultivated minority that is likely to look for or come across a book on Poussin.⁴ Despite this undeniable contradiction, it would be unfair to label *The Sight of Death* as elitist without admitting that very



Front cover of T. J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven and London, Yale University Press, 2006



Front cover of Svetlana Alpers, *Roof Life*, New Haven and London, Yale University Press, 2013

few scholarly books could influence and provoke their readers (for the good or for the bad) as powerfully as this one.

Clark's and Alpers's readers, even the most irritated ones, will be compelled to look at works of art with new eyes – and perhaps decide to allow themselves the time to look for the sake of looking, without prejudices and second ends. This outcome would be enough to make these books worthwhile, even if everything else were wrong or useless in them – which is not the case, as long as we do not ask them to become what they definitely do not want to be, scholarly writing in the traditional sense. Consistently, I have tried to respond to both authors' extreme awareness as writers – that is, to their definite stylistic choices and sharp sense of writing as a way of thinking – by focusing on their use of structure, returning motifs and illustrations, rather than simply on their arguments.⁵

The verbal description of works of art sits at the core of both books, whose polysemous titles however suggest two very different approaches to the problem. *The Sight of Death* fundamentally encapsulates an interpretation of Poussin's *Landscape with a Man Killed by a Snake* (1648; National Gallery, London), which Clark developed through several months spent looking at the painting (while it was on loan at the Getty Museum, Los Angeles) and taking notes about it on an almost daily basis – a process showcased in the subtitle (*An Experiment in Art Writing*) and recorded in the diary entries that constitute the book itself («A record of looking taking place and changing through time»)⁶.

Conversely, *Roof Life* is concerned with no specific work of art, but rather with a whole life spent looking at art and describing it. In order to reflect on what makes the act of looking worthwhile, Alpers's gaze rests on things as disparate as shadows on a wall, photographs, drawings, menus, fruit and vegetables displayed on market stands.

1. This is not art history

Both Clark and Alpers advocate the importance of «looking», which, they claim, paradoxically needs to be defended and reaffirmed in an age that thinks of itself – and is regularly thought of – as visual.

[...] spending time looking out my window and matching words to what I see makes me feel an odd-man-out in a world in which people don't stop to look. [...] The chal-



lenge to looking is the visual age itself. [...] Looking is under threat. For lack of use a medium is being lost.⁷

A broader 'political' drive is therefore constantly at work underneath their discussion of methodological issues as well as, in the case of Alpers, in the reflection on private matters. In *Roof Life* the author's self-awareness as an art historian is everywhere clear and open, even though she expresses no explicit concern for the fate of art history as a discipline and highlights how this book should be separated from her other works («This is not art history and it is not criticism, nor is it some sort of mixture of the two»)⁸ Alpers's experience as a scholar per se remains in the background, with the exception of a number of pages in the final section of the book and a few crucial self-reflexive passages. For example, in the third section of the final chapter ('Self seen'), when she recalls the frustrating «vexations» of sitting for a portrait which was never accomplished, her experience as an art historian resurfaces to mark a distinction between the artist and the critic and, indirectly, to state her own identity as a writer – a maker in the verbal medium:

I kept a record of the experiment – a sitter observing the artist observing me. [...] The difference in my record was that I was conscious of being an art historian/critic in the studio and taking notes. I was conscious of being a maker used to working in one medium observing a maker at work in another.⁹

In this respect, Clark's stance is more complex, as *The Sight of Death* engages with art history and art criticism as institutionalised scholarly practices while consciously forcing their limits. This attitude is conveyed in the preface and, most evidently, in the subtitle, *An Experiment in Art Writing*, where the verbal shift from «criticism» (not to mention 'history') to «writing» is true to the nature of the book. It is this genuinely liminal status (art history/criticism and not art history/criticism) that made the experiment appear too bold to some readers and not brave enough to others. If the obtrusive presence of the viewer-writer and his absolute centrality in a series of idiosyncratic annotations about paintings is what annoyed more conservative reviewers, more radical readers attacked Clark's concessions, indeed very limited, to traditional scholarly methods and editorial conventions (references to textual sources, endnotes, and captions accompanying illustrations).¹⁰

In fact, a certain degree of ambiguity is embedded in Clark's own reflections on his aims and intentions. This ambiguity is at least twofold, as it concerns both the basic methods of art history and much wider political implications. With regard to method, Clark seems reluctant to discuss at length the limits of verbal description («I want to avoid making a meal of the difficulties [...]»),¹¹ but in fact returns to them over and over again.¹² Similarly, he does not want to waste too many words to explain how *The Sight of Death* relates to his other works, and yet he takes the time to state how the book sits coherently within his «reactive», committed art history:

My art history has always been reactive. Its enemies have been the various ways in which visual imagining of the world has been robbed of its true humanity [...]. In the beginning that meant the argument was with certain modes of formalism, and the main effort in my writing went into making the painting fully part of the world of transactions, interests, disputes, beliefs, "politics". But who now thinks it is not? The enemy now is [...] the parody notion we have come to live with of its *belonging to the world*, [...] its being "fully part" of a certain image regime. [...]



Here is why the stress has to fall, it seems to me, on the specificity of picturing, and on that specificity's being so closely bound up with the mere materiality of a given practice, and on *that materiality's being so often the generator of semantic depth – of true thought*, true stilling and shifting of categories. I believe the distance of visual imagery from verbal discourse is the most precious thing about it. It represents one possibility of resistance in a world saturated by slogans, labels [...].¹³

Hence, Clark's engagement with the apparently least political of topics, a close analysis of two paintings by Poussin, should not be considered at odds with his long-established radical-leftist perspective. On the contrary, he claims «the ability of these paintings [his 'conservative' Poussins] to speak [...] to the image-world we presently inhabit, and whose politics we need such (reactionary) mirrors to see», in an effort to counter the «constant, cursory hauling of visual (and verbal) images before the court of political judgment» promoted by the same Left-wing academy which is likely to attack his book.¹⁴ Just as Clark's political agenda is inseparable from the texture of his scholarly work, so *The Sight of Death* as a «small, sealed realm of visualizations dwelt in fiercely for their own sake, on their own terms» reacts to the dismissive treatment of images encouraged by his new «enemies».¹⁵

In his eyes, description is an imperfect albeit not entirely useless way to engage with the «true thought» expressed visually:

Poussin's thought about these matters does not take the form of a set of propositions. [...] Of course these things are paraphrasable (what else have I been doing for the past hundred pages? [...]), but they cannot be paraphrased, or held in the memory, very effectively. That is why they ask to be gone back to. None of this means that writers on art should spend their time wringing their hands over painting's ineffability; but they should think about why some visual configurations are harder to put into words than others. And about whether there is an ethical, or even political, point to that elusiveness – whether we'd be better calling it resistance than elusiveness.¹⁶

While contrasting Poussin's self-stated «profession of mute things» with the general verbosity of art historians, Clark does not attack descriptive practices specifically.¹⁷ However, it is clear that the hundreds of pages of description that constitute his experiment are haunted by a thorough awareness of the conceptual and practical flaws of description as an interpretive tool. While brilliantly pointing out the fragile and tendentious nature of explanatory or interpretive description, outstanding scholars such as Michael Baxandall and Jaś Elsner have concluded that art history as a discipline could not possibly do without it.¹⁸ For Elsner, essentially all art history is ekphrasis and a certain way of combining ekphrasis and photographic reproductions. From an opposite but equally radical standpoint, James Elkins has reflected on art history's problematic «relation to the detail» and on the violence implicit in any act of visual analysis.¹⁹ Clark himself is not unaware of the dark underside of meticulous looking, as he shows by acknowledging the tension between «seeing» and «probing into».²⁰

In *Roof Life*, the centrality of describing is attested to by the massive presence of descriptions of all kinds, which constitute a large part of the book: these include Alpers's own descriptions, descriptions quoted from sources, and comparisons between different descriptions of the same object or place. However, meta-textual references to the practice of art historical ekphrasis – and description *tout court* – are rarer than in Clark, despite



the more obvious connections between Alpers's oeuvre as a scholar and the theme of ekphrasis.²¹ This is probably due, on the one hand, to the greater emphasis she places on «looking» and what makes looking worthwhile; on the other, to the fact that *Roof life* is in no way 'a study' and its connections with the field of art history are looser than the ones still present in Clark's experiment. The greater freedom Alpers allows herself is reflected in the internal diversity and multiple layers of the book's structure, which includes five heterogeneous chapters preceded by a 'Beginning' and followed by an 'After words'. Each long chapter is subdivided into an irregular number of sections with individual titles, working mainly as a sequence in chapter 1, while responding to thematic arrangements in the other chapters.

In fact, the first chapter ('The Year 1905') is by far the most narrative and the most concerned with chronology. The fascinating reconstruction of the story of Alpers's Russian grandfather (Wassily Leontieff) matters less as a biographical (and auto-biographical) piece, or as a case of the writer gathering «historical details» as a trained scholar would,²² than as an introduction to the theme of «roof life». The 'roof' attitude is first recognised in the grandfather's detachment from events: he is described as always having a «distant view», as being always «at a remove»,²³ always behind things or ahead of them, never in tune with his time. Conversely, chapters 2 and 3 abandon chronological concerns and are structured around a series of topics or episodes. In particular, the eponymous chapter (2, 'Roof Life') displays a complex internal organisation, essentially spatial and horizontal, largely dominated by description. The dimension of time is still crucial, but its focus here lies mainly outside history,²⁴ in the cyclic form of sunrises and sunsets, lights and shadows seen through the windows. Consistently, the existential attitude of the grandfather turns into a way of looking at things.

After the dense and conceptually decisive pages that conclude the third chapter ('Only looking') – to which I shall return – chapter 4 grants the readers some solace, while testing their patience with random notes taken by the author «stalking food» at markets and stores in different cities over a few decades. At first, it is hard to understand the place of these lengthy records of alimentary findings in the project of the book, especially because the notes are presented in their original and unedited form, albeit accompanied by comments added at the time of writing. However, the chapter becomes less surprising if one goes back to the book that gave Alpers her fame, namely *The Art of Describing* (1983), in which she focused on the non-narrative quality of Dutch painting, arguing that its human figures, domestic interiors, and still lifes had too often been analysed with «tools first developed to deal with Italian art».²⁵ Furthermore, the solitary enterprise of cooking is explicitly compared to the isolated condition of writing, and the author's «distant» take on food resonates with the overarching theme of the book.²⁶ The final and shortest chapter is devoted to Alpers' «experience of being photographed, or painted or drawn».²⁷ In a sense, the gaze finally turns inwards, but through the mediation of external images, extensively described by the writer-sitter – portraits that allow the «self» to be «seen».²⁸

By contrast, the experiment of *The Sight of Death*, its nature of visual performance and writing exercise, formally translates into a repetitive structure, without chapters, based on the simple chronological sequence of diary entries recording each session of looking and taking notes. The randomness of the process is intentionally preserved, despite the partial revision of the notes for publication («The first thing that caught my eye this afternoon... [...] a second later, I noticed...»; «This morning almost the first thing I saw...»).²⁹ Clark himself acknowledges the importance of this 'informal' format in his double definition of the book: a «sequence of diary entries» and a «study of two pictures



by Poussin»,³⁰ a diary and a monographic treatment of two paintings turned into one by the unique and obsessive experience of seeing the paintings repeatedly. Especially in the first part of the book, the more traditional questions of art history seem to drop on the page almost *malgré* Clark's intentions, prompted by his 'naïve' experience of viewing under different conditions of light. For instance, «here is the first 'scholarly' question that seems to matter»,³¹ he writes as he wonders about the original conditions of viewing of the two paintings. Later on, he makes clear that the answers he might be seeking in the literature on Poussin will respond to questions prompted by his «deliberately ignorant and exclusive looking».³²

In the final part of the diary, written after the London painting had left the Getty, Clark recalls the months he spent reading about Poussin and looking at other paintings around the world. By his own admission, some of the earlier entries, in particular the ones displaying a higher number of references, were heavily revised by adding later notes to the original materials produced in Los Angeles.³³ In keeping with Clark's claim that in *The Sight of Death* he «submitted to pictures», the internal chronology of his rewriting moves from remarks based on pure looking to arguments based on primary sources (Félibien) and critical writings on Poussin (Louis Marin, Erwin Panofsky, Denis Mahon, etc.).³⁴

The unusual concentration of scholarly elements in the entry of 8 February deserves a closer analysis in this respect. Partly as a reaction to the puzzling conclusions about Poussin's handling sketched in the previous entry (7 February), Clark shifts his attention to texts, in which however he finds no decisive clues, ultimately realising that his words feel even farther from the painter's handling that they did before. Therefore, he goes back to the pictures, this time engaging in a digression about the presence of tiny human figures in Poussin's oeuvre: having lost his way in the process of pure looking and pure reading, he seems to seek solid ground in one of the most traditional tools of art history, the painter's *Catalogue Raisonné*.³⁵ As a consequence, six paintings by Poussin are reproduced in the following pages,³⁶ followed by an extended quotation from the inventory of Jean Pointel's collection, which included no less than twenty-one works by Poussin. The inventory was written with the help of the painter Philippe de Champaigne, to whose concise descriptions Clark interpolates a number of brief informative glosses that make the relevant painting identifiable for his readers. The combination of the two voices on the page, one speaking from the seventeenth century (in French) and one commenting from the present (bracketed, in modern English) conveys a respectful and minimalist attempt at putting paintings into words, in which even the simplest descriptions reveal their complexity through Clark's comments on specific lexical choices made in the inventory.

Possibly the oddest trace of the book's placement at the limits of scholarly territory can be found in the index, which, alongside primary and secondary sources and works of arts, lists a number of themes, genres and critical concepts that are much more difficult to pinpoint («structure versus materiality», «momentariness, painting of», «repeated looking», «ethical balance», etc.). Would any reader be able to make use of them before having read the book, and, more importantly, would the use of an index be appropriate for a book that clearly asks to be read in its exact sequence of words and photographic reproductions? Jumping from one diary entry to a much later one (or vice versa) would mean exiting the experiential space Clark sets up for his readers, ultimately disrupting the process in which he asks them to participate by following him in his daily visits to the gallery and looking at Poussin 'over his shoulder'.

2. Looking

Neither *The Sight of Death* nor *Roof Life* are concerned with the act of looking in a generic sense. The point is not understanding how looking works or what it implies but showing why we should be looking more, and more attentively. In both books the artificial and lengthy viewing performances of the authors are meant to work against the average, neutralised habit of looking, yet the objects and rituals of looking are very different in the two cases.



Nicolas Poussin, *Landscape with a Calm*, 1650-1651, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)

The Sight of Death focuses almost exclusively on two paintings by Poussin, *Landscape with a Calm* (1650-1651; J. Paul Getty Museum, Los Angeles) and *Landscape with a Man Killed by a Snake* (1648; National Gallery, London), exhibited in the same room during Clark's stay at the Getty in 2000.

In fact it was the exceptional chance of seeing together two works normally hanging in two different continents that called on the author's attention, urging him to visit the gallery again and again, and then turn his private notes into a book. Similarly, the writing of *Roof Life* was allegedly prompted by an external event, which imposed an unexpected turn upon Alpers's working schedules: the discovery of the true date and place of birth of her father, and consequently the reconstruction of her grandfather's life. As shown by the volumes she kept on the shelf near her desk, all the other themes of the book were already in her mind, in a way or another, but it was this accidental circumstance that ultimately gave *Roof Life* its drive and shape.

The different nature of the two events that inspired writing for Clark and Alpers chimes with the difference in the conditions and objects of their looking. In *Roof Life*, the main visual standpoint can be identified with the author's New York loft, which becomes an observatory on what is seen through its windows and displayed within its walls, as well as a sort of time machine connecting different places and circumstances of her life. Therefore, the experience of seeing sits at the very centre of Alpers's everyday life, in a familiar and private space (relatively stable, even though objects are sometimes moved around) opening onto a non-private one (changing and moving in unpredictable ways). Conversely, Clark is compelled to observe and take notes in a space necessarily shared with others, even though both experiences of looking are essentially solitary.³⁷ In his account of the visits to the Getty Museum, the private dimension remains almost entirely outside the room where the Poussins are hanging:³⁸ inside the gallery, a space of public display becomes a secluded space for focused visual meditation. The very few external facts mentioned in the diary are trivial circumstances of academic life, with only two significant exceptions: a brief anecdote relevant to a conversation on «iconoclasm in a revolutionary situation», set in the 1960s during a demonstration outside the National Gallery, which provides the background to Clark's life-long fascination with *Landscape with a Snake*,³⁹ and the quick record of a trip to the Western desert, which does not affect his subsequent perception of the Poussins.⁴⁰

Clark devotes his painstaking exercise in looking to every inch of the two paintings' surface, scrutinized to the extent of becoming blurry, and momentarily isolated from



the composition as a whole. In this sense, his descriptions and the accompanying photographic illustrations implicitly raise all kinds of issues concerning the way high-definition reproductions of works of art are used in scholarly books, exhibition catalogues, and websites. A number of arbitrary decisions, including the (un)reliability of colours and the extreme enlargement or reduction of details, can contribute to misleading impressions, first and foremost with respect to the paintings' relative dimensions. Even a prolonged looking at the actual works cannot easily eradicate the effect of their scale reproductions from our visual memory, all the more so because in real life we are rarely given the opportunity to examine in the same room any paintings we might need to compare.

In *The Sight of Death*, this issue is addressed by placing the first reproductions of the two *Landscapes* on two facing pages (pp. 2-3), without adjusting their relative dimensions to achieve symmetry. This layout allows the reader a small-scale experience of the actual difference in their dimensions, which are respected also in the following, larger, full-page photographs of the paintings, each placed on a separate spread (pp. 6-7 and 10-11). Perfectly aware of «what reproduction will never get right»,⁴¹ Clark undertakes the task of looking closely and repeatedly, with the main emphasis being on the latter term, because some qualities of paintings cannot be retained in memory and therefore need to be seen again and again:

[...] that actual interval and placement are things we *know* we don't hold in the mind, clearly and distinctly. [...] No reproduction will do the job of putting me back in touch with them: they are matters of actual size, actual highs and lows in relation to a viewing body. So I retrace my steps [...].⁴²

If only direct looking can actually access these qualities, the best way to convey them in words might be as repetitive as the looking itself:

The analytical mode doesn't strike me as likely to come up with *good* answers. The response to this sort of question had better be descriptive, reiterative: here is what we are seeing in this particular case: we are seeing this much [...] and maybe the "this much" [...] is all the explanation we need. I know that the "this much" could simply be an effect of language. But that is for readers and viewers to decide: we all know the difference between a worked-up response and a worked-out one.⁴³

Here Clark walks on shaky ground as he seems to posit description as a tautological process – something he himself criticises elsewhere in the book – and simultaneously to identify description and explanation, ultimately allotting to the reader the responsibility to distinguish thoughtful inference from useless speculation. In this respect, the 'closeness' of looking is no less problematic than its reiteration. Some details are singled out one day and seem to disappear on the next, verging on the barely perceptible; some others are visible from up close but not from a normal distance, and so on. What kind of «looking» is this? Could the author be stretching the possibilities of sight to an extreme?

Microscopic descriptions are often accompanied by photographic reproductions of enlarged details, which constitute a double-edged tool in the hands of the reader. On the one hand, illustrations encourage readers to look for themselves, embarking on their own visual experiment through the pages of the book; on the other, the careful placement of pictures in the page layout and the interaction of description and reproduction tends to corroborate the relevant explanation. Significantly, in most cases Clark's verbal description precedes the reproduction, so that the reader's looking is influenced and directed



by his words. As Elsner has noted, to some extent the use of illustrations in art history is always problematic, as photographs themselves are a form of «visual ekphrasis», no less biased than any verbal ekphrasis.⁴⁴ However, *The Sight of Death* seems to counter this ambiguity by radicalizing it and consciously disclosing it to the reader. In fact, through its pages we are continuously alerted to focus on looking – an effective antidote to passive reception – and at the same time left wondering whether this kind of close looking would ever be possible outside the book, in real life.

At times, the process of seeing itself seems to be mediated by memory («I think I remember the steep angle of the hillside...»),⁴⁵ with a movement from seeing to remembering and then to seeing again, as in the case of the tiny figures to the left of *Landscape with a Snake*, with a permanent uncertainty between sight and memory:

[...] small as they are [...] the figures are [meant to fixate; and they do, once seen. Even from normal viewing distance, six or more feet away, they register. Equally, they can be repressed. I know I have noticed them before, looking at the picture in London. And now I realize that at least once over the past few days I half-remembered that there was “something there” [...]. But the half-memory passed and did not lead to me actually looking: it was only today that I saw them, immediately [...].⁴⁶

I for one am convinced that I'm still seeing the bending boy's body and arms, not remembering them and reading in. The most gripping small figures in Poussin are those placed at this threshold between seeing and remembering.⁴⁷

When recording these fluctuations in his notes, Clark often uses the verb «register» to mean 'do not escape the eye'. This word evokes the sense of an almost technical monitoring of the level of things appearing and disappearing from view, as well as the idea of an inventory of the visible, to which not all details have access from the average distance at which we conventionally look at paintings. Another revealing word is «legibility»,⁴⁸ which occurs with reference to the figures that are clearly or barely visible and implies the inevitable verbal component of our viewing that T. J. Mitchell and others have emphasised.⁴⁹ Therefore, while overtly claiming for the right of pictures not to be forced into words, Clark himself cannot avoid linguistic traps just as much as he cannot prevent his own carefully designed book from arbitrariness in the choice of layout and reproductions. In the latter respect, he does not take the radical leap into «writing with images» that Elkins would welcome, namely the inclusion of images without captions and call-outs, but in some sections of the book he does keep these interruptions to the minimum.⁵⁰

If Clark looks up close, undermining sclerotized views essentially by way of enlargement and focus on details, Alpers looks from a distance, so that what counters passive looking is estrangement rather than enlargement: «things seen at a remove» appear «strange and so more clearly seen».⁵¹ Her title reveals the centrality of distance – height more specifically (*Roof*), be it physical or social – and at the same time the wider, existential scope of the book (*Life*). As Alpers herself explains, *roof life* stands for more than one thing at the same time: an object, as it «refers to what one discovers looking out from high windows with distant and therefore distinctive views onto the surroundings»; a state of mind, «the way in which one's attention is heightened and sharpened by confronting things that are unfamiliar or that are made to appear unfamiliar by circumstances»; finally, a condition of life, «the condition of a life lived in that situation – the finding of and separating into one's self. A writer's life perhaps».⁵²



The first two references implied in the title are the most relevant to my discussion, as they concern the 'object' and 'subject' of viewing respectively. However, their connection with the third one holds the book together, because, in Alpers's own words, «taking a distant view [...] is better suited to my experience – of things (often, for me, paintings), of people, and passions, of life itself» – and here one might think of her words about Alois Riegl's distant, «non-participatory relationship» to phenomena.⁵³ Moreover, her self-identification as a writer seems inseparable from the entanglement of seeing and writing in her experience:

Did the “shock of sight” I experienced in selling the Rothko and the house *play a part in my interest in looking* at things on my wall in New York? Or are things more tangled up than that? Did the experience of looking at art in the loft *shape my account of seeing* the painting and the house?⁵⁴

3. Describing

Despite the unapologetic assumption that «one kind of corrective to dogma is looking itself, pursued long enough»,⁵⁵ Clark is constantly aware that the repetition of looking, no matter how attentive, will not free us from the need for words to convey what we see. His experiment in art writing engages precisely with this inevitability, and what can make the struggle for description no less valuable than the effort of looking. Similarly, Alpers campaigns for the liberation of works of art – and indeed of objects more generally – from the slavery of words, but she does so from the very heart of a book almost entirely made up of descriptions:

I do not want to describe everything hanging there [i.e. the artworks on the walls of her loft], but rather to explain the interest there is in looking. [...] Many words have been written and spoken about pictures. That is fine. I have done it myself. What is not fine is to think, as some do, that pictures are in need of words. If pictures need anything, it is eyes. I do not have a gallery I take people through. The problem is not matching words to pictures, but rather how to keep the interest of looking alive and well.⁵⁶

The value of describing is acknowledged by Alpers by placing this passage right after a reference to her first important contribution as a scholar (on ekphrasis in Vasari's *Lives*) and just before the actual description of the objects hanging on the walls: a strange, digressive description, which is placed in the final section ('Only looking', pp. 162-170) of the longest and most crucial chapter, 'Roof Life', and could be seen as a sort of epitome of the descriptive exercises that constitute the majority of the book. In fact, in *Roof Life* the first description is found as early as the second page, where it sets the scene of looking-describing and conveys in a nutshell what will be said about the loft and the views from it in the eponymous chapter. This introductory description is followed by several others: descriptions of buildings, of people – often mediated by paintings and photographs –, of moments of the day and light conditions.⁵⁷

In particular, the slow-paced and detailed description of sunrise in the opening section of chapter 2 could be mistaken for the ekphrasis of a painting («the black canvas of the



wall is aglow before they mark it»; «Seen together, real ones of wood and faux of shadow, they [water towers] look to be a forest or perhaps a battalion at rest»,⁵⁸ being the work of an art historian who has outstanding descriptive abilities, does not reject metaphors, and identifies herself as «a writer by trade». ⁵⁹ Alpers's self-reflexive exploration of the descriptive process comes forth clearly in her repeated attempts at putting into words the aqueduct nonsensically placed on the top of a building she sees from her flat:

This is how it looked at first [descriptions in italics follow] [...] I have tried again and again to find words to match the aqueduct. The striking thing is that the words come out almost the same every time. Perhaps it is not the repeated words that is striking (printed here as originally written), but rather the repeated need to look again at what I have described [further two descriptions follow, separated by a blank space and in fact very similar in phrasing].⁶⁰

This fragment, which interpolates earlier unedited descriptions into a new description in progress (a description of a description, as it were), is exemplary of the inventorial and cumulative nature of the book's writing. The section, which frames 'roof life' as a «situation», continues by covering the kind of writings, readings and materials Alpers was working with in her New York «viewing box», including «copies of e-mails sent to friends describing things seen to the east and west» and «prints of photographs». ⁶¹ The latter are particularly interesting because of their relation to the experience of both looking and describing. At first their function is identified as that of activating a sort of evidentiary circle going from seeing to writing to seeing again («They were taken to record things seen. Sometimes they are quick shots made to verify notes about what I saw»). ⁶² However, for the author the experiences of seeing and taking pictures often blur into each other, contradicting the merely documentary function of photographs, which in some cases originate the act of looking itself. For these,

It is hard to tell if the camera served as eyes, or if my eyes were focused by the camera. A bit of both. [...] I am conscious that in a few instances the camera did not record what I saw, but became my eye – its possibilities of seeing determining mine. One of those [...] is on the back [of this book].⁶³

And just here, not surprisingly, comes the key moment of self-reflection in and on the making of the book:

Was it a sense that research into the circumstances of the view might distract me from attending to the experience of looking itself? [...] But what about the particular experience of looking out from where I live? An interest for me is to try to match words to what I see. I have, for that reason, cannibalized my notes to feed what follows. But it strikes me that writing this is more like painting a picture. There is no beginning and no end. The task is to fill the surface of pages with looking.⁶⁴

The same verb used for the aqueduct («match») resurfaces to express the attempted connection between seen and said, and will appear again in the key paragraph where mere description is submitted to the primary concern of looking («The problem is not matching words to pictures»). Even if this experience of writing feels «more like painting», the writing itself is consciously based on extensive notes, taken over a long period of time. Faithful to the composite nature of *Roof Life* as a whole, Alpers renounces chronology in favour of a thematic arrangement, while combining revised materials with notes



exhibited (at least allegedly) in their original draft. The self-indulgence one might suspect in this nonchalant dropping of raw materials (particularly in chapter 4) is justified, conceptually, by the value the author attributes to record keeping as a way of preserving something about the original view, a distant and immediate one:

The files had nothing obvious to do with each other except that I was keeping them up. It was *Roof Life* that made the bits come together. The point of them all, by which I mean the point about record keeping but also about the things recorded, is the immediacy one discovers in taking a distant view – of a house, a work of art, vegetables and the other things in a market, oneself seen as others do. The immediacy of distance sounds right.⁶⁵

What unifies the different sections of *Roof Life*, apart from its multiple identity as an object of seeing, a state of mind, and a condition of life, is ultimately the author who collects fragments of experiences in the physical space of the loft – the I-figure around whom all things seen and remembered orbit. The choice of discarding chronology is consistent with the absence «of beginning and end», which makes this book different from other kinds of writing Alpers herself tried her hand at earlier in her career. By identifying her task as that of «filling the surface of pages with looking», she downplays the sequential component of words and removes the word ‘description’ or ‘describing’. In so doing, she seems to put on hold the gap between seeing and describing, even though the previous comparison («writing this is more *like* painting a picture») builds on centuries of ekphrasis.

In the key self-reflexive fragment quoted above, Alpers wonders whether her focus on «the circumstances of the view» might be diverting her writing from «the experience of looking itself». The same problem is addressed more explicitly and extensively by Clark when he apologises for the amount of details about lighting conditions that clog the first diary entries:

Too many of the diary entries [...] get into gear with a certain amount of fussing over light conditions, outside atmospheric, and how much or how little of the paintings I could see. I have abbreviated some of this, and realize that even so it will test the reader’s patience. [...] But light and darkness have to be part of my story. I need to hold onto the *pathos* of these paintings’ materiality. The last thing I want to happen in the entries is for an ideal of interpretation to replace the odd, sunken, limited leftovers on the wall. Because paintings’ sensitivity to circumstances, I believe, is the other face of their strong, consoling distance from us – their luminous concreteness. They are not fully ours, not disposable and exhaustible, pre-eminently by the fact of their living (and dying) in the light of day.⁶⁶

In fact, I would argue that in both books the prominent emphasis on looking as a physical experience, fully immersed in changing material circumstances, originates from an attempt to overcome the immateriality and dullness of describing. Far from claiming the neutrality of verbal description – both scholars are simply too sophisticated to endorse it – Clark and Alpers seem to point out the heuristic value of that non-neutrality, infusing description with new life by embedding it in specific viewing conditions, such as, for Clark, the bright or dull natural light falling in from the gallery’s «ceiling louvers», alternating or cooperating with artificial tungsten lighting («Wait for a different light on this»)⁶⁷.



In the case of Clark, the attention given to the changes in the physical setting of looking and describing is paired with a sharp awareness of the ceaseless transformations in his own writing. *The Sight of Death* is a meditation about both looking and writing as performances, as processes that do not happen in a vacuum and are subject to a continuous evolution.⁶⁸ In a sense, the book seems to investigate the relationship between looking and describing with respect to duration and linearity, as articulated by Baxandall:

[...] if a picture is simultaneously available in its entirety, looking at a picture is as temporally linear as language. Does or might a description of a picture reproduce the act of looking at a picture?⁶⁹

In particular, the choice of the diary format allows Clark to record and convey effectively the almost daily routine of looking and note-taking, reflecting his deeper concern with the transformations of looking over time, as well as with the constraints imposed upon the experiment by the limited duration of the paintings' cohabitation at the Getty. Temporary inaccuracies, hesitations and contradictions were not necessarily erased in the process of revising entries for publication, because «looking taking place and changing through time» could be represented only «by chronicling it as it happened».⁷⁰

Hence, it is not rare to find Clark correcting himself within the same diary entry, offering a fragment of writing in the making. A case in point is the entry of 26 January, which includes extensive self-commentary and pragmatically shows how one of the most basic practices of art historical description, namely the subdivision of a painting into a number of zones, is most arbitrary and often does not survive the test of a new seeing. We are still wondering whether Clark just took notes or also made a sketch for memory («I think the picture I drew yesterday of the basic sequence of spaces survives the test»)⁷¹ when, suddenly, his discourse takes on a much stronger interpretive turn, moving to the observation of an area of the painting identified as a sort of 'painting within the painting' – an area that is then connected to the outcome of the close observation of another detail. The shift from the basic level of description – which we may naively perceive as neutral – to the highest level of speculative interpretation is so rapid that it is hard to be persuaded, and the perplexity fires back at description itself, pointing at its previously unnoticed arbitrariness. This is one of the points where we might be less inclined to follow in the viewer-writer's footsteps, partly due to the fact that the elements he singles out in the washhouse in *Landscape with a Calm* would be very difficult to perceive without his verbal guidance and the help of a strategic full-page illustration isolating the detail (p. 35).

The only sections of *The Sight of Death* in which the layers of authorial revision could not possibly be tracked coincide with the five poems, penned by Clark himself, which are inserted at different points in the book: *Landscape with a Calm* (p. 40), *Pointel to Posterity* (pp. 85-86), *On the steps of the National Gallery* (about the 1960s episode mentioned at the beginning of the previous entry; pp. 120-121), *Landscape with a Man Killed by a Snake* (pp. 144-145), and *Felibién's Dream* (pp. 148-149). The poems are printed in their definitive form, even though we are advised that they were the result of a longer writing process, as the relevant entry provides the date of the «first viable draft».⁷² The author explicitly acknowledges the relief their composition granted him, first of all because reading the Poussin literature «instrumentally», in preparation for the poems, allowed him to lower his expectations about the scholarly writings themselves and made their effect upon his own critical writing «more indirect – less superintended».⁷³ However, something more



crucial seems at stake here. In the space of the poems, the task of describing does not appear to be as central as it is for the prose entries and the duty of keeping to the pictures is reduced to the minimum, so that a greater freedom can be enjoyed, without implying a diversion from the main aim of the experiment («I do think a good poem about Poussin would be the highest form of criticism»)⁷⁴

Clark's choice of keeping track of errors in writing, dynamically absorbing adjustments into a unitary albeit digressive discourse, is substantially different from Alpers's insertion of unpolished fragments of writing, presented in their original form and singled out in italics. The latter process is consistent with the idea of writing «as painting», as filling up space by unreconciled juxtaposition, so that the horizontality of collecting and filing is stronger than the sense of time passing and rewriting itself, which, by contrast, is key to *The Sight of Death*. Therefore, in *Roof Life* the notes resulting from looking are part of a wider range of relics in different media, and even the most narrative and chronological chapter displays an essentially visual approach to composition:

I have come full circle to the description with which I began of the man who was my Russian grandfather. The account of his life in his times is like a piece of Baltic amber held in the hand. Pieces of things, inclusions as they are called, are preserved within it – inaccessible, but clear to the eye.⁷⁵

As a *mise en abyme* of the book itself, this powerful simile conveys the process of filling the pages with looking and the tension between looking and describing, between inventory and description, reflecting Alpers's interest in «finding, assembling, and crafting», which can be detected also in her scholarly writing proper.⁷⁶

Both Clark and Alpers make different voices heard in their books, as if quoted words, and specifically quoted descriptions, could help them approach the objects of their looking or develop their own self-awareness as writers. Predictably, the range of sources and materials is much wider in the cumulative ensemble of *Roof Life*, which includes fragments from essays, novels, private letters, transcribed conversations, documents, faxes and emails. For instance, Alpers contrasts the verbal account by her great-aunt Liuba («a lament») to that of her grandfather Wassily («an academic dissertation») and invites the reader to go back to the transcription of Liuba's conversation with her nephew Boris («Read the script again if you wish»), which is presented and «reads like the script of a play by some later-day Chekhov».⁷⁷ Significantly, the above-mentioned crucial passage about the meaning of *Roof Life* comes right after the discussion of a literary text, a strikingly self-reflexive meditation on Joseph Conrad's *Under Western Eyes*:

The device of multiple narrators was used again and again by Conrad to sustain detachment. His resistance to the certainties of an omniscient author makes for tales that are a dizzying web of attitudes – boxes within boxes – that challenge comprehension. The metaphor of boxes is not right, however. For *it is vision or multiple views rather than enfolded structures that define his sensibility as a writer*. [...] Detachment as we have been considering it depends on engagement. It is one of the forms that engagement with experience can take: things seen at a remove, appearing strange and so more clearly seen. *It touches the heart of the matter of this book*. Though rather than practicing objectivity (Chekhov) or detachment (Conrad), I prefer to speak of taking a distant view.⁷⁸



Through Conrad, Alpers seems to be indirectly referencing her own compositional strategies, based on the combination of multiple layers and perspectives, which enclose facts, people and places in the «Baltic amber» of her accounts and descriptions. Words themselves can become part of this display, being exhibited on the page, as it were, not merely quoted, while their materiality is described by other words, which for instance identify them as handwritten or typed and provide details of their grain and dimensions. For example, in the List of Alien Passengers on the ship that travelled from Genoa to New York in November 1939, «words print out at a miniscule scale», but on «the computer screen [...] can be enlarged until every letter looks crafted by hand».⁷⁹ Furthermore, the spatial arrangement of words can be reproduced and pointed out, just as an image:

In a tall lean woodcut designed by Monique Prieto, forms in two blues, an orange and white make a pattern behind a string of words from Pepys Diary set vertically *like this*

With
a thou
sand
hopes
and
fears

“Sand”, here separated from “thousand”, has a diminishing effect on the word that follows.⁸⁰

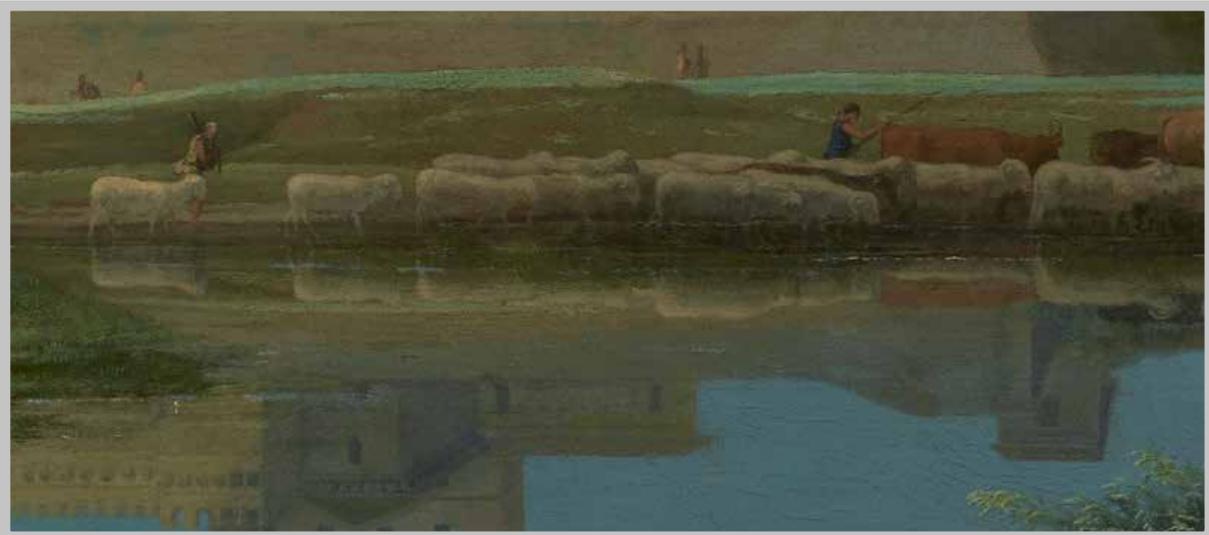
4. Showing

In his reflections on art history as ekphrasis, Jaś Elsner does not fail to mention the illusory ‘objectivity’ of formalist description:

[...] what we adduce as formal is in fact not the object’s own object-hood and existence as matter but that ekphrastic transformation which has rendered it into a stylistic terminology. How secure can we be that such ekphrastic formalism [...] is no more than a carefully crafted verbal translation whose discursive functionings are as far from the actuality of objects as any other interpretative description?⁸¹

In fact, the single most difficult challenge consciously faced in *The Sight of Death* is that of dealing with Poussin’s «handling» through the verbal medium, describing in words the concrete way in which the painter placed strokes and colour on the canvas. Early on, Clark wonders how writing is «supposed to respond to» Poussin’s «combination of discretion and showmanship – without overdoing things».⁸² However, in the following entry he does not hesitate to jump right into this difficulty:

As regard the local, material appearances of paint, and what those appearances signify, writing on art is almost never convincing. It overwrites or underwrites them; it strains too hard to see the metaphor in a way of doing things, or is too anxious to respect the way’s muteness and matter-of-factness, and declines into a catalogue leavened with hints.⁸³



Nicolas Poussin, *Landscape with a Calm*, 1650-1651, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, detail (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program)

Clark tries to protect his writing from these antithetical sidesteps (over-interpreting and tautological listing) by refraining for once from his usual method in this book – close looking, essentially – and instead working just from memory («recalling the sorts of passage [...] that stopped me dead in my tracks the last few days»),⁸⁴ so that we can imagine him sitting or standing at a normal distance from the painting, with his notepad in his hands. It is here that the wording comes closer to some of Alpers's sentences («I'll do it from memory, *from a distance*, not moving in close to check»)⁸⁵ and to the unpretentious form of an «inventory», which she herself uses.⁸⁶ However, gradually ideas take over, as Clark superimposes them on the list and indulges in generalization («Poussin is [...] the painter of the unnoticeable», and so on),⁸⁷ following a logical pattern similar to the one adopted in the case of the washhouse in *Landscape with a Calm*. The interpretive rapture dies out as quickly as it had kindled, sealed by a conventional rhetorical move – mentioning the details he could (but will not) describe – and a consciously anticlimactic coda («It seems futile to try to describe them all. [...] But I'm tired – and kids with squeaking Nikes are taking over the room...»)⁸⁸.

When Clark actually engages with Poussin's handling, he does so by looking so closely that his own impressions happen to be altered, contradicted or dissolved in the very process of looking. For example, when analysing in detail the zone with the passers-by and the bagpiper in *Landscape with a Calm*, at first he contrasts the multiple small patches of colour that produce the small human figures to the single green line in which the «trace» becomes «the thing it is [the trace] of»; he then moves on to the blue of the lake, which seems to show the same pictorial treatment of the green line, but on closer inspection reveals itself as fragile, made-up and tentative.⁸⁹ In other words, visual analysis suggests that the two logics Clark identifies in Poussin's material handling of painting are not just present in the same painting, but at times are literally at work within each other, even when one of the two seems to dominate, as in the surface of the lake.

Predictably, the mention of the touches of colour in the water is supported by the photographic reproduction of the relevant detail, on the following page.⁹⁰ In this case, enlargement becomes particularly controversial because it shows things it would be almost impossible to see even looking at the painting closely. Right after his descriptive *tour de force*, Clark imagines his readers «may find a touch of madness [...] or maybe pathos» in many of his diary entries,⁹¹ and wonders whether he might be pushing his experiment to



an extreme:

I seem almost to be setting myself the task of recapitulating in words every move in Poussin's process of manufacture [...]. I know there is something excessive, and maybe ludicrous, to entering this closely into someone else's imagined world. But these diary entries are partly meant as an argument in favor of such entry. They are meant as an apology for (a glorification of) painting's stasis and smallness and meticulousness [...]. This is the real pathos in what I am doing, I think: that ultimately these entries are my way of arguing with the regime of the image now dominant; and inevitably, therefore, I shall call on my pictures to do too much work – to stand for an ethics and politics I find I can state only by means of them. But one side of me goes on believing that Poussin will let me.⁹²

The harsher adjectives used in this passage («excessive»; «ludicrous») are not far from Elkins's attack on visual analysis, yet Clark's admission of his own excess is one with his defence of it, on the basis of a greater good, namely a 'political' statement against the current state of looking and imaging. The active involvement of the reader is crucial to the book's aim, as Clark imagines a viewer most likely to be challenged and puzzled by Poussin's qualities of «stasis and smallness and meticulousness»,⁹³ which are at odds with the dominant image regime.

In this respect, the careful placement of illustrations and descriptions in the layout exerts an ambivalent influence, eliciting from the audience a combination of heed and freedom, passive and active participation. On the one hand, reproductions are called to stand for the concrete element the words cannot account for, providing «that bottom line of 'thereness' in which the text's argument can finally be grounded».⁹⁴ While «pointing out», deictics, and direct addresses to the reader had been central in ephrastic writings since antiquity, explanatory description in art history and criticism was deeply affected by the introduction of the reproduced object, implying a shift from informative to «ostensive» discourse, as Baxandall observed.⁹⁵ On the other hand, Clark's invitations to the reader set up the experience of the book without exhausting its potentialities, which lie in the ever-changing interactions of reading and looking.

In particular, *The Sight of Death* displays a significant number of operative instructions addressed to the reader-viewer, who is encouraged to perform specific visual experiments – with the help of photographic reproductions – in order to verify the arguments proposed on the same page. The most straightforward invitation to the reader concerns the simple act of looking at a certain detail or motif («Look at the drawing of the cornices...»; «Look at what he does with shrouded bodies...»),⁹⁶ at times made easier by the photographic enlargement of the relevant detail on the facing page («Look at every stroke... [...] Look at the one [...] Notice the stone on the foremost shore in *Snake*»).⁹⁷ A more complex visual operation is requested when the reader is asked to hide a given section of the picture in order to perceive the visual 'weight' of that section or its colour in the overall composition («If you do the business of blocking out the two of them with a thumb, you see immediately how...»; «Without that yellow (using a thumb to block it out) the picture is soulless»).⁹⁸

Whenever a comparison between two or more paintings is invited, the reader might have to leaf backwards and forwards through the book to create the visual conditions for the actual confrontation. The great majority of photographs reproduce *Landscape with a Calm* and *Landscape with a Snake* or details of them, alongside other paintings by Poussin, whereas there are just four illustrations of works by other painters (Valentin de Bou-



logne, Chardin, Pissarro, Manet), plus a detail of Antonio del Pollaiuolo's tomb of Sixtus IV, a relief from Selinunte and ancient sarcophagi.⁹⁹ The strong unbalance in numbers induces a fundamentally self-enclosed experience, in which readers-viewers are asked to stay with the two *Landscapes*, to be absorbed by them alone – very much in line with the steady focus suggested by the two epigraphs placed after the preface.¹⁰⁰

Consistently, the inclusion of the few references to other painters does not depend on their relevance to the argument, as we would expect in more traditional art history; rather, on their 'accidental' role in the author's process of thinking and then writing, which is shared with the readers alongside the looking. For instance, it is difficult to miss the sophisticated pleasure of Clark the writer in using Pollaiuolo's scorpion by contrast, as a witty way to explain his use of the word «dialectic»,¹⁰¹ or the way he overplays his unconscious associations to modern paintings at the expense of more traditional comparisons («I realize that unconsciously I have been reading the path's final orientation by analogy with the one at right in Pissarro's great *Climbing Path at the Hermitage*»; «I saw in my mind's eye a passage I had often looked at in the mid-ground of Manet's *Music in the Tuileries* [...] Again, the association came completely unbidden»).¹⁰²

Sometimes the apostrophe to the readers has a specific function in the argument, being used to move gradually from description to interpretation, and from the actual use to the self-reflexive evaluation of descriptive words:

Compare the citadel in *Calm* [...] with a light falling on it that spells out its intricate structure rather than its solidity. [...] 'Illumination' would be exactly the wrong word for *Calm's* effects and behaviours of light.¹⁰³

A further level of complexity is reached when memory and imagination are involved, for instance asking the readers to recall something in their mind («Think of [...]»; «Think of...»), to match the description with a mental image or to visualise what is not actually present in the painting («Imagine a man as substantial as the one on the move in *Snake* [...] running into the world of *Landscape with a Calm*. The picture's whole mode would collapse»).¹⁰⁴ Here the author extends his influence beyond the control of the reader-viewer's

physical sight, stepping into the realm of inner vision and the potentially infinite pictures his writing may find or produce there. Therefore, for his readers, the perceptive energy accumulated by spending so much time in the company of two paintings paradoxically opens up numberless other experiences of interior seeing and active «looking», working against the apathy of the visual age.

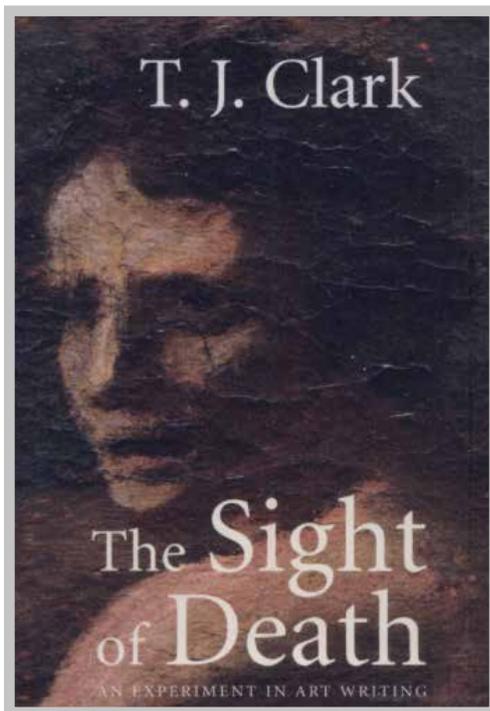
5. «Past tense and cerebration»

Instructions addressed to the reader-viewer are much rarer in *Roof Life*, as there are no photographic reproductions for the text to point to, with two prominent exceptions.¹⁰⁵

Both the front and the back of the book's dust jacket display a picture taken by Alpers with her own camera: on the front cover, printed full-page, a wa-



Front cover of Svetlana Alpers, *Roof Life*, New Haven and London, Yale University Press, 2013



Front cover of T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven and London, Yale University Press, 2006

ter tower being raised and projecting a shadow at the same time, a rare «coincidence» captured from the windows of her loft («Seeing the man building the tower as part of its shadow was like seeing an eclipse. The photograph I made is on the front cover»);¹⁰⁶ on the back cover, enclosed in a slim white frame, the shadow of the author herself projected against her loft's entrance door. The choice and placement of the two photographs responds to the conceptual range and itinerary of the book, from «roof life» to «self seen», from a look outside to a look 'inside', at herself, albeit gathered through an external projection:

What caught my eye was not *a* shadow, nor even *my* shadow, but my body as a shadow. That was me, in a different sort of distant view [...]. Since then I know that at night, if I turn on the bedside light and walk down the hall, I will appear as a shadow on the front door. [...] On one occasion, I took my sturdy Nikon from the back of the filing cabinet and made the photograph that appears on the back of this book.¹⁰⁷

In *The Sight of Death*, the front cover image shows the powerful close-up of a human face in terror, providing an effective match for the book's title: a key detail from Poussin's *Landscape with a Snake*, enlarged to the point of being almost unrecognisable.

While there is no picture at the back, the outer cover encloses a sort of 'internal' cover, composed of two leaves of opaque paper, each showing a detail of the lake and cattle from *Landscape with a Calm*, inserted respectively after the front cover (detail with the shepherd in blue) and before the back cover (detail with the bagpiper). This visual arrangement brings forth the centrality of *Landscape with a Snake* in Clark's overall argumentation, while physically folding the whole experiment in the reflecting waters of the lake, which are the object of his most meticulous analysis and are essential to his interpretation of *Landscape with a Calm*.

However, before exiting the book proper through its 'double' back cover, the last image we are left with is again a detail from the London painting, the washerwoman to whom Clark returns obsessively in his entries, during and after his time at the Getty. In its largest reproduction in the book, which occupies more than half a page, the image of the woman with open and outstretched arms constitutes the conspicuously non-verbal finale of Clark's performance of sight and writing (made up of looking, describing, and showing). The relevant entry, dated 21 September 2003, neither bears any explicit reference to the detail nor verbally directs the reader to it. The connection between the text and the facing picture is strengthened by its implicitness, so that the political core of the book is finally set free by the juxtaposition:

Affliction and monstrosity, we have to re-learn, are always the true face of utopia – the face it presents as it leaps up out of the immovable, out of the insufferable everyday. I think that much of this is articulated [...] in *Landscape with a Snake*. I have held back

from saying this until now because I hoped it went without saying. Perhaps I was frightened that putting the ultimate point to the exercise into words would immediately read, for some, as a brutal or desperate allegorization.¹⁰⁸

After welcoming his readers through an image of horror (on the front cover), Clark bids them farewell with an image of hope and resistance, the open arms of humanity and a potential embrace, whose possibility paradoxically depends on the acknowledgement of the horror itself. The following and final entry, dated 14 November 2003, works as an anti-climax and an epilogue, placed outside the experiment proper, as suggested by its opening words («And so back to reality»).

The effect entrusted to the final reproduction of the washerwoman can be achieved because the relevant detail has been shown and described repeatedly throughout the book, so that by this stage the reader is entirely familiar with it. Similarly, a number of returning motifs mark Clark's main arguments and obsessions. For instance, after «the base of a pilaster [...] which peeps out from underneath the horse's belly» in *Landscape with a Calm* is compared to «the stand for a model or a toy»,¹⁰⁹ the image of the stand keeps occurring in the text rather than the pilaster itself, with significant conceptual and interpretive implications. This is an extreme case of dealing with «remarks about pictures», rather than with pictures themselves, in Baxandall's terms.¹¹⁰ In fact, Clark's looking is constantly entangled with his writing:

The kind of looking I have been going in for over the past weeks is special, I recognize: whether I like it or not, it is looking generated out of writing. It is a bit over-eager as a result, a bit gustatory. [...] But it seems to me dim-witted to fuss about this, as if words were ever going to constitute a real threat to the paintings they boa-constrict. Paintings are perfectly able to take care of themselves. This is different from the *real* problem of knowing when an interpretation should stop [...].¹¹¹

In the very same sentence in which the author dismisses the fear that paintings might be suffocated by words – ironically hinting at the dramatic advocates of the need to protect images from the tyranny of words – he lets in the image of Poussin's lethal snake, metaphorically resurfacing in the verb used to describe the assumed threat of words. What may seem just a playful wink in fact reveals a fundamental attitude in Clark's writing, which is all but neutral, and willingly so. For example, many of his metaphors and similes exceed the visual media. The space in the foreground of *Landscape with a Snake* «sweeps and flows [...] slowly, grandly, like the pull of sound in a nineteenth-century symphony», or the timbre of colour in *Landscape with a Calm* feels «as if a pianist were just pressing felt onto the strings».¹¹² If he argues against the use of the adjective «readable» in art criticism, suggesting that «physical and spatial» metaphors should be preferred when talking about pictures,¹¹³ he does not refrain from setting up complex comparisons between the effects of visual features and literary devices:

[...] the “this” goes to full power of Poussin's thought. The “this” repays looking at repeatedly for the same reasons that a great convergence of metaphor, rhyme, and prosody invites the reader of a sonnet to say it out loud over and over, just to be sure again what it physically, sensuously amounts to.¹¹⁴

Clark's keen attention to tropes is confirmed, indirectly, by his comments on the writing of other scholars, which create a rich texture for his audience to unravel. For example, only by leafing back to the whole reproduction of *Landscape with a Snake* can the reader-viewer make sense of Mahon's comparison («the water in *Snake*, which seems as hard



as crystal»), which stands out to Clark as «a trope worthy of Diderot».¹¹⁵ By highlighting the weight and thickness of descriptive imagery, *The Sight of Death* suggests that there is a specific and irreducible amount of thought that is made possible by the use of language to describe pictures, just as much as there is a kind of thought that is expressed through a painter's unique composition and handling.

«Thought», in a different but related sense, features in a poignant sentence from Michael Baxandall's *Patterns of Intention*, which Alpers quotes on the page where she explains her interest in ekphrasis and looking:

As M. put it, "Past tense and cerebration. What a description will tend to represent best is thought after seeing a picture". His emphasis was double: that reports of seeing properly take place in the past, and that words are able to describe not what is seen but thoughts about having seen it. The point is not to celebrate language, but rather to make clear its peculiar status in addressing pictures. The visual interest of pictures, on this account, is something prior to or other than language. Being told that that is an impossibly romantic attitude did not make a difference to us.¹¹⁶

Clark would probably agree even on the last, more personal, take on the matter, while being more explicit about his own trust in writing – a trust that both *The Sight of Death* and *Roof Life* suggest, and Alpers herself shares, having «spent a lifetime writing».¹¹⁷ Although descriptions inevitably come after pictures, it is worthwhile not to abandon the struggle to find the right words, trying «harder before admitting defeat».¹¹⁸ On the one hand, «writers about art» should do their best to keep details undefined when they are,¹¹⁹ on the other, they should not dismiss the potential of their specific means – including tropes and inconclusive, self-sufficient insights – in generating valuable «thought» about the very same pictures they will never be able to describe.

¹ T.J. CLARK, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven and London, Yale University Press, 2006; S. ALPERS, *Roof Life*, New Haven and London, Yale University Press, 2013. The first time I heard someone mention *The Sight of Death* was at a conference about art history and literature back in 2008. For some reason, that title would not leave me and a few months later T. J. Clark's book was on my shelf, where it remained for years, unread. The persistent call of the spine was muted by my irrational fear that the book would lose its power if I opened it at the wrong time. It was only after discovering Svetlana Alpers's *Roof Life* – a gift from a friend – that I knew it was the right time to read it, and so I did.

² In thanking their editors, both Alpers and Clark explicitly acknowledge the uncommon format their books required.

³ For an exemplary combination of high praise and poignant criticism directed at Clark see D. F. JENKINS, 'Farewell to an Idea', *The Cambridge Quarterly*, 30.4 (2001), pp. 349-358, which reviews T.J. CLARK, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 1999. See also the review by K. HARRIES, *The Art Bulletin*, 83.2 (2001), pp. 358-364 and O.K. WERCKMEISTER, 'A Critique of T. J. Clark's Farewell to an Idea', *Critical Inquiry*, 28 (2002), pp. 855-867. K. HERDING, 'Manet's Imagery Reconstructed', *October*, 37 (1986), pp. 113-124 discussed the harsh reception of Clark's *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1984) among American critics, which in his view depended at least partly on his combination of methods («social criticism and structural analysis [...] semiotics [...] iconography», p. 123) and his «unconventional diction» (p. 124). On Alpers's most famous work (S. ALPERS, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983) see L. MARIN, 'In Praise of Appearance', *October*, 37 (1986), pp. 98-112 and the more negative review by J. STUMPEL, *The Burlington Magazine*, 126 (1984), pp. 580-



581. On the mixture of exceptional descriptions and bold arguments in Alpers's critical writing see the review of S. ALPERS, *The Vexations of Art: Velazquez and Others*, New Haven and London, Yale University Press, 2005 by M. WESTERMANN, *The Burlington Magazine*, 148 (2006), pp. 848-850.
- ⁴ «The very people Clark needs to confront about [...] the image's supposed hegemony [...] those very people are the ones who will not read a book on Poussin» (J. ELKINS, *What is Interesting Writing in Art History?*, chapter 7, <<http://305737.blogspot.it/2013/06/chapter-52-tim-clark.html>> [accessed 15 July 2016]).
- ⁵ On the underestimated problem of «writing as writing» in art history see J. ELKINS, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: On Art History as Writing*, University Park, Penn State University Press, 1997, and *What is Interesting Writing in Art History?* <<http://305737.blogspot.it>> [accessed 10 July 2016]. Cf. also <<http://www.jameselkins.com/index.php/experimental-writing/256-writing-with-images>> [accessed 15 July 2016].
- ⁶ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 5.
- ⁷ S. ALPERS, *Roof Life*, pp. 125-127.
- ⁸ *Ibidem*, p. 1.
- ⁹ *Ibidem*, p. 228.
- ¹⁰ For a very thorough and wide-ranging review of *The Sight of Death*, see J.A. VAN DYKE, 'Modernist Poussin', *Oxford Art Journal*, 31.2 (2005), pp. 285-292, who points out the contradictions in Clark's experiment («a strong affirmation of the aesthetic, conceived as an emancipatory, resistant, truly human form of cognition, yet all too uninterested in the historical critique of its contradictory conditions of possibility») and identifies it as «a contribution to a Berkeley School of Art History», which would include Alpers herself, especially with reference to S. ALPERS and M. BAXANDALL, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* (New Haven and London, Yale University Press, 1994). While fully acknowledging the book's intelligence, James Elkins observed that Clark might have limited the experimental potential of his work because he felt «the residue of disciplinary expectations» (J. ELKINS, *What is Interesting Writing in Art History?*, chapter 7, <<http://305737.blogspot.it/2013/06/chapter-52-tim-clark.html>> [accessed 15 July 2016]). For a more positive review see J. HARRIS, 'In Spite of Everything', *The Threepenny Review*, 111 (2007), pp. 25-26.
- ¹¹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 36.
- ¹² See, for instance, pp. 93, 118, 125, 132, 161.
- ¹³ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, pp. 122-123 (emphasis mine).
- ¹⁴ *Ibidem*, p. viii.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 184. For the central role of 'thought in painting' in Clark's interpretation of Poussin, see also p. 54 («Any account of Poussin as a painter, even one like mine that wants in the end to talk about the ways his *netteté* becomes a quality or inflection of thought, not merely the expression of a thought already formed, will always have to return to Félibien's sense of things») and p. 149 («[...] the attitude to knowledge implied in Poussin's way of painting [...] the balance I have spent most of my time describing»).
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 3.
- ¹⁸ «Every evolved explanation of a picture includes or implies an elaborate description of that picture» (M. BAXANDALL, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p. 1). «Far from being a rigorous pursuit, art history [...] is nothing other than ekphrasis, or more precisely an extended argument built on ekphrasis. [...] whatever the particular agenda or argument – art history is ultimately grounded in a method founded on and inextricable from the description of objects» (J. ELSNER, 'Art History as Ekphrasis', *Art History*, 33 (2010), pp. 10-27; on p. 27, *The Sight of Death* is mentioned and described as «a spectacular [...] and self-conscious example of the extended genre of art-historical description – constructed in the form of a personal diary [...]).
- ¹⁹ «Art history has an open-ended and largely untheorized relation to the detail: it is seldom clear how closely it makes sense to look» J. ELKINS, 'On the Impossibility of Close Reading' <<http://www.jameselkins.com/index.php/essays/235-on-the-impossibility-of-close-reading>> [accessed 10 July 2016]. «[...] the dissection of the bodies in the photographs is structurally similar to the dissection of any image by any eye that aims at being systematic, rational, and thorough. The conclusion I draw is that visual analysis is not a neutral, heuristic, preparatory step in the understanding of images. It can be a cold, and cold-blooded, dissection of the image: a powerful, invasive and destructive operation that severs the image from itself, cuts it into pieces, and leaves it dismembered, helpless, and ready for interpretation» (J. ELKINS, 'On the Complicity Between Visual Analysis and Torture: A Cut-by-Cut Account of *Lingchi* Photographs', in J. ELKINS AND M. P. DI BELLA (eds.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York, Routledge, 2012, pp. 75-87, p. 77).

- ²⁰ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 5.
- ²¹ Of course here I am referring to S. ALPERS, 'Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), pp. 190-215, which Alpers herself mentions in *Roof Life*, p. 163. On the same page, she writes: «From the start I thought of writing about pictures – using language about visual things – as a strange thing to do. That was part of its appeal. It is different from using language to write about texts».
- ²² «He [Alpers's father, in particular in his attitude as an art collector] had an eye, as they say. It was not an art historian's eye. He took joy in what he saw, loved, and lived with and did not worry about historical details. I am the one who, in taking on objects, sought to secure their identity» (*Ibidem*, p. 167).
- ²³ *Ibidem*, pp. 18 and 25.
- ²⁴ Among the few exceptions to this rule, the most prominent is Alpers's account of her 'visual' experience of 9/11 (*Ibidem*, pp. 102-105).
- ²⁵ S. ALPERS, *The Art of Describing*, p. xix. «There seems to be an inverse proportion between attentive description and action: attention to the surface of the world described is achieved at the expense of the representation of narrative action» (*Ibidem*, p. xxi).
- ²⁶ See S. ALPERS, *Roof Life*, p. 213 («To stand at counter or stove is a withdrawal comparable to the withdrawal to my desk to write») and p. 211 («There is so much pleasure to food that comes prior to sitting down to eat. That is to take a distant view of it, to return to the theme of this book»).
- ²⁷ *Ibidem*, p. 4.
- ²⁸ «My body drilled into my consciousness through being drawn over time is a self seen» (*Ibidem*, p. 225).
- ²⁹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, pp. 15 and 43.
- ³⁰ *Ibidem*, p. vii.
- ³¹ *Ibidem*, p. 30.
- ³² «[...] the deliberately ignorant and exclusive looking I've been persisting in ought now to give way to reading and looking more widely. Various questions have cropped up» (*Ibidem*, p. 149).
- ³³ «I went to see both paintings again occasionally over the next two years, and others connected with them [...] and I made my way through the Poussin literature. Some of what I learned there no doubt affected my rewriting of the diary when I turned back to it. Once or twice I specifically added a brief section drawn from later notebooks [...]» (*Ibidem*, pp. 200-201).
- ³⁴ *Ibidem*, p. 164; on Félibien, to whom Clark acknowledges an unadorned precision he would presumably wish for himself, p. 54; on Marin, pp. 82-85; on Panofsky, pp. 93-97; on Mahon, pp. 110-114.
- ³⁵ Consistently, Clark often displays a contradictory attitude towards the historicist take of traditional art history. For example, when describing a fragment of *Landscape with a Snake* as «Venetian» (p. 123), he shifts from the vague assumption of a sort of timeless 'Giorgionism' to the need to find out what paintings by Titian and Bellini Poussin could actually know. Elsewhere, he questions the usefulness of researching «period terms» (p. 141) while acknowledging how the «intuitions» brought about by looking need to be checked «against the facts» (p. 102) and can be adjusted by subsequent readings.
- ³⁶ *Ibidem*, pp. 68-72.
- ³⁷ «I look on my own. [...] I do not need company in a museum. [...] Certain friendships mattered much to me where art is concerned, but that was mostly in the writing, not the looking» (S. ALPERS, *Roof Life*, p. 164).
- ³⁸ Even the few references to «Anne», the author's wife, are related mainly to their conversations about the paintings.
- ³⁹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, pp. 114-115, with reference to the same event that inspired the poem *On the Steps of the National Gallery* (pp. 120-121).
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 168. A fleeting reference to 9/11 (p. 224) appears in an entry dated after the end of Clark's six-month stay at the Getty (28 September 2001), during the time in which he was reading and looking at other paintings. The possible influence of the event on the writing of the book, though, is suggested in the preface (p. vii).
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 166. However, Clark did make use of reproductions during the process of writing, which made him even more aware of how a copy could not be true to the original: «*Landscape with a Snake* stared at me in reproduction for many hours across my desk – as it does now» (*Ibidem*, p. 201).
- ⁴² *Ibidem*, p. 119.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 120.
- ⁴⁴ «The photograph is a visual ekphrasis – interpretative, angled, chosen, made possible by a particular circumstance, the presence of a photographer in a specific time and place...» (J. ELSNER, 'Art History as Ekphrasis', p. 13).
- ⁴⁵ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 51.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 44 (emphasis mine).



⁴⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁹ See W.J.T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, and *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

⁵⁰ «The book does have call-outs, but only the ones Clark really needed. [...] Mainly, and at heart, the book is a continuous narrative that flows around uncaptioned images – my informal definition for the project of which this text is a part [i.e. *Writing with Images*]» (J. ELKINS, *What is Interesting Writing in Art History?*, chapter 7, <<http://305737.blogspot.it/2013/06/chapter-52-tim-clark.html>> [accessed 15 July 2016]). «My main subject, then, is fictional narratives, written in continuous prose, with interposed images, usually photographs. [...] It matters, in this project, that images not have “call outs”: nothing should interrupt the text with a scholarly parenthesis, instructing the reader to see plate 35. Yet this isn't a strict rule. In some places, Tim Clark's *The Sight of Death* has these call-outs, because the exigencies of formatting a small trim-size Yale Press volume required some shifting around of pictures. But for the most part that book, and others that concern me here, make do without those interruptions» (J. ELKINS, *Writing with Images*, <http://writingwithimages.com/?page_id=461> [accessed 15 July 2015]). Cf. <<http://www.jameselkins.com/index.php/experimental-writing/256-writing-with-images>> [accessed 15 July 2015].

⁵¹ S. ALPERS, *Roof Life*, p. 71.

⁵² *Ibidem*, p. 3.

⁵³ *Ibidem*, p. 71; S. ALPERS, 'Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again', in B. LANG (ed.), *The Concept of Style*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1979, pp. 95-118, p. 98.

⁵⁴ S. ALPERS, *Roof Life*, p. 161 (emphasis mine).

⁵⁵ «But I make no excuse for postulating – this was partly the object of the exercise – that one kind of corrective to dogma is looking itself, pursued long enough» (T. J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 12).

⁵⁶ S. ALPERS, *Roof Life*, pp. 162-163.

⁵⁷ For example, the house in St Petersburg (*Ibidem*, p. 10), her grandparents (p. 20), and sunrise and sunset (pp. 84-88).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 84 and p. 85.

⁵⁹ In her review of *The Vexations of Art*, WESTERMANN noted that in the book «Revelatory, finely discriminating descriptions abound [...] Pithy translation of visual perception into words has always been Alpers's strength, and, almost inevitably, it comes at the cost of overstating difference» (p. 849).

⁶⁰ S. ALPERS, *Roof Life*, pp. 86-87.

⁶¹ *Ibidem*, p. 88.

⁶² *Ibidem*, p. 89.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 4-5.

⁶⁶ T. J. CLARK, *The Sight of Death*, pp. 9 and 12.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 27 and p. 28.

⁶⁸ «At the start you will see me making all of these mistakes. I am acting like an art writer. I am finding my range» (*Ibidem*, p. 9).

⁶⁹ M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, p. 3.

⁷⁰ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 5 and p. 8.

⁷¹ *Ibidem*, p. 32.

⁷² *Ibidem*, p. 40.

⁷³ *Ibidem*, p. 53.

⁷⁴ *Ibidem*. As Elkins noted, this statement in fact remains unexplained: «Could poems contribute a different sense of imagined voices? Synesthetic images? Sentence fragments? If Clark had said more about this, I would have been more likely to follow him further into the more speculative passages in his diaries» (J. ELKINS, *What is Interesting Writing in Art History?*, chapter 7, <<http://305737.blogspot.it/2013/06/chapter-52-tim-clark.html>> [accessed 15 July 2016]). However, Clark made his point slightly clearer in a conversation with Kathryn Tuma: «[...] I think that poetic language – language at maximum intensity and concentration, taking full advantage of the materiality of language itself – is about the best way we have of dealing with the world. But only if it's good» (T.J. CLARK with K. TUMA, 'In conversation', *The Brooklyn Rail* (November 2006) <<http://www.brooklynrail.org/2006/11/art/tj-clark>> [accessed 20 June 2016]).

⁷⁵ S. ALPERS, *Roof Life*, p. 76.

⁷⁶ «Not the taste of food but the finding, assembling, and crafting of it in various places I lived was what



I noted» (*Ibidem*, p. 171). «In the 'slow looking' Alpers advocates, she places herself in art history's own grand tradition, that of Richard Wollheim, Michael Baxandall and Michael Fried [...] Unlike those authors, however, Alpers eschews dense and sustained philosophical argument. Instead she develops her insights from descriptions by a combination of aphoristic comment, telling anecdote and startlingly anachronistic comparison» (WESTERMANN, review of S. ALPERS, *The Vexations of Art: Velazquez and Others*, p. 849).

⁷⁷ S. ALPERS, *Roof Life*, p. 45, p. 43 and p. 35.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 70-71 (emphasis mine).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 165 (emphasis mine).

⁸¹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 16.

⁸² *Ibidem*, p. 36.

⁸³ *Ibidem*. See p. 125, where, after an unaccomplished attempt at describing a section of *Landscape with a Snake*, Clark concludes that «There isn't a lot writing can do with performances like these besides point to them». In other words, at times a purely deictic mode, in its basic and pre-descriptive form, seems the only possible approach to a painter's handling.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁵ *Ibidem* (emphasis mine).

⁸⁶ *Ibidem*, p. 28. See S. ALPERS, *Roof Life*, pp. 78-79 («I decided to make an inventory...») and the list-description of objects on p. 83.

⁸⁷ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 39.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 62 and 63. For the whole analysis, see pp. 57-62.

⁹⁰ The detail is on p. 42, while the 'miniature figures' are enlarged on pp. 44 and 45.

⁹¹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 42.

⁹² *Ibidem*, p. 43.

⁹³ «Time and again, writing these entries, I imagine a viewer asking what Poussin could have thought was the *point* of this degree of barely perceptible detail [...]. Perhaps I imagine such a viewer especially now, in our current circumstances of image production, when stasis and smallness and meticulousness are by and large the opposites of the qualities [...] that visualizations are involved with» (*Ibidem*). The mismatch between the intended and the likely audience of Clark's book, as pointed out by Elkins, seems probable also in this respect.

⁹⁴ «The photograph is a kind of ekphrasis within an ekphrasis – a visual interpretative framing within a textual interpretative framing. The photograph promises that bottom line of 'thereness' in which the text's argument can finally be grounded» (J. ELSNER, 'Art History as Ekphrasis', p. 24).

⁹⁵ «[...] the history of art criticism in the last five hundred years has seen an accelerating shift from discourse designed to work with the object unavailable, to discourse assuming at least a reproduced presence of the object» (M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, p. 8).

⁹⁶ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 28 and p. 55.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 154 and p. 166.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 223, 171, 210, 56, 215, 225-226.

¹⁰⁰ I transcribe the two epigraphs as they appear in the book. «A picture held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat it to us inexorably» (Ludwig Wittgenstein). «Non mi posso levar del pensamento questo suoi quadri [I can't get the thought of those paintings of his out of my mind]» (Bernini).

¹⁰¹ «Certainly I want to retain the word "dialectic" for what is going on here [...] but it is a dialectic wholly unlike the scorpion that Pollaiuolo uses to symbolize the activity on the tomb of Sixtus IV. It does not sting, Poussin's thought process; it does not double back on itself convulsively» (*Ibidem*, pp. 56-57).

¹⁰² *Ibidem*, p. 170 and p. 209.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 200 and p. 22.

¹⁰⁵ In *Roof Life* several other pictures are extensively described, but never shown, apart from the photographic portrait placed on the back flap, which can be easily identified with the one described on pp. 221-222.

¹⁰⁶ S. ALPERS, *Roof Life*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 226-227.

¹⁰⁸ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 240. Clark commented on how his book «does look certain kinds of



darkness [...] fully in the face», while expressing his hope that «readers come away from it without a sense of terminal glumness» essentially because of the «pleasure» and «astonishment», both «unnegotiable», that great paintings can provide (T.J. CLARK with K. TUMA, 'In conversation').

¹⁰⁹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 26.

¹¹⁰ M. BAXANDALL, *Patterns of Intention*, p. 1.

¹¹¹ T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 132. See *ibidem*, p. 4 («Maybe *Snake* was always my epitome of painting because I was a writer about painting, and therefore inevitably looking for an incident, an interruption in the visual fabric, on which words could fasten and begin») and ELSNER, 'Art History as Ekphrasis', p. 24: «[...] usually we are embarrassed to be caught writing fiction with footnotes (why this is so, I have never understood – for that is what we do, even if the footnotes chart a careful series of 'true', or at least generally accepted or empirically attested, parameters within which we steer our fictive imaginations)».

¹¹² T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 97 and p. 168.

¹¹³ «To talk of pictures taking and providing attitudes at least has the advantage of the main metaphor being physical and spatial. I think it is a better way of putting things than talking of pictures making proposals, or having conceptions, or being readable» (*Ibidem*, p. 142).

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 156.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹¹⁶ S. ALPERS, *Roof Life*, p. 163.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 162.

¹¹⁸ «But I think writers about art should try harder before admitting defeat. That is what the current experiment is premised on» (T.J. CLARK, *The Sight of Death*, p. 118).

¹¹⁹ «Somehow I have to preserve that balance of forces in my writing, even as the process of seeing and writing inevitably brings more and more particulars into focus – I have to keep hold of the difficulties of making things out [...]. And the water jug fallen into the water by the victim's head ought to stay, in writing, on the edge of the indecipherable» (*Ibidem*, pp. 161-162).



ET ET | testi contaminati



ELENA CARLETTI

*Space-time and tetradimensionality in the post-war poetics of Lucio Fontana,
Toti Scialoja and Amelia Rosselli*

At the beginning of the twentieth century the transition from Newtonian physics to Einsteinian physics determined a paradigm shift in the scientific panorama. As the theory of relativity spread among the community of intellectuals and among people, the whole of society underwent a progressive change, not only on an epistemological level, but also on a social, philosophical and artistic scale. The paradigm shift, thus, led to a change in worldview. One of the emblematic concepts emerged from the theory of relativity is that of *chronotope*, or space-time. This essay aims to adopt the epistemological concept of space-time as the axis along which to compare the poetics of three artists, who managed to incorporate the reflections on space-time in their artistic production. I shall start from analysing the four-dimensional art proposed by Lucio Fontana's spatialism and I will then discuss the issues of space-time in the painting and poetry of Toti Scialoja, who will function as a link to reveal the deep interconnection between visual arts and poetry. Finally, I will consider the spatial metrics of Amelia Rosselli and her poems considered as four-dimensional cubes.

We refuse to think that science and art are two distinct facts, and that the gestures made in one of the two disciplines do not also belong to the other. Artists anticipate scientific gestures, scientific gestures always provoke artistic gestures.¹

Primo Manifesto dello Spazialismo, Milano, 1947

Art and science are indistinguishable facts, such is the provocative statement Fontana made in his *Primo Manifesto dello Spazialismo*, in 1947. Katherine Hayles would define these two disciplines 'isomorphic', Edgard Morin would speak of 'recursivity' and Pierpaolo Antonello would not hesitate to add philosophy and technology to the equation². The artwork throughout the Twentieth Century, indeed, becomes rhizomatic, since it ingests and in return offers a series of different stimuli, in open dialogue with other art forms, with science, with philosophy and with technology. The artistic research of post-war Italy at large was entangled in this discovery; the fading anachronism of realism (and neorealism) coexisted with new lines of research in the visual arts, as well as in music and writing. The experimental wave looked back and added to the avant-garde movements of the first half of the century, which were now considered «museal art»,³ ready to become a tradition for much needed innovation after the impasse generated by autarchism and by the fascist regime. Art finally opened up to contamination which was at once transnational and transdisciplinary.

In this paper I shall particularly investigate the transdisciplinary impact of science on the poetics of three post-war artists, Lucio Fontana, Toti Scialoja and Amelia Rosselli. I shall specifically focus on the epistemological concept of space-time⁴ and propose it as illustrative of such influence, following Eco's intuition that a work of art functions as an «epistemological metaphor»⁵ and it stands for a cultural way of understanding the world. Eco's new form of criticism, presented in his influential work *Opera aperta* (1962), furthermore justifies an interdisciplinary comparison; even though Fontana was a visual artist, Scialoja a painter and poet and Rosselli a poet, they all shared a particular



interest for matters of space, which became a highly distinctive trait in their poetics. The space they were drawn to ceased to be that of Euclidean geometry and embraced non-Euclidean systems; it was an Einsteinian space energized and brought to dynamism by the fourth dimension of time. The word 'tetradsimensional', as a matter of fact, became an active and pivotal term in the shaping of these three artists' poetics, showing how the artistic process can be read as a complex result of heterogeneous and shared cultural stimuli. Under this perspective, it is possible to interdisciplinary compare their work, thus catching a glimpse of what lays hidden beyond the artistic artefact, being it painting, writing or any other art form.

And what lays hidden beyond the artwork is deeply intertwined with the cultural context in which artists lived and created their own art. Interestingly, the decade of the 1950's was a time of opening up to new horizons. After realism, and neorealism in cinema and literature, had mostly proved to anchor to a national, or more specifically 'southern',⁶ dimension, a quest for a type of art disentangled from political interferences made its way. Deemed to be populist and rhetorical, realism was gradually rejected and the field was thus made clear for an unbiased research on forms and models. The creative turmoil manifested itself in the emergence of remarkably active cultural and artistic clusters, with radial points in Milan, Rome, Naples and Venice. Rome, in particular, became an avant-garde centre of cross-contamination, lively and unwearied. It was the city of Fellini, Moravia, Rosselli, Scialoja and it attracted artists from all over Europe and America. In Rome, in 1953, Leonardo Sinigaglia, also referred to as the 'poet-engineer', started publishing *Civiltà delle Macchine*, which closely focused on the relationship between art, culture, science and technology.

Milan was an equally vibrant centre, home of the Spatialist and of the Nuclear artistic movements; here, in 1951, philosopher Enzo Paci and art critic Gillo Dorfles founded *Aut-Aut*; a couple of years later in 1955, artist Enrico Baj created the magazine *Il gesto*,⁷ which published works both from visual artists, such as Lucio Fontana, Enrico Baj himself, Jean Dubuffet, and from experimental writers like Edoardo Sanguineti⁸ and Nanni Balestrini. In 1956, furthermore, Luciano Anceschi gave life to *il verri*, which became the cultural point of reference for the Neo-avantgarde movement and for Gruppo 63.⁹

The foundation of so many different journals was a clear sign of intellectual liveliness and it expressed the wish to broaden the field of discussion. Among the new publications *Aut-Aut*, a highly influential periodical characterized by a versatile and interdisciplinary editorial line, particularly illustrates how science had progressively caught the interest of several Italian thinkers and artists. Since its very first issue, the magazine warmly encouraged a comparison between different art forms,¹⁰ it discussed the latest philosophical debates and it called the attention to the changes in paradigm occurred at the beginning of the century. Particularly interesting for the discussion of the time-space concept is Vittorio Somenzi's article *Relatività e fisica nucleare*, in which the author describes the shift of 'paradigm'¹¹ from Newtonian to Einsteinian physics, explaining how such change brought about a «curvature of the time-space *continuum*, generated by the addition of the time dimension to the three dimensions of traditional space».¹²

Somenzi's article can be read as yet another manifestation of a country ruled by the desire of new and up-to-date cultural perspectives; the intention of 'opening' up, not only to transnational influences, but also to transdisciplinary suggestions, constituted a response to the experience of the war, with its stifling autarchic impostures on a national level and with its philosophical repercussion on a broader scale. If, on the one hand, Theodor Adorno had warned on the impossibility of writing after the war, on the



other hand, this was also the moment, according to geocritic Bertrand Westphal (2008), when the notion of space-time re-entered the cultural scenario stirring the creativity of many an artist. The concept itself had remained latent for several decades; Westphal identifies a first turning point in 1905, when Poincaré, Minkowski and Einstein first published their works. The following years were characterized by a limited circulation of such discoveries, which remained prerogative of a restricted circles of intellectuals (and, it might be noted, of artists such as Apollinaire, Dalí, Joyce and Duchamp). Only through time did these scientific revolutions actually translate into phenomenological revolutions for the ordinary people. Thus, for Westphal, 1945 can be seen as the ultimate turning point for the breaking through of the space-time concept, in strict relation to Second World War. Time, which had always been perceived as a relentless river, now disintegrated under the blows of the war, responsible, with its horrors, of an irreparable «rupture between progress and progression».¹³ Westphal writes:

It was only after 1945 that the space-time revolution finally took place. The end of Second World War forced people to surrender to a bewildering and unprecedented obviousness; temporal instants did not flow into a single progressive duration. On the contrary, more durations existed which, in a lack of hierarchy, could multiply; the single temporal line was then divided in a variety of lines, time 'produced surface'. The perception of historical time was seized by the laws of space-time. It was therefore necessary to wait until 1945 to ascertain that this new conjunction was not a vision abstracted from the universe, but it applied to the time and space of all human beings, in all moments and in all places.¹⁴

This spatial dimension of time was integrated, more or less consciously, in the research of several artistic groups.¹⁵ It stood out as a way to enlarge, broaden and open up the artwork itself, a way to free it from its former limitations so as to reach an unprecedented form. Umberto Eco promptly registered this phenomenon by introducing the notion of 'open work' (*Opera aperta*), not one, but a cluster of poetics which shared structural features, such as the 'open' interpretation, or even execution, of the artwork; the state of indefiniteness; the meta-artistic reflections. Elements which represented «the repercussion, in the formative¹⁶ activity, of specific acquisitions from contemporary scientific methodologies».¹⁷ In particular, these acquisitions took on a generative value meant to counteract the utter destruction brought about by the war. Art, then, had to enact people's need for palingenesis.

Lucio Fontana was one of the first and most exemplary artists of post-war Italy to consciously bring together art and science in an attempt to create an utterly new and multidimensional concept of art. In 1946 he wrote *Manifiesto blanco* in Argentina, the following year he gave birth to the Spatialist movement in Milan, publishing *Primo Manifiesto dello Spazialismo*. Agnoldomenica Pica thus brilliantly described the movement's inception:

When in 1946, from Buenos Aires, Lucio Fontana launched his *Manifiesto blanco* which represented the birth act of Spatialism, the world had just emerged from its last and most dreadful bloodbath and it had witnessed, half astonished and half aghast, the inauguration of the so called atomic age. The youth who, animated by Fontana, designed and signed that manifest believed in an utter palingenesis of the art, by that time disanchored from the humiliating limits of naturalism, freed from the millenarian anthropomorphic myth and from the traditional modules, and finally liberated from terrestrial parameters. Just like Einsteinian relativity, the new

quantum physics, and the dissociation of the atom had amplified, moved and finally subverted the old order of Euclidean physics, they believed that, inevitably and in the same manner, the world of representation and expression, namely the world of art, had to undergo more than just a radical renewal, but really a new birth.¹⁸

Since 1946, Fontana had advocated for a «tetradsimensional art», which eluded the boundaries of artistic genres; what he had in mind was a fusive and all-encompassing art form which demanded «the surpassing of painting, of sculpture, of poetry, of music» to embrace «a greater art complying with the needs of the new spirit».¹⁹ The fourth dimension, then, stood as a metaphor for the wish to exit the static and bidimensional space of both the canvas and the white page. Art had to be total,²⁰ it had to include space as well as time, colour as well as sound; in other words it had to become synthetic, as Fontana clarified in the 1947 manifest:

After several millennia of analytical development in the arts, the moment has come for the synthesis. At first separation was necessary. Today it constitutes a disintegration of the understood unity. We conceive synthesis as a sum of physical elements: colour, sound, movement, time, space, which integrate a physic-psychic unity. Colour, the element of space, sound, the element of time, movement which develops in time and space, are the fundamental forms of the new art, which contains the four dimensions of existence. Time and space.²¹

Fontana's challenge was that of bringing several dimensions into the same artwork, thus surpassing the fixity of the canvas. As a consequence, materiality ceased to represent a passive tool in the hands of the artist and it became a source of potential energy. The artwork had to maintain that same energetic potential even in its form, it had to be dynamic, swarming alive with its emanation. An attempt at achieving such a goal was made by Fontana in 1949 when, for the first time, he physically intervened on the canvases by piercing them and making holes in what he called his *Buchi* series; he later went on to cut deep slashes, or *Tagli*, on the monochrome surface of the paintings.

The dynamic gestures, the twisting and lacerations, were meant to deform the plane and two-dimensional surface of the canvas. The artwork was thus brought to motion through shadows and ruggedness, while its cracks and breaks stood as a prelude to empty

space. Holes, slashes and scratches were successful in displacing the work from its traditional frame, giving depth to new dimensions and opening up the piece to different possible meanings. It was a quest to go beyond matter in an adventure which echoed that of the spatial conquering of the universe and of the macrocosm. As a matter of fact, through the piercing, Fontana sought to open «a space, a new dimension in the tendency of contemporary art: the end of sculpture or of a tradition of easel-painting; but also a new dimension of the cosmos».²²

The ultimate opening of matter to a space-time dimension was fully achieved, according to Francesca Alinovi (1983),²³ by Fontana's neon-light environments, exhibited since 1951. Fontana believed that «matter [was] a pretext to contain



Lucio Fontana mostra uno dei suoi primi quadri della serie *Buchi*, Milano Galleria del Naviglio, 1952 © Fondazione Fontana



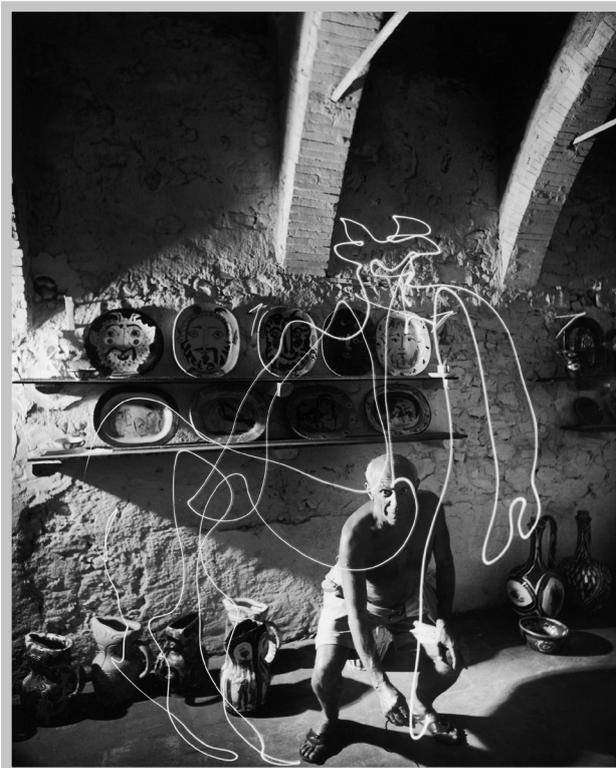
Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX edizione della Triennale di Milano*, 1951 ©Fondazione Fontana

light», as he wrote in a letter to Giò Ponti.²⁴ His work *Lucespaziale* (Spatial light), the first artificial luminescent installation designed together with architect Luciano Baldessari for the 1951 Triennale in Milan, created a multidimensional space, shared both by the artwork and by the observer.

The 'environment', thus, established an inter-action, a *continuum* which was meant to draw the onlookers within the artistic space. It was finally possible to 'enter' the artwork, while the boundaries between painting, sculpture, architecture and design

gradually blurred into non-existence. If Fontana's 'pierced paintings' could be seen as the first attempt to move form analytics to synthetics, the neon-light environments, as hybrid and polyfunctional constructs, complied with the manifest's proposition to create a tetradimensional (hence space-time) type of art. Fontana himself declared:

It will be possible to speak of spatial art only after the conquering of the fourth dimension in space: the flight... flight creates the fourth dimension, the detaching of man from the earth, from the line of the horizon which had been, for millennia, the basis for man's aesthetics and proportions. A new aesthetics affirms luminous forms through spaces and within spaces. Time space.²⁵



Picasso drawing with light, ©Gjon Mili in 1949

Light was therefore conceived as a source of space-time energy which could be released through the artwork; and one of the neon-light environments of 1961 was indeed titled *Fonti di energia* (Energy sources). It will not be too surprising, then, to discover that the neon environments had been inspired by a photograph of Pablo Picasso, published in 1950 on the magazine *AZ: arte d'oggi*.

In the image, obtained through long-exposure, the famous painter traced some stringy and luminous forms in the air using a source of light. Through photography (literally 'writing with light') it was possible to really 'see' the pathway travelled by light, which was astoundingly impressed in space and time. The intertwined neon works were then a tribute to the traces of light and to light's gestures, which ultimately embodied that tetradimensional art

Fontana had so longed for.

Like Fontana's, the visual work of painter and poet Toti Scialoja was also concerned with a tetradimensional, space-time type of art, while at the same time evoking photography and the concept of 'trace'. What Fontana and Scialoja had in common, artistically speaking, was the interest in discovering and then exposing to the public a further dimension, able to transcend both traditional form and matter. Even though the formal solutions they came up with belong to different artistic movements (i.e. Spatialism and Informel), a shared quest for a time-space *continuum* within the artwork lied at the core of their research; a quest that furthermore constituted a collective concern for the artistic community at large, including visual artists and writers alike. For this very reason, a cross analysis of Scialoja's visual and literary work provides a rare opportunity to see how the reflections and thoughts, hence the poetics, which are at the basis of his painting also permeate in his writing research, though with different declinations.

A compared analysis of Scialoja's painting and poetry has been attempted, among the others,²⁶ by Francesco Galluzzi²⁷ who identifies, as a linking concept between the two disciplines, the notion of *smemoratezza* ('forgetfulness'). Even though Galluzzi argues that the state of 'forgetfulness' takes on different realizations in painting or poetry, what seems most interesting for the purpose of this analysis is that Scialoja also linked 'forgetfulness' to the concept of space-time. In both art forms the artist tried to reach a primordial dimension (being that of humanity or of personal experience, i.e. childhood), so as to re-enact the far and forgotten past in the present of the artwork. The concept of space-time was used, like in Fontana's case, as a way to elude the ordinary dimensions of traditional art, or of life itself; if Fontana had tried to go beyond matter in the virtual space of the universe, Scialoja's longed dimension was that of primordial existence.

The idea of 'trace' is illustrative of this quest. In 1956, after having abandoned cubism to embrace abstract research, Scialoja 'discovered' his first *Impronte*, figures produced by impressing on the canvas thick and dense materials either by hand or using a cloth imbued with colour.



Toti Scialoja, *Bluthner piccolo N.2*, 1960

If on the one hand the trace existed (and was presently perceived) in the space of the painting, on the other hand it also incorporated a time dimension, being it an imprint produced in a specific moment of the past. The imprint stood as evidence of a physical contact occurred within time, which was, in turn, the result of a movement, therefore of a 'gesture': «born as physicality through contact, it *remains there*, germinated and inextricable, lid and

seed, matrix and negative, evidence and grain of inviolability».²⁸ The gesture was, for Scialoja, «the everything» as it was able to generate «a defined and animated nucleus of perception: a meeting point and a lightened time, mutually manifest and creative, between gesture and all converted matter».²⁹ The imprint was both «manifest and creative», both recording and exposure. It was a phenomenological stance for which the subject came to terms with the outer world; used as pictorial technique it could also be seen, borrowing Merleau-Ponty's words, as a «technique of the body» which, as such, «represented and amplified the metaphysical structure of our flesh».³⁰



In *Opera aperta*, while commenting on the Informel experience,³¹ Umberto Eco defined the gesture as «a sketch which ha[d] a spatial and temporal direction, of which the pictorial sign [wa]s the account».³² Signs, imprints in Scialoja's case, «continuously speak of the originating act»³³ by testifying the creative will of the author. And Scialoja's painting is clearly traversed by a sense of primordality, partly the result of a universalization of the pictorial sign and partly the outcome of the artist's personal research. The nature of the imprint itself revealed the existential and originary condition of the human being at large, recalling prehistoric cave painting, hence the first attempts of mankind at art. Scialoja's quest for temporality, then, took place on the rhythm of the surface; for the artist:

the spatial vision of painting shall be the vision of this feeling and pure necessity which is time, determined in its two poles of absolute identity of the subject with the imprint and of the inexorability of its occurrence as repetition. Repetition, perpetually renewed and perpetually modified is the visual symbol of such pure feeling which is the subjective-flux of each live expressed yet invisible.³⁴

The imprint and its modified repetition became metaphorical for the human race in its entirety, with its incessant renewal and modification, with its constant coming to life and going through death; the subject being at once unique and inessential, at once present and past.

If the imprints phylogenetically evoked the ancestral past of man, Scialoja's poetic research dealt with an ontogenetic quest for the past, i.e. that of childhood. The artist reconnected his poetic experience with 'the space-time of childhood',³⁵ a dimension characterized by unmeasurable spatiality and eternal temporality towards which it was possible to travel 'chronesthetically'. For example, in the following poem

Under your skirts I'll lay
a doghouse where to slumber
from the autumn's first day
till the end of December.

We will sip on an egg
for the New Year's return
and I'll later go back
where it is dark and warm.³⁶

the journey in space and time allows for a double reading; on the one hand 'under your skirts' indicates a physical place (in its literal sense), on the other hand it also stands for the metaphorical space of the mother's «dark and warm» womb, a possibility here reinforced by the symbolic value of the egg and by the figurative birth of the new year. For Scialoja, in fact, «the word of the poem exists in this spatiality and temporality of origin» which furthermore implies that «its acoustics is rustling, a buzz which contains the potential of all sound; it is germinating acoustics, swarming with virtuality».³⁷ The poem, and language as well, almost become 'environments' to inhabit, «language is a country to inhabit», and consequently the poem is conceived as a «syllabic organization which establishes a place, labyrinth, garden, paradise-hell».³⁸ For Scialoja the poetic word functioned as a place, which materialized and acquired body through the process of articulation and phonation.

The word of poetry, therefore, was not that which was written, but rather that which



was spoken. Scialoja's imprints had evoked prehistory, namely the time before writing was invented; similarly, his poetry dealt with the prehistory of an individual's life – the oral phase before learning to write – and it resembled the spoken babbling of infants; as in «A dragonfly / sings by and by / “Tralaladra / tralagonfly [...]”». ³⁹ The word of poetry was then the ludic, inventive language of childhood and it asked the body, «the vocal chords, the teeth, the tongue, the lips, the throat» to give it form «in the signifying act of producing sounds». ⁴⁰ This creatural act occupied a performative time, thus determining a «virtual» and hologrammatic dimension, teeming with potential. The poem was consequently a latent place, assembled through syllabication, with the acoustic clusters used as building blocks:

Under a ce
dar tree the rhinoc
even though lace
rated, even though pieced
sleeps in great peace.
Under a red rose
in front of his nose
snores the ceros. ⁴¹

Scialoja proposed a sub-atomic dimension of the word, which had deflagrated and exploded, thus revealing its stratifications, its syllabic and sub-syllabic micro-components: «Even the syllables belong to a conceptual sphere, they are facets of meaning, flickering particles, reflectors, magnetized by their possible aggregations». ⁴² Syllables were attracted by force of gravity and when clashing they generated unexpected meanings. Such is the way Scialoja used to write, gravitating from one sound to another until meanings self-determined. The writing mechanism is explained by taking as example *Una zanzara a Zanzibar* (A mosquito in Zanzibar), a poem written in the 19060's:

This is how one of my poems can come to life: let's take the word 'zanzara' ('mosquito'). That wish which I mentioned makes me perform several actions on this word. The first is the easiest, syllabication: zan-za-ra. The word crumbles, it fleets from me. I syllabicate it again, eating its tail. Zanza-zara. Things get better. Zanza doesn't mean anything but Zara ('Zadar') does. Zanza, on the other hand, sounds a lot like zonzo ('to go around aimlessly'). (For the Tommaseo the word zonzo actually comes from the buzzing of mosquitos wandering around). It is natural, then, that a mosquito would wander around in Zadar. But why exactly Zadar on the Adriatic sea and rather not the more buzzing Zanzibar on the Indian Ocean? By wandering around one becomes a wanderer ('zuzzurellone') and ends up in a bar. A quick adulteration of vowels transforms zanzara in zenzero ('ginger'), a good cure for hungover nausea. The poem is completed:

A humming mosquito in Madagascar
wandered around, entered a bar
«Silly one, silly!» whispered someone
«If you are sea-sick chew on some gum». ⁴³

Scialoja acted on the word material, he distorted, decomposed and recomposed it to obtain unexpected results. When describing the relationship between painting-making



and poetry-making he concluded that in both disciplines he operated within a field of potential meanings, «taking action in the unknown». Gesture was conceived as both 'intentional', as it was generated by the creative will of the author, and 'unintentional', since it had origin in an unknown dimension. Poetry and painting shared this same gestural nature; the poetic text itself was the result of an «unforeseen and fast strike of the hand with two or three words» which determined a nonsense through an «unintentional act».⁴⁴

Scialoja's *nonsense* was reminiscent of Lewis Carroll's⁴⁵ and James Joyce's and it occupied the page with its mythical and enigmatic form. «Nonsense – like Gilles Deleuze brilliantly clarified – is not the lack of meaning, but rather an excess of it, that which gives meaning to both the signifier and the signified. Meaning here results from the functioning of the structure, in the movement between the serial components».⁴⁶ Meaning, then, remained open to interpretation, it was layered and complex, directly stemming from the mobile structure of the text. With no need to further quote from Eco's *Opera aperta*, it might be interesting to note how both painting and poetry maintained that sense of indefiniteness and potentiality which characterized not only Scialoja's work, but the artistic research of many writers and visual artists active in the 1950's and 1960's.

In the writing scene particularly, Renato Barilli identified a new trend of linguistic experimentation emerging in those decades. Carroll and Joyce were again the literary fathers of such phenomenon, which the critic, in his book *Viaggio al termine della parola* (1981), defined as «intra-verbal research». The linguistic research reached a sub-atomic stratum of the word, which underwent fractures, segmentations, paronomastic torsions, stuttering syllabifications, morphological deformations. The acoustic components were attracted to one another and bound by auditory gravity; words came together through omophonic suggestions giving birth to neologisms or *portmanteaus*. According to Barilli, this new approach to the poetic word was formulated in response to three different factors; it firstly stemmed from Saussure's early century linguistics developments, which separated the signified from the acoustic materiality of the signifier; secondly, it resented of the psychopathologic research carried out by Sigmund Freud, who linked humour to lapsus; finally it was influenced by scientific and technologic innovations, such as the emerging of acoustical physics and the development of sound recording and analysis machines, for which sound became more interesting than meaning, and could evolve into *noise*.

Even though Barilli fails to explicitly mention Einstein relativity and non-Euclidean geometry, it is evident that these, too, have contributed to the unrolling of the intra-verbal research throughout the century – and it would be easy to link some post-war experimental writing, in which the unity of the word appears intentionally fractured and disintegrated, to the aftermath of the nuclear bombing. Barilli, on the other hand, cites Joyce as the greatest example, and as the forerunner, of the intra-verbal research; interestingly, Eco's *Opera aperta* was profoundly inspired by Joyce's poetics and it was initially conceived as an analysis of this author's work. Donald F. Theall, in the book *James Joyce's Techno-poetics* (and more specifically in the two chapters entitled *The Rhythmick of Our Eternal Geomater* and *The New Techno-Culture of Space-Time*), investigates the multiple references, that Joyce made both in *Ulysses* and in *Finnegans Wake*, to non-euclidean geometry, to Einstein and to the concept of space-time.⁴⁷ It is then possible to argue that intra-verbal research, widely spread in post-war Italy,⁴⁸ was also innerly dealing with matters of space-time; furthermore, intra-verbal research can be easily included in the macropoetics of the *Open work*, since the deformations and alterations exerted on words determined a surplus of potential meanings, allusions that called for the reader's intervention to recreate their personal understanding of the text.



Amelia Rosselli's⁴⁹ early trilingual writing (1952-1963) shares with Scialoja's the constructive and generative experimentation with micro-sounds and syllabifications while at the same time offering further evidence of a research closely dealing with issues of space-time, which constituted a structural feature of both Scialoja and Fontana's art making. Highly influenced by James Joyce's work, Rosselli particularly sought to recreate a space-time reality in her art by investigating and by stretching the possibilities offered by language. Furthermore, the concept of space-time and of a tetradimensional reality not only was reflected in Rosselli's linguistic experimentation, but it also contributed to the shaping of her own metric system, which she referred to as *Spazi metrici* (Metric spaces), a notion directly borrowed from mathematics. The analysis of this last author's poetics can then serve to further reveal how scientific matters, and the space-time concept in particular, actively stimulated and propelled the artistic research of post-war Italian artists, among which Scialoja and Fontana stand out.

For Rosselli, as for Scialoja, the poem functioned as a place; but if Scialoja's poems were built so as to travel to a state of past 'forgetfulness', Rosselli carefully constructed hers with the aim of creating 'tetradimensional cubes' meant to engage the author's phenomenological perception of reality or of time past, «If I lay back layers of time I might be ready to open the list of places, addresses of all our lives».⁵⁰ The poem thus generated a virtual place, a space teeming with energy in which words acted as forces and vectors.⁵¹ The grid and infrastructure of such a construct was provided by the *Metric space*, the functioning of which Rosselli described in her 1962 essay on meter.⁵² A 'metric space', in mathematics, is a space of geometric and algebraic measurement; when the notion is transferred to poetry it primarily refers to 'meter', i.e. the rhythmic structure of verse. Nevertheless, by conceiving meter as a 'space' (*spazio*) to be filled, Rosselli succeeded in making apparent two different spatial levels; firstly, the typographic configuration of the poem, which visually mimicked the base of the cube (thus being square or rectangular in shape) and which contained the words; secondly, the virtually projected cube which contained the energy and the phenomenological experience of the poet. The space-time perception of the author was thus captured within the formal construction of a tetradimensional «cube-architecture»,⁵³ where the fourth dimension was that of time.⁵⁴ Rosselli wrote:

I went back to my five classifications; letter, syllable, word, sentence and period. I framed them within an absolute space-time. My verses could not escape the universality of the unique space; the length and time of the verses were established in advance, my organizational unit was determinable, rhythms adapted not only to my will, but also to the pre-planned space, and this space was entirely covered by experiences, realities, objects and sensations. By transferring the rhythmical complexities of written and imagined, but unspoken, language, through a copious varying of timbric and rhythmic particles within a single and limited typical space, my meter, if not regular, was at least total; all possible and imaginable rhythms carefully covered my square with its timbric depth, my rhythm was musical as much as the latest post-webernist⁵⁵ experiments, my regularity, when present, was contrasted by a swarming of rhythms which were not translatable in feet or in short or long measures, but in microscopic durations, which could be hardly marked, if one wanted to, with a pencil on graph paper.⁵⁶

The intra-verbal and 'micro-timbric' research was used to create a dynamic «swarming of rhythms» at a phonetic and acoustic level; rhythms that, by belonging to 'noise', could lead to a universal language:



the most harmonious relations and the most dissonant relations [...] may I
unite
in such changing such terribly dissident universe
that only the Glory of God we believe can bring glory
know how to reunite.⁵⁷

Noise, and sound in general, could indeed be equally perceived in all languages.⁵⁸ The materiality of language was thus liable of being altered, deformed and moulded not only syntactically but also phonetically and morphologically:

O if mine owne
rabbits running through the nervs and through
brimmed canals of mine lymph (o life!) [...] finde that Sublime Word, return
to that understood language which makes love stay.⁵⁹

Pasolini (1963) spoke of *laspus*⁶⁰ in relation to Rosselli's work and even though the writer's intuition needs some adjusting, it is not entirely lacking grounds. The poetic lapsus generated in Rosselli's writing was not simply caused, as Pasolini's argued, by the author's linguistic uncertainty; it was rather a technique implemented to test out language itself, to stretch it and to drag it out of its ordinary limits so as to cause it to short circuit and thus reach a universal dimension.⁶¹ Even in Rosselli, then, the wish to elude ordinary limits and to travel beyond them is connected to a research of form. If Scialoja's poetry sought to bridge universality by hinting at an ancestral or childhood past, Rosselli's universality lies in the materiality of language itself. She wrote:

I started, at one point of my teenage years, to look for universal forms. To find them I firstly searched for my (western and rational) minimal element of organization in writing. And this clearly resulted to be the letter, either acoustic or not, timbric or not, typographic or formal, symbolic and functional at the same time.⁶²

Language and personal experience provided the starting point to recount the linguistic and historical experience of all men. Poetry became a *medium* for capturing and taming⁶³ reality; the phenomenological experience of the outer world was then transferred within a conceptual poetic structure that ideally worked as a space-time construct:

child who regains memory as a loaf of bread is turned is child with no childhood.
Fotos of places are better than places or memories, fotos in our brain same ways.
Curve the triangle out of escape and the landscape into curved belonging.⁶⁴

Rosselli's metric system can then be defined as a *geo-metrics*, measuring both space and time; a system that in a certain sense resembled photography, as it was designed to record processes and experiences, that is, to capture a given moment in space and time. In the transfer from the space-time of reality to the tetradimensional one of poetry a deforming contraction took place; a threshold which made it possible to glimpse the gap between biographical and collective, between the language of the individual and universal language.

The concept of space-time – and of tetradimensionality – constitutes a prominent and shared feature in the shaping of these three artists' poetics. The possibility to embed a new dimension in the artwork seemed to comply with the wish to elude the



fixity of either the canvas or the page, while conferring dynamicity to the artwork. This dynamicity was what allowed the artwork to emanate and project out a further spatiality, being it physical, like in Fontana's 'walkable' environments; or conceptual, like for the time-travelling dimension emanating from both Scialoja's paintings and poems, or for the tetradimensional cube-constructs which engaged Rosselli's experience. In all three cases, the tetradimensional time-space concept was implemented to 'experiment' and, particularly, to slowly push art out of its traditional boundaries, in a process which was soon to become programmatic and which led to intermediality in the arts, like for example in kinetic installations, in visual and acoustic poetry, or in performances. The need for a new kind of art reflected the changed cultural, philosophical and scientific panorama of post-war Italy which had universally experienced that 'rupture between progress and progression' the war had made apparent and which finally appeared to be complex, multi-layered and rhizomatic.

¹ In L. CAMEL, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, p. 130: «Ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti, che cioè i gesti compiuti da una delle due attività possano non appartenere anche all'altra. Gli artisti anticipano gesti scientifici, i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici». This and all following translations are carried out by the author of this paper.

² See N. K. HAYLES, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, and EAD. (ed.), *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991; E. MORIN, *Introduzione al pensiero complesso*, Milano, Sperling & Kupfer, 1990; P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro (Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento)*, Firenze, Le Monnier, 2005.

³ This is how Edoardo Sanguineti refers to the avant-garde movements, both in his *Poesia informale?* (now in R. BARILLI, A. GUGLIELMI (ed.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976) and in his E. SANGUINETI, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

⁴ For an overview of the shift in perceiving time and space in the early Twentieth Century see S. KERN, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

⁵ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2013.

⁶ As Claudio Spadoni cleverly points out in his *L'immediato dopoguerra e l'uscita dall'autarchia*, in R. BARILLI et al., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 1979. On the same topic see also M. DE MICHELI, 'Realism and the Post-war Debate', in E. BRAUN (ed.), *Italian Art in the 20th Century, Painting and Sculpture 1900-1988*, Munich, Prestel-Verlag, 1989.

⁷ For a document on the transnational influences which helped shaping *Il gesto* see M. NICHOLLS, A. WHITE, 'Il gesto: Global Art and Italian Gesture Painting in the 1950s', *Humanities Research*, vol. 19, 2, (2013), pp. 81-97.

⁸ On Sanguineti and his relationship with visual arts see T. LISA, *Pretesti ecfrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004; and also P. CHIRUMBOLO, 'Signs and Designs: Sanguineti and Baj from Laborintus to The Biggest Art-Book in the World', in P. CHIRUMBOLO, M. MORONI, L. SOMIGLI (ed.), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 233-253.

⁹ An anthology of texts by Gruppo 63 can be found in N. BALESTRINI, A. GIULIANI (ed.), *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.

¹⁰ Dorfles advocated for a compared investigation of different art forms in the first issue of the journal: «I rapporti tra le singole arti [...] avrebbero bisogno d'esser sviscerati ed approfonditi [...]. Ho già accennato altre volte a certo parallelismo, facilmente esemplificabile, tra l'evoluzione del linguaggio musicale (dal modalismo al tonalismo, da questo alla dodecafonia, attraverso le tappe del politonalismo e dell'atonalismo) un'analogia evoluzione del linguaggio pittorico (dalla bidimensionalità alla tridimensionalità prospettica, alla riconquista di una cromaticità di superficie, attraverso lo sviluppo



del colore da tonale a timbrico). Ritengo ora che anche nelle arti della parola, un'indagine di tal fatta [...] sia da sviluppare e approfondire. Pochi studi sono stati rivolti, ad esempio, alla sonorità e ritmicità della parola e del suono, *alla composizione spaziale del poema e del dipinto*, all'intervallo, in musica e nella plastica, e via dicendo» (G. DORFLES, 'La letteratura e le arti', *Aut-Aut*, 1 (1951), p. 49).

¹¹ The term refers to Kuhn's work, as in T. S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago University Press, 1962.

¹² V. SOMENZI, 'Relatività e fisica nucleare', *Aut-Aut*, 1 (1951), p. 72.

¹³ B. WESTPHAL, *Geocritica: reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵ Even though it would be interesting to analyse the influence of this epistemological concept on a broader scale, here I will focus on the authors mentioned. Of course, Fontana influenced much of the visual research from the 1950's onwards. It is also interesting to note that in the first issue of *Aut-Aut*, which I already had the chance to mention, composer Luigi DALLAPICCOLA wrote about the fourth dimension of time in music in 'Sulla storia della dodecafonia', *Aut-Aut*, 1, 1951, pp. 30-45.

¹⁶ And here Eco refers to the aesthetics of Luigi Pareyson: L. PAREYSON, *Estetica: teoria della formatività*, Torino, Edizioni di filosofia, 1954.

¹⁷ U. ECO, *Opera aperta*, p. 159.

¹⁸ A. GARCÍA, *Fontana*, Milano, La Prora, 1953, p. 263.

¹⁹ 'Manifiesto blanco', Buenos Aires, 1946, in L. FONTANA, *Fontana: mostra Firenze, palazzo Pitti, aprile-giugno 1980*, Firenze, Vallecchi, 1980.

²⁰ This idea of total art spread endemically and became mainstream from 1960's on. In the poetry scene see Adriano Spatola's pseudo-manifest, A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/P00242.pdf [accessed 15 June 2016].

²¹ 'Primo Manifesto dello Spazialismo', Milano, 1947, in L. CAMEL, *Arte in Italia 1945-1960*, p. 130, my italics: «Passati vari millenni di sviluppo artistico analitico, giunge il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria. Oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio».

²² B. HESS, *Lucio Fontana*, Milano, Taschen, 2006, p. 8.

²³ F. ALINOV, 'Spaziali e nucleari. L'informe abnorme', in R. BARILLI, F. SOLMI (ed.), *L'informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, Milano, Mazzotta, 1983. See also F. ALINOV, 'La crisi dell'opera e il progetto di superamento dell'arte negli anni '50', in R. BARILLI et al., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, pp. 53-87.

²⁴ B. HESS, *Lucio Fontana*, p. 82.

²⁵ F. ALINOV, 'Spaziali e nucleari. L'informe abnorme', in R. BARILLI, F. SOLMI (ed.), *L'informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, p. 36: «Si parlerà di arte spaziale solo con la conquista della quarta dimensione nello spazio: il volo [...] il volo crea la quarta dimensione, il distacco dell'uomo dalla terra, dalla linea d'orizzonte che per millenni fu la base della sua estetica e proporzioni. Una nuova estetica afferma forme luminose attraverso gli spazi e dentro gli spazi. Tempo spazio».

²⁶ Another interesting contribution, in which Scialoja's work is taken to exemplify the concept of the 'sguardo-evento' (event-look), can be found in R. DONATI, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 34-66.

²⁷ F. GALLUZZI, 'Il ritmo del corpo. Pittura e scrittura in Toti Scialoja', *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 29, 3 (2000), pp. 451-459.

²⁸ Note the use of the words 'negative' and 'evidence', which are evocative of photography, in T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Roma, Editori riuniti, 1991, p. 127, italics of the author.

²⁹ *Ivi*, p. 134.

³⁰ M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 27.

³¹ For a definition of the Informel movement and for its general understanding see R. BARILLI, *L'informale e altri studi di arte contemporanea*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964; G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Milano, Feltrinelli, 1999; and see also the monographic issue of *il verri* dedicated to Informel, L. ANCESCHI (ed.), *il verri*, 3 (June 1961).

³² U. ECO, *Opera aperta*, p. 124.

³³ *Ibidem*.

³⁴ T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, p. 113, my italics: «la visione spaziale della pittura sarà visione di questo sentimento e necessità pura che è il tempo, determinata nei due poli della identità assoluta del soggetto



come impronta e nella inarrestabilità del suo attuarsi come *ripetizione*. La ripetizione perennemente rinnovata e perennemente modificata è il simbolo visuale di tale sentimento puro che è la soggettività-fluenza di ogni vita espressa-invisibile».

- ³⁵ «The space time that I call childhood» (ID., 'Come nascono le mie poesie', *il verri*, 8 (1988), p. 13).
- ³⁶ ID., *La mela di Amleto*, Milano, Garzanti, 1984, p. 119: «Mi farò per l'autunno / una cuccia di cane / fino alla fin dell'anno / sotto le tue sottane. // Ci sorbiremo un uovo / il primo di gennaio / poi tornerò di nuovo / dove fa caldo e buio».
- ³⁷ ID., 'Come nascono le mie poesie', p. 13.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 10.
- ³⁹ ID., *La mela di Amleto*, p. 19: «Una libellula / mi canterella: / "Trallerallibe / trallerallulla [...]».
- ⁴⁰ ID., 'Come nascono le mie poesie', p. 10.
- ⁴¹ ID., *La mela di Amleto*, p. 14: «Sotto un ace / ro il rinoce / benché lace / ro e di pece / dorme in pace. / Sotto un noce / ch'è di fronte / ronfa il ronte».
- ⁴² ID., 'Come nascono le mie poesie', p. 12.
- ⁴³ *Ibidem*: «Ecco allora come può nascere una mia poesia: prendiamo la parola 'zanzara'. Quella voglia di cui ho detto mi fa *compiere alcune azioni su questa parola*. La prima è la più semplice, sillabarla: zanza-ra. La parola si disfa, mi sfugge. La sillabo diversamente, mangiandomi la coda. Zanza-zara. Le cose vanno meglio. Zanza non vuol dire niente, ma Zara sì. Zanza, d'altronde, somiglia moltissimo a zonzo. (Per il Tommaseo la voce zonzo deriverebbe proprio dal ronzio delle zanzare che vanno a spasso). È naturale, quindi, che la zanzara vada a zonzo per Zara. Ma perché la piccola Zara sull'Adriatico e non la più zanzarosa Zanzibar sull'Oceano Indiano? Andando sempre a zonzo si diventa zuzzurelloni e si finisce in un bar. Una rapida adulterazione di vocali trasforma la zanzara in zenzero, ottimo rimedio contro la nausea alcolica. La poesia è completata: Una zanzara di Zanzibar / Andava a zonzo, entrò in un bar, / 'Zuzzurellona!' le disse un tal / 'mastica zenzero se hai mal di mar'».
- ⁴⁴ Ivi, p. 19.
- ⁴⁵ To know more about Scialoja's relationship with the tradition of nonsense of Lewis Carroll and Edward Lear see A. GIAMMEI, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, Edizioni del verri, 2014. On Scialoja see also Eloisa Morra: E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet Studio, 2014.
- ⁴⁶ G. DELEUZE, *Lo strutturalismo*, Milano, SE, 2004, p. 50.
- ⁴⁷ It would be interesting to linger more on the way Joyce incorporated recent scientific revolutions in his writing. To quickly sum it up Eco's words prove again to be effective: «In *Finnegans Wake* we are really facing an Einsteinian cosmos, folded onto itself – the initial word welding to the last one – and therefore *finite*, though for this reason *infinite*. Each event, each word, stands in a potential relation to any other and it is through the semantic choice made about an element that the sense of the others is determined» (U. Eco, *Opera aperta*, p. 43).
- ⁴⁸ For example in the work of Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini and of course of Toti Scialoja and Amelia Rosselli.
- ⁴⁹ For an overview of Rosselli's work see S. GIOVANNUZZI (ed.), *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012 and A. CORTELLESA (ed.), *La furia dei venti contrari: Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- ⁵⁰ In A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2009, p. 125.
- ⁵¹ In her book (F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007), Fusco resorts to the metaphor of vectors and forces to analyse the poet's work.
- ⁵² A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, in EAD., *L'opera poetica*, pp. 337-342.
- ⁵³ EAD., *L'opera poetica*, p. 102.
- ⁵⁴ In her *Diario in tre lingue* (1955-1956) Rosselli wrote: «time in poetry becomes volume of the cube; i.e. depth through the space-expectation between verses» (EAD., *L'opera poetica*, p. 104).
- ⁵⁵ See S. COLANGELO, *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002. Scholarly works have often discussed Rosselli's interest in music by focusing on her research in musicology and composition, as in S. SGRAVICCHIA, 'Gli armonici di Amelia Rosselli', in D. SCARPA (ed.), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 831-835. Though Rosselli's studies and attendance at Darmstadt need to be taken into consideration, it is also true that an interdisciplinary comparison among poetics was typical of post-war experimental research. See for example F. MUSSGUG, 'Writing Like Music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant-Garde', *Comparative Critical Studies*, vol. 5, 1 (2008), pp. 81-97; and also P. SOMIGLI, 'Gruppo 63 and Music: a Complex Relationship', in P. CHIRUMBOLO, M. MORONI, L. SOMIGLI (ed.), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, pp. 254-282.
- ⁵⁶ A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, p. 340, my italics: «Ripresi in mano le mie cinque classificazioni: lettera,



sillaba, parola, frase e periodo. Le inquadrai in uno *spazio-tempo assoluto*. I miei versi non potevano più scampare all'universalità dello spazio unico: le *lunghezze* ed i *tempi* dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e *questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze*, realtà, oggetti e sensazioni. Trasponendo la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita, tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: *tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica*, la mia ritmica era musicale fino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la mia regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena appena annotabili, volendo, a matita su carta grafica millesimale».

⁵⁷ EAD., *L'opera poetica*, p. 191: «I rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti [...] / [...] voglia io unirvi / in un universo sì cangiante sì terribilmente dissidente / che solo la gloria di Dio noi crediamo porti gloria / sa riunire».

⁵⁸ Cfr. EAD., *Spazi metrici*, p. 338: «the language in which I write each and every time is only one, whereas my acoustic logic and associative experience is definitely that of all people and reflected in all languages».

⁵⁹ EAD., *L'opera poetica*, p. 174: «O sei muiei / conigli correnti peri nervu ei per / brimosi canali dei la mia linfa (o vital!) / [...] trova queia Parola Soave, tu ritorna / alla compresa favella che fa sì che l'amore resta».

⁶⁰ On the concept of *lapsus* as a way to carry out linguistic experimentation, and for a possible link to the tradition of nonsense, already mentioned for Scialoja, see Emanuela Tandello's article on the monographic issue of *Trasparenze*, entirely dedicated to Amelia Rosselli: E. TANDELLO, 'Alle fonti del lapsus: pun, portmanteau, wordscape. Appunti sull'inglese letterario di Amelia Rosselli', *Trasparenze*, 17 (2003), pp. 173-192.

⁶¹ Yet another understanding of Rosselli's linguistic experiments, halfway between Pasolini's argument and the one here discussed (see P.P. PASOLINI, 'Notizia su Amelia Rosselli', *Il Menabò*, 6 (1963), pp. 66-69), is provided by Alberto Casadei who argues that the associations made by Rosselli result from a negotiation between a «conscious need to express her own suffering and a surfacing of unconscious states» (A. CASADEI, 'Amelia Rosselli dopo le *Variazioni*: analisi e appunti di metodo', *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 44, 1 (2010), pp. 81-96). For a cognitive approach to Rosselli's work see also ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori, 2011.

⁶² A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. 338: «io mi misi a un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali. Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la lettera, sonora o no, timbrica o no, grafica o formale, simbolica e funzionale insieme».

⁶³ On the deforming mechanism of 'taming' implement by Rosselli, see E. CARLETTI (2015), 'Il chiarore che deforma – Processi deformanti nella poetica di Amelia Rosselli', *altrelettere*, 16 January 2015, [accessed 9 October 2015].

⁶⁴ A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, p. 125.



ALESSANDRA SARCHI

Fotografia e rappresentazione di sé ne Les années di Annie Ernaux

This essay considers Annie Ernaux novel *Les années* (2008) in relation to photography. The role played in the novel by a relevant number of photographs descriptions is crucial and it takes various turns: as trigger of memory, which is never elegiac but rather a documentary evidence of the gap operated by time between the self and life, as a metaphor of the memory two-dimensional nature, as equivalent of a collective imagination gathered around public images of movies or political figures. The autobiographical genre is thus updated by *Les années*, from personal and intimate report of life of a french woman born and raised after World war II it becomes impersonal and collective. The power of images, meta-textual objects whom Ernaux assumes the existence – is like a magnet towards her writing: is the intermittent light of life, the luminous trace literally captured by the camera, what she aims to reproduce.



Les années è il racconto della vita di una donna nata in Francia nel 1940 coincidente con il vissuto dell'autrice; la narrazione è scandita più che da vicende e accadimenti personali dalle fasi dell'emancipazione sociale, economica e femminile del dopoguerra, attraverso la transizione da una società dominata da valori religiosi e dall'ethos comunitario a una improntata al consumo delle

merci e al godimento individuale.¹ *Gli anni* può essere considerato il culmine di un'aspirazione autobiografica che percorre tutta l'opera di Annie Ernaux, ma è anche il libro in cui l'autrice francese mette maggiormente in discussione e innova il genere letterario della rappresentazione di sé.

Ne *La honte* e ne *Il posto*, gli altri due testi impegnati a fare i conti con la storia il tempo e la memoria, la narrazione è condotta in prima persona, mentre ne *Gli anni* il perno dell'io sparisce, si insabbia in un 'noi' collettivo, in sostantivi di categoria – le madri, i padri, i figli – o in una terza persona generica. L'autobiografia diventa paradossalmente impersonale.²

Questo significa che il rapporto fra eventi individuali e sfondo sociale viene invertito, le vicende individuali altro non sono che ricadute di una storia che accade sopra la volontà e perfino la capacità di comprensione di chi la racconta.³ Ecco come, ad esempio, viene descritto il passaggio dalla condizione di studentessa a quella di giovane madre:

Nei pomeriggi di sole, le giovani mamme, sedute sulle panchine dei giardinetti e con un occhio al parco giochi, si scambiavano consigli sui pannolini e su cosa dare da mangiare ai figli. Sembravano lontanissime le confidenze dell'adolescenza, le lunghe chiacchierate fatte nel riaccompagnarsi interminabilmente a casa. Le lasciava incredibile il pensiero di come avevano vissuto fino a tre anni prima, con il rimpianto di non averne approfittato più a lungo. Erano entrate nella fase della preoccupazione per il cibo, per il bucato, per le malattie infantili. Avevano pensato che non sarebbero mai diventate come le loro madri e ora, con più leggerezza con una forma di disinvoltura

incoraggiata dalla lettura di libri quali “Il secondo sesso” e slogan come Moulinex libera la donna, ne prendevano il testimone, rifiutando però, a differenza loro, di riconoscere qualsiasi valore a ciò che tuttavia si sentivano tenute a fare senza sapere bene perché.⁴

Sopprimendo i personaggi, intesi come costruzioni psicologiche tridimensionali, e mettendo sullo stesso piano cose e individui, Ernaux abdica all'intenzione romanzesca, ciò che le interessa configurare non è una trama, né una storia, ma lo scorrere del tempo. Già ne *Il posto* l'autrice aveva dichiarato a proposito del padre:

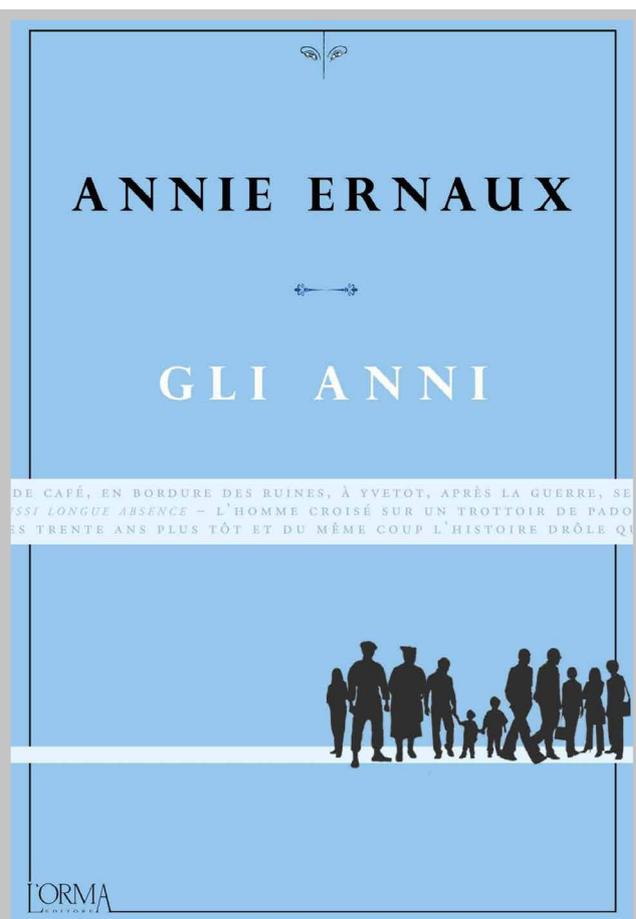
Da poco so che il romanzo è impossibile. Per rendere conto di una vita sottoposta alla necessità non ho il diritto di rimaneggiarla in senso artistico, né di fare qualcosa di appassionante o emozionante. Metterò insieme le parole, i gesti, i gusti di mio padre, i fatti salienti della sua vita, tutte le tracce oggettive di una vita che anche io ho condiviso. Nessuna poesia del ricordo, nessuna derisione trionfante. La scrittura piatta mi viene spontanea. È la stessa che utilizzavo quando scrivevo un tempo ai miei genitori per raccontare loro l'essenziale.⁵

Dichiarazione di poetica che viene portata all'estremo ne *Gli anni* dove i ricordi che sfilano non definiscono l'unicità di una vita, bensì la sua serialità. Un destino sovrapponibile a quello di milioni di altre persone. Dunque, ne *Gli anni* accade proprio il contrario di quanto avviene nella *Recherche* di Proust, testo evocato ripetutamente da Ernaux, ma che vale come modello agli antipodi. Proust vuole salvare e ricostruire la trama invisibile che lega i fra loro diversi momenti della vita e restituire l'estensione del tempo e la qualità dell'immersione individuale. Per Proust l'esistenza rivela attraverso il recupero memoriale un disegno tematico unico e pieno di corrispondenze; al contrario Ernaux abbandona questa pretesa ed eleva la casualità e l'inappartenenza a forma cogente della vita.

Il ricordo per Ernaux ha una qualità e una fattura eminentemente visive, è un fotogramma, un'immagine che la mente ha registrato senza una particolare ragione e che si ripresenta come

un oscuro grafema alla memoria: «la donna accovacciata che, in pieno giorno, urinava dietro la baracca del bar al margine delle rovine di Yvetot, dopo la guerra, si risistemava le mutande con la gonna ancora sollevata e se ne tornava nel caffè». Eppure *Gli anni* si apre con una frase lapidaria: «Tutte le immagini spariranno». Una dichiarazione paradossale per una narrazione nella quale le immagini e le fotografie occupano tanto spazio. Qual è dunque la loro funzione e il loro ruolo?

Anche ne *La honte* e *Nel posto* ci sono numerose descrizioni di fotografie, perlopiù di famiglia o ritratti personali, che riflettono la scissione tra identità acquisita e provenienza familiare, un nodo ripercorso da Ernaux nella propria infanzia e giovinezza, nel legame con i genitori gestori di un bar tabaccheria, in un paesino dell'alta Normandia, gli uni e gli altri estranei, con poca contiguità con ciò che la scrittrice è diventata: un'insegnante, esponente di una classe sociale inurbata e borghese diversa da quella con forti radici rurali dei genitori. L'estraneità provata nei confronti della





vita dei propri genitori è al tempo stesso estraneità verso di sé, verso la propria esistenza.

Il frequente ricorso a descrizioni di fotografie di famiglia, sottoposte a un'analisi sociologica che ne indaga pose, vestiti, sfondi, è in questi due testi funzionale a ricostruire una memoria e un'identità in cui si cerca la prova indiziale della relazione, dell'esserci stato lì in quel momento e non altrove, a dispetto ma anche a riprova di ciò che l'autrice è diventata in seguito.⁶ La fotografia che isola un frammento temporale, decretandone l'immediata morte ma anche lo slancio verso un'insondabile posterità, funge per Ernaux da dispositivo metanarrativo che asseconda la frammentazione dell'io biografico, ma costituisce anche la traccia residuale e unica cui la memoria può appoggiarsi, senza peraltro lasciare spazio a un'adesione sentimentale o a una celebrazione nostalgica.

L'ekphrasis di fotografie di famiglia o dell'autrice occupa un posto rilevante e cardine all'interno de *Gli anni* e si amplia a immagini che non sono fotografie vere e proprie ma ne hanno il medesimo carattere di fissazione dell'istante, cenotafi involontari della vita trascorsa.⁷ Si tratta sempre di fotografie descritte e non mostrate, testualizzate all'interno della narrazione, di cui vengono forniti dettagli relativi alla loro materialità: macchie, scontornature, note presenti sul supporto. La dissociazione fra l'oggetto fotografico, in quanto 'cosa' costituita di carta, pigmenti e inchiostro, e l'immagine che tale oggetto trasmette è opportunamente usata per indicare una separazione fra la persistenza oggettiva e materiale – gli album di famiglia tramandati, le foto depositate nei cassette e nei file del computer – e la loro leggibilità, legata invece alla memoria, alla tenacia degli individui che sanno ancora dare un significato a quelle immagini.

Esiste d'altra parte una tradizione francese significativa, da Marguerite Duras a Patrick Modiano a George Perec, di uso dell'immagine fotografica all'interno della narrazione romanzesca.⁸ L'autore cui Ernaux sembra più vicina, almeno negli intenti, è Patrick Modiano che così si esprime circa l'autobiografia:

Ma démarche n'est pas d'écrire pour essayer de me connaître moi-même ni de faire de l'introspection. C'est plutôt, avec de pauvres éléments de hasard: les parents que j'ai eus, ma naissance après la guerre [...] trouver un peu de magnétisme à ces éléments qui sont sans intérêt en eux-mêmes, les réfracter à travers une sorte d'imaginaire. L'entreprise autobiographique m'a toujours paru une sorte de leurre, sauf si elle a une dimension poétique comme Nabokov l'a fait dans *Autres rivages*. Le ton autobiographique a quelque chose d'artificiel car il implique toujours une mise en scène. Pour moi, c'est plutôt une entreprise artistique, une mise en forme d'éléments dérisoires.⁹

Sappiamo che il legame più forte esistente fra l'autobiografia e la fotografia è la memoria, i suoi modi di operare.¹⁰ Esistono analogie fra il nostro modo di pensare il tempo e il procedimento fotografico, cercando di fermarlo nel ricordo, come fermiamo l'immagine con lo scatto, in realtà diventiamo consapevoli, proprio in virtù di questo gesto, che gli anni continuano a scorrere. La fotografia assume uno statuto singolare di solvente temporale e di testimonianza lacerante del suo passare. Inoltre poiché le fotografie e le immagini descritte sono oggetti esterni al testo, che nel testo vengono evocati, l'effetto che si crea è quello di uno scarto: rappresentare la fotografia significa mettere in parole la distanza, la separazione, il *never more*.¹¹

Annie Ernaux abita con la scrittura lo scarto in cui la fotografia diventa testimonianza di un mondo che è stato e non è più, la narrazione che ne segue per certi aspetti è un colmare il vuoto, per altri è un aggirarsi intorno a un oggetto – l'immagine – di cui nonostante i limiti consapevolmente enunciati e la morte decretata alla prima riga («Tutte le



immagini spariranno») l'autrice vuole mantenere dove possibile quell'emanazione irriducibile, perfino alla parola, che Modiano chiama «magnetismo».

In un'area semantica affine si muove lo storico dell'arte Horst Bredekamp che ha definito attivo il legame che ci avvince a quanto cade sotto il nostro sguardo e ha forma compiuta. Bredekamp ne ha evidenziato la vitalità materiale, la capacità di riverbero sulla nostra percezione psichica:

Mentre la lingua parlata è propria dell'uomo, le immagini gli vengono incontro sotto il segno di una corporeità aliena: esse non possono essere ricondotte pienamente a quella dimensione umana cui devono la propria realizzazione, né sul piano emotivo né mediante azzardi linguistici. E qui risiede il fascino delle immagini. Una volta prodotte, diventano autonome e incutono ammirazione e paura, sono cioè oggetti capaci di suscitare sensazioni fortissime.¹²

Tutto il testo de *Gli anni* di Ernaux gioca su un'ambiguità di fondo: da un lato riversare il magnetismo delle immagini sulla scrittura, dall'altro superare le immagini con la parola, nella consapevolezza che il carattere privato di tali immagini – sia che si tratti di fotografie di famiglia sia di immagini pubbliche che ritraggono divi del cinema e pubblicità – rivesta importanza e valore solo nell'associazione memoriale personalissima dell'autrice.

L'elenco iconico con cui si apre il libro riporta alcune visioni personali, cose che solo lei può avere visto in un certo momento della propria vita, altre sono invece immagini pubblicitarie, cartelloni del cinema, luoghi noti, visibili a molte altre persone. Si direbbe che questi ultimi assolvano la funzione di stabilire quel legame con la realtà esterna, quella testimonianza dell'essere stati nel mondo in un determinato tempo che la fotografia come referente e documento può assumere e di cui il racconto autobiografico ha bisogno per collocarsi entro coordinate spazio-temporali.¹³ Inoltre questo tipo di immagini produce un effetto di realtà, poiché si tratta di immagini verificabili da chiunque.

Diverso è invece il ruolo di volta in volta affidato alle immagini che fanno parte del repertorio privato dell'autrice, ma il fatto che si trovino frammischiate merita qualche considerazione. La struttura dell'elenco è portante per il romanzo di Ernaux e sostenuta dall'uso di frasi che spesso sono puramente nominali. Per rendere il flusso del tempo, la materia contenuta dagli *Anni* per l'appunto, l'autrice francese fa un reiterato uso di elenchi che seguono un doppio criterio: quello della memoria personale e familiare e quello della storia nazionale francese ed extranazionale. I due livelli, lungi dall'essere separati, risultano intrecciati, con un procedimento che serve non solo ad ancorare la terza persona narrante, l'autrice, al proprio tempo, a vicende più grandi delle proprie, alla Storia che mette in prospettiva e allinea, ma anche a ridimensionare la portata individuale del vissuto; è come se Ernaux ad ogni pagina ci dicesse: «guarda com'è singolare questo mio ricordo, questo fatto peculiare avvenuto nella mia vita» e poi subito dopo trovasse il modo per smentirsi, per dire altrettanto convincentemente: «in fondo tutti i ricordi si assomigliano, quello che accadeva a me accadeva anche a migliaia di altre persone, più o meno nello stesso tempo».¹⁴

Ma l'elemento di maggior tendenziosità di questi elenchi è dato dal fatto che mettono insieme e sullo stesso piano immagini viste dall'occhio dell'autrice e immagini scattate da una macchina fotografica o da una cinepresa. In realtà, come vedremo, esiste una sottile differenza fra le due serie.¹⁵

Se la fotografia è, per sua stessa essenza, un motore di nostalgia, in Ernaux è soprattutto specchio di inappartenenza, di distanza. Guardarsi e guardare i propri cari senza riconoscerli significa prendere atto di come il tempo lavori sugli esseri umani. La fotografia



funziona da specchio di una distanza che si misura nel rito di guardare le immagini di famiglia nei pranzi festivi che cadenzano *Gli anni* e registrano i cambiamenti generazionali:

Foto brunite passavano di mano in mano, il dorso macchiato da tutte le dita che le avevano toccate nel corso di altri pranzi, un misto di unto e caffè ormai fusi in un colore indefinibile.

In quei due sposi irrigiditi e austeri alle cui spalle scomparivano i vari invitati al matrimonio, disposti in più file davanti a un muro, non si riuscivano a riconoscere né i propri genitori né nessun altro. E anche in quel neonato dal sesso indefinibile, posato nudo su un cuscino, non si riveda più se stessi, ma qualcun altro, una creatura appartenente a un tempo muto e inaccessibile.¹⁶

E d'altronde la stessa distanza, lo stesso disincanto oggettivato si ritrovano nella descrizione della propria fotografia a un anno di età, considerata con il linguaggio catalografico e l'attenzione tipici dell'archivista:

È una foto virata seppia, ovale, incollata tra le pagine di un libretto dal bordino d'oro, protetta da un foglio goffrato, trasparente. Sopra, Photo Moderne, Ridel, Lillebonne (Senna Inferiore) tel. 80. Un neonato grassoccio dalla bocca imbronciata i capelli scuri a formare un ricciolo sulla testa, è seduto mezzo nudo su un cuscino al centro di un tavolo intarsiato. Lo sfondo sfocato, la ghirlanda a decorare la tavola, la camicia ricamata sollevata sul ventre – la manina nasconde il sesso – la bretella scivolata dalla spalla sulle braccia pienotte sono tutti elementi intesi a formare la rappresentazione pittorica di un amorino o un cherubino. Con ogni probabilità ogni membro della famiglia ha ricevuto una copia della fotografia e si è poi messo a cercare di stabilire da chi avesse preso il bambino. In questo documento d'archivio familiare – che deve risalire al 1941 – è impossibile leggere altro oltre alla messa in scena rituale, modellata sui costumi della piccola borghesia, dell'entrata nel mondo.¹⁷

Altrove la descrizione di una fotografia di famiglia, anziché essere una statica pagina di analisi sociologica, diventa un motore narrativo vero e proprio, che apre a ritroso uno squarcio nel tempo e nella biografia sentimentale dell'autrice:

Foto a colori: una donna, un ragazzino sui dodici anni e un uomo, distanti l'uno dall'altro, disposti a triangolo su un piazzale polveroso, bianco di sole, con le ombre al loro fianco, davanti a un edificio che potrebbe essere un museo. A destra, l'uomo, preso di spalle, le braccia sollevate, tutto in nero con una giacca alla coreana, filma l'edificio. In fondo, al vertice del triangolo, il ragazzino, di faccia, in pantaloncini e maglietta con una scritta illeggibile, tiene in mano un oggetto scuro, forse l'astuccio della macchina fotografica. A sinistra, in primo piano di tre quarti, la donna, con un abito verde a vita alta, in uno stile tra il casual e l'hippie. In mano ha un librone spesso, forse la guida turistica. I capelli sono legati, tirati dietro le orecchie, il volto pieno e indistinto a causa della luce. Sia la donna che il bambino sembrano essere stati colti mentre camminavano, devono essersi voltati sorridendo all'ultimo momento richiamati da chi è dietro all'obiettivo. Sul retro: Spagna, luglio '80. Lei è la moglie e la madre di questo piccolo nucleo familiare, il cui quarto membro, il figlio maggiore adolescente, è quello che ha scattato la foto. I capelli tirati, le spalle curve, le pieghe informi del vestito indicano, nonostante il sorriso, stanchezza e indifferenza al desiderio di piacere. Lì, in pieno sole, in quel luogo non identificabile di un percorso turistico, probabilmente in lei non c'è spazio per alcun pensiero al di fuori della bolla familiare che con il marito scarrozza, da un Parador Hotel a un bar di tapas passando per i siti



storici classificati con tre stelle dalla guida, a bordo di una Peugeot 305 che temono di trovare con le gomme bucate dall'ETA. In quel consesso privato all'aria aperta, la testa sgombra dalle preoccupazioni multiformi di cui la sua agenda porta le tracce succinte "cambiare le lenzuola" "ordinare l'arrosto", "consiglio di classe" eccetera – e perciò lasciata in balia di una coscienza esasperata, non riesce sin da quando sono partiti dall'hinterland parigino sotto una pioggia battente, a disfarsi del suo dolore coniugale, un accerchiante misto di impotenza, di risentimento e di abbandono. Un dolore che filtra il suo rapporto con il mondo. Accorda ai paesaggi soltanto un'attenzione distante, si limita a considerare – quando osserva le zone industriali all'entrata della città, il profilo di un nuovo centro commerciale e la scomparsa degli asinelli – quanto sia cambiata la Spagna dalla morte di Franco. Tra i tavolini dei caffè all'aperto presta attenzione soltanto alle donne che ritiene abbiano un'età compresa tra i trentacinque e cinquant'anni, cerca sui loro volti i degni della felicità o dell'infelicità, «come fanno loro»?¹⁸

In questo brano la fotografia aziona uno scorrimento temporale, e diventa un vero e proprio dispositivo per l'affabulazione: dalla descrizione degli abiti e delle posture l'autrice non ricava solo osservazioni generali ma s'infiltra nelle pieghe della vita familiare della donna che era all'epoca: madre di due figli adolescenti, moglie insoddisfatta del proprio matrimonio, forse in cerca di una via di fuga. Qui la scrittura svolge un lavoro che l'immagine non potrebbe fare, perché la fotografia è un manufatto che si dispiega nello spazio – un insieme di pigmenti chimici stampati su carta preparata – mentre la scrittura si dispiega nel tempo, secondo la classica definizione del *Laocoonte* di Lessing (1766).

D'altronde le fotografie di per sé non narrano, trattengono apparizioni istantanee. Il tipo di memoria che innescano ne *Gli anni* può essere episodica, come nei ritratti, o più largamente estesa, una memoria che potremmo chiamare semantica poiché richiama a sé un prima e un dopo, un intreccio di fatti e riflessioni rispetto al momento ripreso, come nell'ultimo esempio. Tuttavia per Ernaux l'evocazione descrittiva, anche quando funge da dispositivo per dipanare storie, non è mai cruciale, perché le fotografie che sceglie ritraggono momenti ordinari e quasi trascurabili della vita. Queste immagini ci trascinano dentro effimere apparizioni, dalle quali possiamo solo arguire o dedurre i fatti importanti, le scelte avvenute, i cambiamenti. Ne risulta un racconto assolutamente frammentario, per sineddoche o metonimia, una fotografia vale per manciate di anni, nascite, cambiamenti di lavoro, di posizione, di stato di animo che non vengono raccontati, ma allusi.

Al tempo stesso tramite la fotografia i ricordi diventano apodittici, l'ekphrasis avviene sempre in un presente della scrittura che rende in un certo senso incontestabile il rapporto con la realtà e con la verità. La fotografia diventa così un inconfutabile pezzo di mondo, contiene la verità proprio perché afferrata nella sua casualità e frammentarietà.

Ernaux applica, come dicevamo, una distinzione fra le immagini, tra fotografia, oggetto di un archivio personale reale o immaginario che sia, e immagine in senso interiore:

le immagini reali o immaginarie, quelle che persistono anche nel sonno
le immagini di un momento bagnate da una luce che è soltanto loro

Svaniranno tutte in un colpo solo, come sono svanite a milioni le immagini che erano dietro la fronte dei nonni morti da mezzo secolo, dei genitori morti anch'essi. Immagini in cui comparivamo anche noi, bambine, tra altri esseri scomparsi prima ancora che nascessimo, nella stessa maniera in cui ricordiamo i nostri figli piccoli assieme ai loro nonni già morti, ai loro compagni di scuola. E così un giorno saremo nei ricordi dei figli in mezzo a nipoti e persone che non sono ancora nate. Come il de-



siderio sessuale, la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia.¹⁹

Questa pagina che si apre con due frasi nominali sciolte sintatticamente, anche se soggetto del paragrafo che le segue dal quale sono staccate da un spazio tipografico, condensa l'ambivalenza con cui Ernaux guarda alle immagini: la frase sospesa, senza punto, come se cercasse di prolungare attraverso le parole l'incanto che il reale assume talvolta nella fissità visiva, è smentita poco dopo dall'enunciazione che tutte queste immagini spariranno.

Cosa sono dunque «le immagini di un momento bagnate da una luce che è soltanto loro»? Quella stessa luce che bagna gli scatti del fotografo Jansen protagonista del romanzo *Chien de Printemps* di Patrick Modiano, la contemplazione dell'illusoria eternità di ciò che ha preso forma e sembra contenere il passato e la vita, proprio perché testimonianza di vita, connessione fra lo sguardo e la memoria.²⁰ Non è infatti solo il desiderio sessuale a non fermarsi mai, come la memoria, ma anche la luce che attraversa e trasporta le immagini – verrebbe da usare la parola platonica *eidola* – e che tramite la fotografia ne trattiene letteralmente l'emanazione luminosa.²¹

Al tempo stesso per Ernaux il deposito di tali immagini è per sua natura inaffidabile e perituro: la nostra memoria oltre a non stare mai ferma è anche destinata a fondersi a quella di chi ci sopravvivrà, per un breve tempo, mischiandosi a quella di chi ci ha preceduto, in una promiscuità che smentisce il carattere di unicità e di traccia singolare che l'immagine, in particolare quella fotografica, vorrebbe detenere.

Luce è il lemma che ritorna significativamente alla fine de *Gli anni*:

Quell'ambizione non l'ha abbandonata, ma adesso vorrebbe più che altro poter cogliere la luce che bagna volti ormai invisibili, tavole imbandite di vivande scomparse, quella luce che già c'era nelle narrazioni domenicali dell'infanzia e che non ha smesso di depositarsi sulle cose vissute, una luce anteriore. Salvare²²

In uno dei numerosi momenti metanarrativi del testo, Ernaux dichiara di aver rinunciato a forgiare una lingua speciale, come quella dei sogni, che potesse rendere la complessità del suo sentire e del suo essere in mezzo al mondo, ma ciò a cui non ha rinunciato e che ancora la trattiene è la luce di quelle che sono visioni tutte interiori, da salvare. Queste apparizioni richiamate da fotografie e appunti non coincidono necessariamente con essi. E di nuovo lo spazio vuoto tipografico, dopo un infinito sciolto – «Salvare» – nell'abolizione della punteggiatura e degli snodi sintattici, consente a Ernaux di portarsi sul confine dell'intraducibilità fra un medium e l'altro: tra visione e scrittura.

Emerge tutta la differenza che separa il trattamento proustiano del tempo in relazione alle immagini fotografiche e quello messo in opera da Ernaux: per quest'ultima la fotografia è un innesco narrativo o l'equivalente della scena e, là dove l'immagine vorrebbe entrare con la sua materialità vitale che risponde a un'intensità interiore, il flusso della scrittura si fissa in un bagliore, in un bagno di luce intraducibile, mentre per Proust l'immagine deve essere rivelazione, perciò la fotografia rischia sempre di essere deludente: «Adesso mi sforzavo di trarre dalla mia memoria altre istantanee, segnatamente istantanee che essa aveva scattato a Venezia, ma bastava questa parola a rendermela noiosa come una mostra di fotografie».²³

La scelta di non mostrare le fotografie è coerente alla fiducia di Ernaux nella scrittura come mezzo espressivo sufficiente, ma al tempo stesso postula oggetti esterni alla narra-



zione dai quali dipende la veridicità e l'attendibilità stessa del suo racconto. Ci troviamo dunque di fronte a un esteso espediente di quello che Nicola Gardini ha definito la «lacuna» del testo che ne inverte il contenuto, perché non essendo compresa ma esterna ad esso e per noi in qualche modo inverificabile ci obbliga a credere ancora più fortemente alla scrittura che ad esso si relaziona.²⁴ In sostanza le fotografie sarebbero la realtà alla quale la scrittura fa riferimento. D'altra parte Ernaux è ben consapevole che la fotografia ha finito per sostituirsi alla realtà:

Il clic saltellante e rapido del mouse scandiva la misura del tempo. [...] La ricerca del tempo perduto attraverso il web. Gli archivi di tutte le cose passate che non immaginavamo neanche di poter ritrovare un giorno ci venivano incontro nell'istante stesso in cui le cercavamo. La memoria era diventata inesauribile, ma la profondità del tempo – quella che ci veniva trasmessa dall'odore e dall'ingiallimento della carta, dal fruscio delle pagine, dalla sottolineatura di un paragrafo a opera di una mano sconosciuta – era scomparsa. Eravamo in un presente infinto. Lo volevamo 'salvare' di continuo, in una frenesia di foto e di filmati di cui facevamo un rinnovato uso sociale. Centinaia di immagini disperse ai quattro angoli del nostro mondo di amicizie trasferite sul computer e archiviate in cartelle che finivamo per non aprire quasi mai. Ciò che contava era di aver scattato la foto, aver captato e raddoppiato l'esistenza, averla registrata in diretta, i ciliegi in fiore, una camera d'albergo a Strasburgo, un neonato. Luoghi, incontri, scene, oggetti, era la conservazione totale della vita. Con il digitale esaurivamo la realtà.²⁵

La sua scrittura mimetica, nell'emulare la bidimensionalità, la frammentarietà, il tratto epifanico e casuale dell'oggetto fotografico, ha adottato anche la serialità tipica dei procedimenti digitali. L'esito formale è particolarmente riuscito nel proporre un'autobiografia spossessata di sé, una sorta di moderna versione delle effemeridi, tavole di valori in cui le vicende individuali si misurano sulla prossimità e comparabilità con il fluire della storia e della statistica, ma l'annegare della responsabilità personale in un noi collettivo o in un flusso che tutto sovrasta è un'operazione meno neutra e ineluttabile di quanto appaia.

Annie Ernaux non è l'unica autrice nata durante la seconda guerra mondiale a essere approdata a una posizione che guarda al presente come a un tempo ormai fuori dalla Storia, dominato da forze che annichiscono la volontà individuale o la rendono irrilevante, ma se questa prospettiva ha senso dal cono di un Novecento che ha esaurito il proprio mandato e significato nello svelare il lato fagocitante del capitalismo e l'inerzia delle democrazie, può apparire riduttiva rispetto al movimento stesso della vita e alle sue possibili storie.²⁶

¹ *Les années* è uscito in Francia per Gallimard nel 2008 mentre l'edizione italiana è apparsa nel 2015 per i tipi de L'Orma Editore (Roma) con la traduzione di Lorenzo Flabbi, di poco preceduta da *Il posto* (*La place*, Paris Gallimard, 1983), uscito nel 2014 (sempre grazie a L'Orma Editore). *La honte* è stato pubblicato da Gallimard nel 1997.

² Stando alla definizione di P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, Il Mulino, 1986, p. 13, l'autobiografia è il racconto retrospettivo che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità. L'istanza disattesa da Ernaux è proprio la storia della propria personalità, che rimane opaca.

- ³ Cfr. G. MAZZONI, *Autobiografia ed estraneità*, pubblicato in <http://www.alfabeta2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita/>; A. SARCHI, *Annie Ernaux. Gli anni*, <http://www.laricerca.loescher.it/letteratura/1128-annie-ernaux-gli-anni-una-recensione.html>.
- ⁴ A. ERNAUX, *Gli anni* [2008], trad. it. di L. Flabbi, Roma, L'Orma Editore, 2015, pp. 102-103.
- ⁵ A. ERNAUX, *Il posto* [1983], trad. it. L. Flabbi, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 21.
- ⁶ L'ekphrasis di fotografie di famiglia nella narrativa contemporanea è stata analizzata da M. HIRSCH, *The familiar Gaze*, Hannover and London, University Press of New England, 1999 e da S. ALBERTAZZI, *Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- ⁷ Susan Sontag sottolinea il carattere intrinsecamente commemorativo insito nell'immagine fotografica: «Il nostro senso oppressivo della caducità di ogni cosa si è ancora più acuito da quando le macchine fotografiche ci hanno dato modo di 'fissare' l'attimo fuggente» (S. SONTAG, *On Photography* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino Einaudi, 1978, p. 17). Ma già Italo Calvino in un racconto del 1958, *L'avventura di un fotografo*, scriveva: «La realtà fotografata assume subito un carattere nostalgico, di gioia fuggita sull'ala del tempo, un carattere commemorativo, anche se la foto è dell'altro ieri. E la vita che vivete per fotografare è già in partenza commemorazione di se stessa» (I. CALVINO, *Gli amori difficili*, in ID., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1100).
- ⁸ Cfr. V. SPERTI, *Fotografie e romanzo. Marguerite Duras, George Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005.
- ⁹ Ivi p. 132: «Il mio procedimento non è di scrivere per cercare di conoscermi e fare dell'introspezione. Piuttosto è, con dei poveri elementi casuali – i genitori che avevo avuto, la mia nascita dopo la guerra ... – trovare un po' di magnetismo, in quegli elementi che sono privi in sé di interesse, rinfrangerli attraverso una specie di immaginario. L'impresa autobiografica mi è sempre parsa una specie di illusione, a meno che avesse una dimensione poetica come avviene in Nabokov di *Speak, memory*. Il tono autobiografico ha qualcosa di artificiale, poiché prevede sempre una messa in scena. Per me, si tratta piuttosto di un'impresa artistica, una messa in forma di elementi insignificanti».
- ¹⁰ Si veda L. HAVERTY RUGG, *Picturing ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- ¹¹ Cfr. V. SPERTI, *Fotografie e romanzo. Marguerite Duras, George Perec, Patrick Modiano*, p. 45; R. KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- ¹² H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [2010], trad. it. di S. Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 10. Per una riflessione sullo specifico fotografico cfr. T. SERENA, 'La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica', in *Il Restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, a cura di B. Cattaneo, Firenze, Nardini, 2012, pp. 15-26.
- ¹³ Cfr. PH. DUBOIS, *L'acte photographique*, Bruxelles, Editions Labor, 1983, p. 98.
- ¹⁴ Marguerite Duras ne *L'amant* rileva come sia proprio la fotografia a livellare l'individualità facendo apparire tutti uguali: «Tous les gens photographiés, j'en ai vus beaucoup, donnaient presque la meme photo, leur ressemblance était hallucinante» (M. DURAS, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 118).
- ¹⁵ Si veda ad esempio il passo seguente, dove distingue fra ricordo come qualcosa di inalienabile e personale e l'accumulo di segni esterni del tempo: «E avevamo in noi una grande memoria confusa del mondo. Di pressoché ogni cosa conservavamo soltanto parole, dettagli, nomi, tutto ciò che faceva dire sulla scia di George Perec "mi ricordo". Il rapimento del barone Empain, le praline Picorettes, i celebri calzini di Bérégovoy, il progetto di legge Devaquet, la guerra delle Falkland, la polvere di cacao da sciogliere nel latte della Benco. Ma non erano veri ricordi, continuavamo a chiamare così qualcosa d'altro: erano i segni di un'epoca» (A. ERNAUX, *Gli anni*, p. 140).
- ¹⁶ Ivi, p. 29.
- ¹⁷ Ivi, p. 19.
- ¹⁸ Ivi, p. 153.
- ¹⁹ Ivi, p. 13.
- ²⁰ P. MODIANO, *Chien de Printemps*, Paris, Seuil, 1993, p. 11.
- ²¹ M. SCHAEFFER, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
- ²² A. ERNAUX, *Gli anni*, pp. 264-265.
- ²³ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 57.
- ²⁴ N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 17-20 e 46-55.
- ²⁵ A. ERNAUX, *Gli anni*, p. 245.
- ²⁶ Significativa la risposta data dalla scrittrice alla domanda posta da Giorgio Biferali con riferimento agli attentati parigini del 13 novembre 2015 rivendicati dallo Stato Islamico, in una intervista pubblicata su *Il Messaggero* e poi riedita in versione più lunga sul blog *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecole.it/?p=21666>: «G. B.: "Si è detto spesso che certi fatti, così imprevedibili, stravolgono la nostra quotidiana



nità e ci costringono a vivere nella paura. Secondo lei, come dovremmo reagire?” A. E.: “Vivremo come prima. Di fatto ciò che mi colpisce rispetto agli attentati del 1986 e del 1995 compiuti dal Gruppo Islamico Armato algerino in Francia, di ben minore portata, è l’assenza di paura delle persone, la volontà di non cambiare nulla nel proprio modo di vivere”».



CHIARA SAVETTIERI

*Dall'ut pictura poësis all'ut musica pictura:
un percorso francese tra sette e ottocento*

The article tackles the crisis of *ut pictura poësis* as an aesthetic concept, which occurs between the 18th and 19 centuries. The undermining of this principle, which had been indeed the main pillar of academic theory, coincides with the beginning of a theoretical reflection on the autonomy of the pictorial language from the verbal one. By dwelling on French culture on the transition between Neoclassicism and Romanticism, the author aims to demonstrate how the musical pattern played a fundamental role in the development of such a reflection. On the one hand, Lessing refuses the principle of *ut pictura poësis* and acknowledges poetry as a free art, while restricting the features of painting and sculpture, considered as just aiming to represent beauty. On the other, French theoreticians foster an alternative reflection pivoting on the linguistic features of visual arts, thus freeing them from the subordination to the literary model. By means of a reconstruction starting from Roger de Piles and encompassing also Paillot de Montabert and Delacroix, the article stresses in particular the role that instrumental music as an anti-mimetic art performed in stimulating a new discussion on the autonomy of the pictorial code.

«La peinture ne peut atteindre la réalité une des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire»¹ – scriveva Proust nel 1904 nell'introduzione all'edizione francese della *Bibbia d'Amiens* di John Ruskin. Un'affermazione che rivela quanto viva fosse in lui la coscienza dell'autonomia espressiva del linguaggio visivo rispetto a quello verbale: l'arte visiva raggiunge la sua compiutezza espressiva e coglie le profonde verità solo quando non cerca di imitare la letteratura, quando è se stessa fino in fondo. Proust si pone al termine di un processo complesso e variegato che ha il suo principio nel Settecento, quando si cominciò a porre l'accento non su ciò che accomunava ma piuttosto su ciò che distingueva la parola dall'immagine. Si andò cioè a mettere in discussione il principio dell'*ut pictura poësis*, quale era stato elaborato e teorizzato nel corso del Cinquecento e del Seicento, quando costituiva il cardine della teoria accademica e il garante della gerarchia dei generi: l'analogia tra pittura e poesia era possibile perché entrambe soddisfacevano il loro fine più alto quando giungevano all'imitazione ideale della «natura umana in azione» per usare un'espressione di Rennselaer Wright Lee.² L'*ut pictura poësis* era stato il nucleo generatore di una vera e propria normativa artistica i cui articoli - l'imitazione, l'invenzione, l'espressione, il *decorum*, il *docere* e il *delectare* – erano esemplati sul modello della retorica. Nel XVIII secolo da Du Bos a Diderot fino ad arrivare a Lessing, e poi a Mendhelsson e Moritz, numerosi furono coloro che avanzarono dubbi e perplessità sull'analogia tra parola e immagine.

Di solito quando si affronta il tema della crisi dell'*ut pictura poësis*, il primo autore a essere citato è Gottfried Ephraim Lessing, e in particolare il suo *Laoconte* (1766). Tuttavia, gli argomenti utilizzati dallo scrittore tedesco nella sua polemica contro questo principio erano estremamente svantaggiosi e limitanti per l'arte figurativa, mentre accordavano grande libertà espressiva alla poesia. Per Lessing pittura e scultura dovevano puntare alla rappresentazione del bello fisico; l'espressione delle passioni doveva essere limitata in modo tale da non intaccare mai la bellezza. Queste regole erano dettate dal fatto che per Lessing si trattava di arti spaziali: poiché le immagini erano 'fissate' per sempre, la vista non poteva sopportare situazioni accese ed espressive troppo a lungo. Per



lo stesso principio all'arte figurativa veniva anche negato il diritto di rappresentare situazioni transitorie perché queste entravano in frizione con la sua identità spaziale. La poesia, invece, arte temporale, poteva accogliere anche le dimensioni emotive più accese e finanche il brutto, perché il suo scandirsi nel tempo impediva a quelle situazioni di restare 'bloccate' e produrre un effetto spiacevole. Insomma il sistema lessinghiano intendeva liberare la poesia del suo tempo dalla moda della descrizione per ricentrarla sull'azione, ma non compiva di fatto alcun passo significativo verso il riconoscimento delle peculiarità espressive della forma visiva, da lui imprigionata nel concetto di bellezza e nella limitazione dell'espressione.

In questo contributo, concentrandomi sulla cultura francese, cercherò di mostrare, attraverso un caso specifico, un filone di riflessione sull'arte meno noto, in cui l'*ut musica pictura*, andando a sostituirsi all'*ut pictura poësis*,³ innesca le prime rivendicazioni dell'autonomia e delle peculiarità del linguaggio visivo, rivendicazioni che vanno tra l'altro a ridimensionare la gerarchia dei generi e a rendere problematico il principio di imitazione. In questo filone l'approccio sensista e l'estetica dell'effetto svolgono un ruolo capitale in quanto finiscono per spostare l'accento dal "che cosa" è rappresentato, dalla storia raffigurata da decifrare attraverso la *raison*, dal contenuto letterario facilmente verbalizzabile, al 'come' i mezzi pittorici suscitino determinati effetti visivi ed emotivi sullo spettatore. La comprensione di questo percorso è fondamentale – come vedremo – per capire la difesa di Delacroix della superiorità della pittura rispetto alla letteratura, e la sua affermazione dell'esistenza di una «*musique du tableau*».

1. Da Roger de Piles a Paillot de Montabert: colpo d'occhio e modello musicale in pittura

In questa sede mi concentrerò su un autore ignoto ai più,⁴ Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849), il quale ha fatto del modello musicale il cardine del suo sistema teorico sulla pittura opponendosi in modo netto all'*ut pictura poësis*. Tuttavia, prima di affrontare questo argomento, è necessario fare un salto indietro fino a Roger De Piles, il primo autore in Francia a mettere in discussione il millenario principio su basi sensiste. Come ha sottolineato Jacqueline Lichtenstein in *La couleur éloquente*, il capofila dei *rubenistes* ha rotto con il cartesianesimo vigente all'*Académie*, rivendicando la supremazia del colore sul disegno, l'identità cromatica della pittura (quello che rende la pittura pittura è il colore non il disegno), e additando nella forza dell'effetto visivo sullo spettatore il suo fine primario.⁵ Il capovolgimento della teoria pittorica classica dell'*Académie* non poteva essere più profondo. Félibien e gli altri accademici indicavano il valore del dipinto nella sua capacità di raccontare una storia attraverso il disegno e di rappresentare le passioni. Il rapporto tra spettatore e quadro era concepito in modo intellettuale: lo spettatore doveva decifrare il dipinto attraverso una paziente analisi del soggetto raffigurato. L'*ut pictura poësis* garantiva la centralità del *récit* tanto nell'atto produttivo dell'opera d'arte tanto nell'atto recettivo da parte dello spettatore. De Piles sposta l'attenzione dal *récit* all'effetto visivo, alla capacità dell'opera di suscitare sensazioni visive e quindi emozioni: la forza persuasiva della pittura si fonda sul colore, non sul disegno, fa leva sulla percezione visiva e non sul ragionamento, che la teoria accademica connetteva inestricabilmente al disegno e al discorso sull'arte. Se il peso del *récit* è ridimensionato, ridimensionata è la gerarchia dei generi, ridimensionato il ruolo della *raison* come mezzo di approccio all'opera. Centrali diventano il *percevoir* attraverso lo sguardo e il *sentir*. Guardare il dipinto non significa più ricostruire una storia, che può perfettamente essere tradotta in parole, ma subire gli effetti del colore. Su questa base estetica s'innestano frequenti paragoni con la musica.



De Piles indugia sul concetto del *tout ensemble*, cioè l'insieme degli elementi pittorici che correttamente orchestrati creano uno choc visivo:

Cette œconomie produit le même effet pour les yeux, qu'un concert de musique pour les oreilles. Il y a une chose de très grande conséquence à observer dans l'œconomie de tout ouvrage, c'est que d'abord on reconnaisse la qualité du sujet et que le tableau du premier coup d'œil en inspire la passion principale: par exemple, si le sujet que vous avez entrepris de traiter est de joie, il faut que tout ce qui entrera dans votre tableau contribue à cette passion, en sorte que ceux qui le verront en soient aussitôt touchés. Si c'est un sujet lugubre, tout y ressentira tristesse et ainsi d'autres passions et qualités des sujets.⁶

Il riferimento alla musica s'inserisce in un discorso che conferisce centralità non al soggetto in sé, ma alla sua *qualité*, cioè al potenziale emotivo che contiene e che i mezzi pittorici traducono in un «tout ensemble», comunicando tale *qualité* allo spettatore, il quale a sua volta prova i sentimenti legati a quella dimensione emotiva. Il paragone con la musica funziona perché lo statuto di quest'arte nel Seicento è cambiato: la rivoluzione scientifica, l'empirismo e il metodo sperimentale indebolirono il modello epistemologico, risalente all'antichità, secondo cui la musica era scienza e specchio del mondo. Per Cartesio il fine della musica non è più incarnare un ordine, ma piacere.⁷ Sorge così proprio negli anni di De Piles un discorso sulla musica incentrato sulla percezione e sulla sua associazione alla sfera del sentimento. Musica e pittura s'incontrano dunque sul terreno di una visione sensista delle arti: negli anni successivi alcuni teorici e pittori, come Anton Raphael Mengs, Michel François Dutens,⁸ Chastellux⁹ ed altri, matureranno questa equivalenza: come la musica attraverso i suoi mezzi espressivi – l'armonia, la melodia, il ritmo – è capace di esprimere le emozioni e di suscitare nel pubblico attraverso la percezione auditiva, allo stesso modo la pittura, attraverso il colore e le linee, può adempiere alla medesima funzione per mezzo della percezione visiva. Questa idea sta alla base del sistema estetico elaborato da Paillot de Montabert.¹⁰

Allievo di David, ma vicino anche ai Barbus, il nome di Paillot è soprattutto legato al suo monumentale trattato, il *Traité complet de la peinture*, in 9 volumi, pubblicato nel 1829 (ma il nucleo del testo si trova già nella *Théorie du geste* del 1813). L'idea centrale di quest'opera monumentale è che la pittura sia un «langage optique». Fondamentale è l'apertura del capitolo *Langage de la peinture* nel volume IV:

La peinture a son langage, de même que les autres arts. Elle a pour ainsi dire son vocabulaire distinct. Elle a ses moyens propres d'expression; et ces moyens sont optiques. Elle peut avec ces moyens ou signes expressifs, être éloquente, et par conséquent claire, énergique, délicate, pleine de puissance et de charme.¹¹

Questi «signes expressifs» sono «ou les lignes dans la disposition et le dessin, ou les mouvemens dans les figures, ou les masses, les formes, les teintes, les effets de clair et d'obscur, etc. De même, pour l'écrivain, ce sont les mots, les constructions, les figures, les épithètes, etc.».¹² In questa netta distinzione tra linguaggio visivo e linguaggio verbale, il ruolo del soggetto viene ridefinito. Paillot sottolinea che «ce n'est pas le sujet proprement dit que le peintre choisit, c'est un résultat moral fourni par ce sujet, qu'il combine; il ne s'approprie pas du sujet du poète ou de l'historien, mais il fait naître de ce sujet écrit un sujet peint».¹³ Chiaramente egli si ricollega al concetto di «qualité du sujet» di De Piles quando afferma che l'artista non sceglie un soggetto, ma il risultato morale, cioè



gli effetti che un dato tema può generare a livello visivo. La seconda parte della frase rivela chiaramente come per il nostro autore il «sujet peint» abbia una sua autonomia rispetto al «sujet écrit»: non si tratta di tradurre pedissequamente un testo letterario, che snaturerebbe l'identità visiva dell'opera piegandola alle esigenze di un'altra forma di espressione, ma di appropriarsene e di ricrearlo secondo le caratteristiche proprie dell'arte pittorica, che sono ottiche, non verbali. Questo è il motivo per cui il pittore deve scegliere il soggetto unicamente sulla base de «l'effet déterminé qu'il produit optiquement sur la toile» e che a sua volta è capace di interessare l'occhio e lo spirito dello spettatore. Così egli si augura che l'artista «qui veut exprimer avec des couleurs, ne s'en rapporte pas aux modèles écrits qui ont pu le séduire ou enivrer», ma piuttosto che «par des choix exclusivement pittoresques, par la force du langage propre à son art [...] sache rivaliser avec les écrivains».¹⁴ Tutta la normativa che scaturiva dall'*ut pictura poësis* nella teoria accademica francese subisce un drastico ridimensionamento in Paillot, in particolare l'idea della pittura come arte che rappresenta una storia: sono infatti i segni ottici a fondare l'identità e il valore di un dipinto. Altrove egli dichiara che «Les lignes ont un langage»:¹⁵ frasi del genere ricorrono continuamente nel *Traité*. Paillot dunque mette a punto un sistema estetico in cui linee, colori, chiaroscuro e tocco sono concepiti come segni ottici, dotati di un potere espressivo. Il loro funzionamento è strettamente connesso all'*ut musica pictura*, che nel sistema di Paillot va a sostituire l'*ut pictura poësis*: la musica diventa il modello di un'arte capace di esprimere e comunicare sentimenti unicamente facendo leva sui suoi mezzi espressivi. Paillot parla di «rapporti intimi» tra le due arti: come una data disposizione di suoni può divenire significativa e agire sulla volontà di chi ascolta, così un certo arrangiamento di linee, colori e chiaroscuro può esprimere un senso determinato e influire sullo spettatore. Guidato da questa idea egli traspone in pittura la teoria dei modi musicali antichi. Si tratta di una teoria complessa, di cui trattarono vari autori antichi come Platone; teoria che venne ripresa nel Medioevo e poi nel Rinascimento con errori e mistificazioni fino a quando essa non venne chiarita da Gioseffio Zarlino.¹⁶ Sono quindi qui costretta a semplificare. Il «modo» è un insieme ordinato di intervalli musicali che definisce i rapporti gerarchici tra i differenti gradi della scala corrispondente.¹⁷ Il sistema moderno si basa su una scala ascendente di sette toni e utilizza due tonalità: la maggiore, quando tra il primo e il terzo grado della scala vi è un intervallo di terza maggiore, e la minore, quando questo intervallo è di terza minore. La musica greca, che si fondava su un sistema del tutto diverso, conosceva otto modi: si trattava di otto scale discendenti, costituite da due tetracordi, ogni tetracordo era formato da un insieme di quattro suoni comprendenti due toni e un semi-tono. I modi variavano secondo la posizione del semitoni nella scala. Le fonti antiche, da Platone a Luciano, a Boezio, sottolineavano che ogni modo produceva effetti sonori differenti, suscitando nell'ascoltatore sentimenti determinati, per esempio di energia, calma o melanconia. Questi autori insistevano sul potere quasi magico che i modi avevano sulla volontà di agire sulla volontà degli uomini, spingendoli a fare certe azioni. Poussin, nella celebre lettera a Fréart de Chantelou del 24 novembre del 1647,¹⁸ fu il primo a trasporre la teoria dei modi musicali in pittura per rafforzare il principio del *decorum*: egli infatti affermava che i colori e le forme in un dipinto devono adattarsi al soggetto raffigurato, come i modi antichi presentavano una combinazione di note omogenea alle reazioni e ai sentimenti che si volevano suscitare. L'idea di Poussin fu ripresa da Le Brun e Félibien che la integrarono nella teoria accademica del *decorum*. Nonostante certe differenze, questi ultimi condividevano con Poussin l'idea che ogni tipo di soggetto, gioioso, guerresco o melanconico ad esempio, comportava un modo determinato, cioè un certo tipo di colori,



disposizioni di masse, linee, che si adattavano al soggetto. Essi concepirono allora l'esistenza di modi pittorici i cui nomi e le cui caratteristiche affettive avrebbero avuto un'esatta corrispondenza con i modi musicali greci. Ma in che modo Paillot utilizza il principio dei modi musicali? Come la musica attraverso i «modes»,¹⁹ da lui concepiti come diversi generi di tonalità e di rapporti tra suoni, può esprimere una determinata affezione dell'anima, così la pittura deve scegliere un «mode», cioè una precisa gamma di colori, di linee e di azioni appropriate all'idea e ai sentimenti che si vogliono trasmettere, nonché capaci di rispondere all'esigenza di armonia radicata nell'uomo.²⁰ La corrispondenza in Paillot non è tanto tra modo e soggetto, ma tra modo e atmosfera emotiva evocata da un soggetto che va comunque ripensato e ricreato in termini di linee e colori. Egli scrive: «il faut que le peintre adopte, comme le musicien, un mode qui convienne au sujet et qu'il exprime par le choix d'aspect le véritable caractère de ce sujet, soit de joie, soit de terreur. Car non-seulement le coloris a sa justesse et sa correction, aussi bien que le dessin, mais il a aussi la force d'exprimer les passions, tant par le mode dans le tout que par des teintes particulières».²¹ Il *caractère* nel linguaggio dell'epoca (per esempio in Quatremère de Quincy) ha il significato di elemento distintivo, che da Paillot viene identificato con il sentimento che un dipinto deve evocare. I sentimenti in pittura secondo lui non si esprimono tanto attraverso le espressioni dei personaggi, ma prioritariamente attraverso una oculata scelta di colori, di linee, di chiaroscuro, e di tocco che funzionano come segni emotivi. La teoria di Paillot, definendo la pittura come un'arte di rapporti tra elementi formali (linee, colori, chiaroscuro, tocco), che fungono da segni linguistici, rivela il rapporto tra una concezione formalistica della pittura e la musica come arte modello. Emblematica questa riflessione:

Qu'un musicien compose soit une romance plaintive, soit une marche guerrière, un chant solennel ou une chanson joyeuse et légère, il n'emploiera pas pour l'un ou pour l'autre sujet le même mouvement, la même mesure, la même espèce de ton, ni toutes sortes d'instrumens indistinctement: il doit être de même relativement aux divers sujets représentés par la peinture. Chaque mode, chaque espèce de sujet doit être rendue par un caractère de coloris qui lui soit approprié, et par des couleurs convenablement adaptées, en sorte que la sensation chromatique qu'éprouvera le spectateur soit tout à fait analogue au sentiment que le peintre aura voulu inspirer par la vue de son tableau [...] il faut absolument que le peintre sache reconnaître quelles sont les couleurs ou les accords qui appartiennent à tel ou tel mode, à telle ou telle expression. Il y a des couleurs languissantes, les couleurs gaies, vives et pétulantes: il y a des teintes graves, il y en a des riches et superbes; les unes sont tendres, douces et charmantes; d'autres sont piquantes, quelquefois même âpres et tranchantes. Le peintre s'attachera donc à bien étudier et à bien connaître ces propriétés diverses, ou les expressions distinctes appartenant au langage de son art.²²

Di grande originalità è la valorizzazione della gestualità. I gesti dell'artista mentre dipinge sono infatti da lui paragonati ai gesti del musicista che, nella loro flagranza visuale, traducono per lo sguardo i sentimenti del brano musicale. Dopo aver rilevato che il tocco del pittore è come l'intonazione nel linguaggio verbale, cioè partecipa de «l'émotion et du sentiment dominant du peintre»,²³ egli afferma che il sentimento che il pittore deve esprimere in un dipinto lo coinvolge e finisce per trasmettersi nel gesto che muove il pennello. Il gesto pittorico è così paragonato a quello del musicista:



Au reste notre idée est très naturelle, et la comparaison qu'on peut faire entre l'archet du musicien et le pinceau du peintre, l'expliquera assez. Comment dirige son archet, le musicien qui prélude à un motif tendre, suave et mélodieux ? Ne le voit-on pas faire glisser cet archet doucement, onctueusement et avec une mélodieuse suavité ? Comment le manie-t-il, lorsqu'il est tout plein d'une idée vive, véhémence et toute phrygienne ? Il brusque ses mouvements, il parcourt violemment les cordes, et les fait résonner d'une manière plus ou moins fière, plus ou moins rapide et terrible.²⁴

Ma la distanza di Paillot rispetto ai suoi precedenti accademici si gioca soprattutto attorno alla centralità che occupa la sensazione visiva. Alain Mérot ha sottolineato che non bisognerebbe «fare di Poussin il precursore di una modernità pittorica in cui ogni modo determinerebbe una sensazione immediata e globale, uno choc visivo che pre-esisterebbe alla conoscenza del soggetto»;²⁵ infatti, prosegue Mérot, «Poussin e Félibien diffidavano del premier coup d'œil e preconizzavano un'analisi paziente, in quanto il soggetto doveva essere esplicitato dall'incatenamento dei personaggi».²⁶ L'effetto modale non prende cioè mai il sopravvento rispetto alla lenta decifrazione del soggetto, a cui è sottomesso. Come abbiamo visto l'idea di uno choc visivo prodotto dal dipinto nacque alla fine del Seicento con De Piles:²⁷ Antoine Coypel, riferendosi alla nozione del «tout ensemble» piacevole alla vista, scrive «Le coup d'œil d'un tableau doit déterminer son caractère».²⁸ Paillot si pone sulla stessa linea di De Piles per la funzione primaria affidata alla sensazione ottica. Sensisticamente egli valorizza il «premier coup d'œil» come dimostra questa riflessione:

cette qualité optique est si nécessaire, qu'il faut que tout spectateur, en jetant les yeux sur un tableau, avant même de comprendre ce que représente le tableau et ne le voyant que d'une grande distance, soit attiré et comme fixé par le charme des combinaisons des clairs et des obscurs. Il faut que ce tableau plaise déjà à ses yeux par cela seul, et qu'il plaise ensuite à son esprit, lorsque, comprenant le sujet du tableau, il compare ce mode de clair-obscur au mode du sujet.²⁹

In Paillot la sensazione ottica è il mezzo primario attraverso cui linee, colori e chiaroscuro coinvolgono lo spettatore e veicolano un preciso significato emotivo. La rivendicazione dell'autonomia espressiva dei mezzi pittorici svolta su basi sensiste si configura dunque in Paillot come una dichiarata rottura nei confronti dell'*ut pictura poësis*. Le radici sensiste del suo discorso sui segni «optiques» lo affiancano all'*Essai sur les signes inconditionnels* di Humbert de Superville (Leida 1827), che associa determinati stati d'animo a certi tipi di linee e di colori. Eric Michaud – mettendo in relazione il saggio di Humbert de Superville con le teorie postimpressioniste – ha sottolineato come numerose teorie dell'arte moderna convergenti sull'autonomia espressiva del linguaggio pittorico, come quelle di Seurat e Kandinsky,³⁰ si costruiranno proprio su queste basi (Michaud infatti collegava l'*Essai* con le teorie postimpressioniste). Ora, va precisato che né nel pittore olandese, né in Paillot la valorizzazione del potere espressivo di linee e colori porti a una radicale messa in discussione del soggetto dell'opera, il cui ruolo è comunque ridimensionato. Non è però mai stato notato che Paillot fu amico di Charles Blanc, il quale nella sua *Grammaire des arts du dessin* (1867) utilizza alcuni argomenti del nostro autor. Poiché la *Grammaire* ebbe una larga fortuna negli ambienti postimpressionisti è possibile che in qualche modo alcune idee di Paillot siano state indirettamente assorbite ed estremizzate nel contesto della cultura simbolista in una direzione che andava a sfaldare del tutto il ruolo del soggetto nel dipinto.



2. Delacroix: la «*Musique du tableau*» e l'autonomia espressiva della pittura

La centralità del modello musicale in opposizione all'*ut pictura poësis* e in una funzione di rivendicazione dell'autonomia espressiva della pittura è evidente in certe affermazioni di Eugène Delacroix poi riprese da Baudelaire. Sia nel *Journal* che nei suoi scritti Delacroix medita sulla forza espressiva del colore e delle linee, polemizzando con l'*ut pictura poësis*.³¹ In una lettera a Théophile Thoré (aprile 1847) il pittore scrive «On nous juge toujours avec des idées de littérateurs, et ce sont celles qu'on a la sottise de nous demander. Je voudrais bien qu'il soit aussi vrai que vous les dites que je n'ai que des idées de peintre; je n'en demande pas davantage».³² Emblematico è il seguente passo in cui il pittore dichiara la superiorità della pittura rispetto all'opera letteraria, esaltando il magico potere dei mezzi pittorici che catturano lo sguardo dello spettatore indipendentemente dal soggetto raffigurato:

Le plaisir que cause un tableau est un plaisir tout différent d'un ouvrage littéraire. Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture; rien dans l'autre n'en donne une idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique; les lignes seules ont quelquefois ce pouvoir par leur grandiose.³³

La somiglianza con il passo di Paillot che ho riportato è profonda tanto più se si considera che la forza espressiva dei mezzi pittorici – contrapposta al testo letterario – è chiamata da Delacroix «*musique du tableau*»: la rottura con l'*ut pictura poësis* comporta un riferimento al modello musicale.³⁴ Ma c'è una importante differenza rispetto a Paillot. Delacroix infatti conferisce alla categoria dell'indefinito un ruolo che è del tutto assente nell'altro autore. In Paillot il sistema di corrispondenze tra mezzi espressivi della pittura e stati d'animo/idee costituisce una sorta di grammatica che serve a rendere trasparente e inequivocabile il significato dell'opera. L'approccio di Delacroix, che pure condivide con quello di Paillot la componente sensista, è diverso se non opposto: la musica del dipinto, cioè il potere di seduzione che i colori e le linee esercitano sullo spettatore indipendentemente dal soggetto raffigurato, rimane indecifrabile e indefinita: rimane ineffabile. Il «*vague*» accomuna pittura e musica, mentre il linguaggio verbale è secondo Delacroix carente in questo effetto di indefinito («Cet art [la pittura], ainsi que la musique, sont au-dessus de la pensée; de là leur avantage sur la littérature, par le vague»)³⁵ Per il pittore la parte materiale della pittura (cioè il fatto che sia un'arte che, diversamente dalla poesia, si rivolge direttamente al senso della vista attraverso le forme, i colori e il tocco) non è che un ponte gettato verso l'anima dello spettatore:

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples! Ils ôtent à la peinture tous ses avantages. L'écrivain dit presque tout pour être compris. Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes: à laquelle quelques-uns donnent un corps en écrivant, mais en altérant son essence déliée. Aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens ou des peintres. L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de

l'homme qu'il paraît plus matériel; car chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens (*Journal*, 8 ottobre 1822).³⁶

L'«indéfinissable»: ecco quello che rende la pittura un'arte che proprio attraverso la sua materialità e la sua flagranza visiva apre la porta all'espressione più pura dello spirito e alla comunicazione tra anime:

Vous pensez que la peinture est un art matériel parce que vous ne voyez qu'avec les yeux du corps ces lignes, ces figures, ces couleurs. Malheur à celui qui ne voit qu'une idée précise dans un beau tableau, et malheur au tableau qui ne montre rien au delà du fini à un homme doué d'imagination. Le mérite du tableau est l'indéfinissable: c'est justement ce qui échappe à la précision: en un mot c'est ce que l'âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l'âme. La ligne, la couleur, dans leur sens précis, sont les grossières paraboles d'un canevas grossier comme en écrivant les Italiens pour y broder leur musique. La peinture est sans contredit de tous les arts celui dont l'impression est la plus matérielle sous la main d'un vulgaire artiste et je soutiens que c'est celui qu'un grand artiste conduit le plus loin vers ces sources obscures de nos plus sublimes émotions, et dont nous recevons ces chocs mystérieux que notre âme, dégagée en quelque sorte des liens terrestres et retirée dans ce qu'elle a de plus immatériel, reçoit sans presque en avoir la conscience (*Carnet Héliotrope*, 1833-1859).³⁷

Baudelaire, nella recensione all'*Exposition Universelle* del 1855, svolge una riflessione affine alla «musique du tableau» di Delacroix:

D'abord il faut remarquer, et c'est très important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte est souvent quasi musicale.³⁸

È chiaro che, nonostante la complessità del rapporto tra Baudelaire e Delacroix,³⁹ il poeta si sia chiaramente ispirato a idee che deve aver sentito dal pittore. L'idea di una musicalità della pittura di Delacroix è infatti molto presente in Baudelaire, tant'è che egli ricorre varie volte alle metafore musicali, e del resto ne *I Fari* la pittura del maestro è paragonata alla musica di Weber. Quel che è interessante è che se esaminiamo il discorso di Baudelaire su Delacroix, notiamo come la sua parola critica cerchi di adattarsi



Delacroix, *Dante et Virgile*

a un testo figurativo, della cui alterità rispetto al linguaggio verbale ha piena coscienza. La descrizione analitica del soggetto e dei dettagli passa in secondo piano rispetto allo sforzo verbale di cogliere lo spirito che anima le composizioni di Delacroix, il modo in cui le linee e i colori funzionano come mezzi espressivi, l'effetto d'insieme delle sue opere e le modalità con cui si impadroniscono dell'animo dello spettatore. Il discorso critico, certo di confrontarsi con un codice espressivo differente, cerca di sondarne le peculiarità linguistiche, anche aiutandosi con metafore musicali, concentrandosi sulla potenza degli effetti visivi e sul modo in cui sono perseguiti dall'artista.

Ad esempio a proposito del *Dante et Virgile* di Delacroix, Baudelaire scrive

[...] et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. L'effet produit sur l'âme du spectateur est analogue aux moyens de l'artiste. Un tableau de Delacroix, Dante et Virgile par exemple, laisse toujours une impression profonde, dont l'intensité s'accroît par la distance. Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet. L'exercice d'une *dominante* n'a légitimement lieu qu'au détriment du reste (*Salon de 1846*).⁴⁰

Qui, l'uso della parola «dominante», tratta dalla terminologia musicale, serve a rafforzare l'idea di una logica interna ai dipinti di Delacroix, in cui tutti gli elementi visivi concorrono a provocare una sorta di shock dello sguardo e ad instaurare una profonda comunicazione con lo spettatore.

Ce qu'il y a d'admirable dans *L'Enlèvement de Rebecca* [fig. 2], c'est une parfaite ordonnance de tons, tons intenses, pressés, serrés et logiques, d'où résulte un aspect saisissant. Dans presque tous les peintres qui ne sont pas coloristes, on remarque toujours des vides, c'est-à-dire de grands trous produits par des tons qui ne sont pas de niveau, pour ainsi dire. La peinture de Delacroix est comme la nature, elle a horreur du vide (*Salon de 1846*).⁴¹

Con questa insistenza sui toni «intenses, pressés, serrés et logiques» Baudelaire si sforza di rendere il modo in cui funziona la potente e incisiva coerenza delle tele del pittore, che è il frutto della sua straordinaria padronanza delle possibilità espressive del colore.

3. Postscriptum. Fine dell'ut pictura poësis?

L'Ottocento francese ha piena coscienza dell'alterità dell'immagine rispetto alla parola, ma questo non impedisce, anzi sembra quasi favorire il dialogo tra arte e letteratura. Da un lato notiamo la presenza massiccia – da Balzac a Sand, da Goncourt a Zola – nella narrazione romanzesca dei misteri e dei turbamenti della creazione artistica, del mondo degli artisti, degli atelier.⁴² Se lo scrittore può – attraverso la finzione narrativa – proiettare nella vicenda dell'artista la propria visione del mondo, della società e dell'arte, ciò avviene perché condivide con l'artista

Delacroix, *Enlèvement de Rebecca*





la medesima condizione di alienazione rispetto a una società mercificata e i medesimi dilemmi sul proprio ruolo. Dall'altro lato pittura e poesia si incontrano nella comune ricerca di una valorizzazione dei significanti rispetto ai significati in cui il modello musicale è fondamentale per entrambi (è su questo terreno che avverrà il dialogo tra Mallarmé e Whistler ad esempio).⁴³ Si riattiva un'idea elaborata nella cultura tedesca di fine settecento, e cioè che tanto più le arti approfondiscono i loro mezzi specifici tanto più arrivano a riflettere le altre arti perché giungono alla loro essenza comune che è formale. Friedrich Schiller nella ventiduesima lettera del saggio *Dell'educazione estetica dell'uomo* dichiara:

è una conseguenza necessaria e naturale della loro perfezione che le diverse arti, senza spostamento dei confini obiettivi, diventino sempre più affini nell'effetto che producono sull'animo. La musica nel suo più alto perfezionamento deve diventare forma e agire su di noi con la calma potenza dell'arte antica; l'arte plastica nella sua più alta perfezione deve diventare musica e commuoverci con l'immediatezza della presenza sensibile; la poesia nel suo più perfetto sviluppo deve commuoverci potentemente come la musica, ma al tempo stesso, come la plastica circondarci di una tranquilla chiarezza. Lo stile perfetto in ogni arte si rivela appunto nel saper allontanare i limiti specifici di essa senza tuttavia annullare i suoi propri pregi specifici e nel conferirle con un sapiente uso delle sue particolarità un carattere più universale.⁴⁴

Elstir, il pittore della *Recherche* di Proust, attraverso le sue marine ci parla proprio dell'autonomia espressiva del segno pittorico. Proust ci dice che ciò che caratterizzava queste opere era un procedimento metaforico che finiva per confondere cielo, terra e mare: «Si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait».⁴⁵ Togliere i nomi alle cose significa rompere con la referenzialità delle forme visive, significa vedere la realtà in termini di colori, linee, sfumature e non in termini di oggetti nominabili. Ma proprio non essendo letteraria – per riprendere la citazione all'inizio del mio intervento – la pittura di Elstir esprime perfettamente anche l'ideale letterario di Proust: come nella pittura così anche nella letteratura i procedimenti metaforici svolgono un ruolo fondamentale perché in essi si incarna la visione del mondo del soggetto: perché «le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision».⁴⁶

¹ M. PROUST, *Préface, traduction et notes à 'La Bible d'Amiens' de John Ruskin [1904]*, a cura di Y.-M. Ergal, Paris, Bartillat, 2007, p. 51.

² R. WRIGHT LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Milano, SE, 2011, p. 17.

³ Una tesi abbozzata per la prima volta in C. SAVETTIERI, 'Dalla crisi della mimesi all'astrazione: un percorso in chiave musicale', in A. SANNA (a cura di), *Immagine, Immaginazione, Creazione*, Pisa, SEI, 2008, pp. 153-164.

⁴ Per una ricostruzione del ruolo della musica nel sistema delle belle arti nel Settecento rimando al volume M.P. MARTIN, C. SAVETTIERI (a cura di), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières*, Paris, Vrin, 2014. Per una visione globale dei fenomeni letterari e musicali si veda F.C. CLAUDON, *L'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, Atelier de reproduction de thèses, Université de Lille III, Diffusion H. Champion, 1979; ID. 'Littérature et



- Musique', *Revue de Littérature Comparée*, Jul. 1, 1987, Vol. 61 (3), pp. 261 e sgg.
- ⁵ J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.
- ⁶ R. DE PILES, *Oeuvres diverses de M. De Piles contenant sa traduction de l'Art de la Peinture de C. A. Du Fresnoy avec des remarques et corrections* [1668], Amsterdam, 1767, pp. 138-139.
- ⁷ T. PSYCHOYOU, 'Entre arts libéraux et beaux-arts: le *Cabinet des beaux-arts* de Charles Perrault (1690) et la fortune disciplinaire de la musique', in M.P. MARTIN, C. SAVETTIERI (a cura di), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières*, pp. 29-44.
- ⁸ C. SAVETTIERI, 'Modes musicaux et peinture entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle: une remise en question de la mimesis?', in CH. MICHEL, C. MAGNUSSON, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, pp. 265-277.
- ⁹ C. SAVETTIERI, 'Le modèle musical en faveur de l'art du Caravage: l'«Idéal» pictural selon François-Jean de Chastellux', in M.P. MARTIN, C. SAVETTIERI (a cura di), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières*, pp. 253-267.
- ¹⁰ C. SAVETTIERI, 'Il faut que le peintre adopte, comme le musicien, un mode: peinture et musique dans la pensée esthétique de Paillot de Montabert', in F. DESBUISSONS (a cura di), *Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849*, Reims, Guéniot, 2009, pp. 171-187.
- ¹¹ J.N. PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de la peinture*, Paris, Bossange Frères, 1829-1851, p. 246.
- ¹² Ivi, p. 248.
- ¹³ Ivi, pp. 248-249.
- ¹⁴ Ivi, p. 260.
- ¹⁵ Ivi, V, p. 480.
- ¹⁶ G. ZARLINO, *Istituzioni harmoniche*, Venezia 1558, p. 211; cfr. J.J. NATTIEZ, 'Musica e significato', in ID., *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 210-211.
- ¹⁷ In realtà la parola «modo» può avere due altri sensi: la relazione tra il valore della nota, *longa e brevis*, nella notazione medievale; intervallo nella teoria medievale.
- ¹⁸ P. ALFASSA, 'L'origine de la lettre de Poussin sur les modes d'après un travail récent', *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1933, pp. 125 e sgg. Fondamentale il saggio di J. MONTAGU, 'The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture', *Journal of Warbourg and Courtald Institutes*, LV, 1992, pp. 233-248. Per il resto della bibliografia sui modi in Poussin rimando a C. SAVETTIERI, 'Modes musicaux et peinture', p. 278, nota 12.
- ¹⁹ Cfr. C. SAVETTIERI, *Il faut que le peintre adopte comme le musicien un mode adapté au sujet*.
- ²⁰ Paillot distingue cinque differenti modi musicali e pittorici: «mode phrygien» ardente, fiero, impetuoso, veemente e terribile; «mode dorien», semplice, grave e serio; «mode lydien», molle ed effeminato; «mode ionien», grazioso; «mode lesbien», ricco e magnifico.
- ²¹ J.N. PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de la peinture*, III, p. 539.
- ²² Ivi, IV, pp. 471-472.
- ²³ Ivi, VIII, p. 170.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ A. MÉROT, 'Les modes ou le paradoxe du peintre', in P. ROSENBERG, L.A. PRAT (a cura di), *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo mostra, Parigi, Grand Palais, 1994-1995, Paris, RMN, 1994, p. 84.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ B. TEYSSÈDRE, *Rogier de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957, pp. 126-128.
- ²⁸ A. COYPEL, 'Discours sur la peinture' [1708-21], in A. MÉROT (a cura di), *Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII siècle*, éd. établie par A. Mérot, Paris, ENBA, 1996, p. 407.
- ²⁹ Ivi, VI, pp. 166-167.
- ³⁰ E. MICHAUD, 'Une nouvelle rhétorique du sensible', *Cahiers du Musée National d'art moderne*, 5, 1980, pp. 446-455.
- ³¹ Sull'argomento un'ottima sintesi in M. HANNOOSH, 'Introduction générale', in E. DELACROIX, *Journal*, a cura di M. Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, I, pp. 14-17. Per un inquadramento più generale del problema cfr. PH. JUNOD, 'Du péché littéraire chez les peintres: origine et portée d'un débat', in ID., *Chemins de traverse. Essais sur l'Histoire des arts*, Gollion, Infolio, 2007, pp. 203-224.
- ³² E. DELACROIX, *Correspondance générale*, Paris, Plon, 1936-1938, II, p. 310.
- ³³ E. DELACROIX, 'Sur la peinture', in *Œuvres littéraires. I Etudes esthétiques*, Paris, éditions Crès, 1923, p. 76.
- ³⁴ L'importanza del modello musicale nel pensiero di Delacroix è stata studiata, ma non in rapporto alla sua polemica contro l'ut pictura poësis. Per la bibliografia sull'argomento rimando al catalogo A.B. FONSMARK (a cura di), *Delacroix. The music of painting*, Ordstrupgaard, Copenhagen.
- ³⁵ E. DELACROIX, *Journal*, I, 26 gennaio 1824, p. 118.
- ³⁶ Ivi, I, p. 90.



³⁷ Ivi, II, p. 1567.

³⁸ C. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, II, pp. 594-595.

³⁹ Cfr. A. MOSS, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, Nizet, 1973.

⁴⁰ Ivi, pp. 433-434.

⁴¹ Ivi, p. 439.

⁴² Cfr. B. VOUILLOUX, *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Ecrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011; ID., *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint Denis, PUV, 2004; C. SAVETTIERI, *L'Incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo, Sellerio, 2014.

⁴³ Cfr. C. SAVETTIERI, 'Now the war... is really one between the brush and the pen. Whistler e l'autonomia della pittura', in L. GIOVANNELLI (a cura di), *Interlacing perspectives. Dialoghi sulla tradizione artistico-letteraria in lingua inglese*, Roma, Aracne, 2011, pp. 61-87.

⁴⁴ F. SCHILLER, 'Dell'educazione estetica dell'uomo', in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, Utet, 1967, pp. 286-288.

⁴⁵ M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], Paris, Gallimard, 1988, p. 399.

⁴⁶ M. PROUST, *Le Temps retrouvé* [1927], Paris, Gallimard, 1990, p. 202.

Lingua morta e corpo vivo. Anagoor e L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini Conversazione con Simone Derai

a cura di Lisa Gasparotto

La compagnia Anagoor, sempre attenta nelle sue creazioni all'indagine sulla lingua e alle molteplici rifrazioni del passato nel presente (si pensi a *Lingua Imperii* ma anche al più recente *Virgilio Brucia*), solca le impervie vie della poesia pasoliniana con una nuova produzione. La scelta ricade non a caso sull'*Italiano è ladro* di Pier Paolo Pasolini: un poemetto plurilingue, dalla marcata connotazione politica, a cui Pasolini lavora durante la fervida e per certi aspetti controversa stagione degli anni Cinquanta.

Lisa Gasparotto: Un po' per caso, qualche tempo fa, mi hai chiesto di consigliarti una lettura pasoliniana: ti ho subito suggerito *L'italiano è ladro*, un testo poco noto ma cruciale, secondo me, nell'ambito dell'esperienza letteraria ma anche politica e umana di Pasolini. Tu hai così scelto senza esitazione di accogliere quella proposta, realizzando il 2 novembre 2015 una prima *mise en espace*, con pochi amici ad assistere: «per ricordare», hai detto. In quella prima occasione la scelta fu quella di portare sulla scena la lettura integrale della cosiddetta Redazione Falqui, la redazione più lunga del testo (accessibile al lettore perché pubblicata postuma nel Meridiano Mondadori), e un mio intervento critico, per accompagnare e mediare quindi l'ascolto di questi versi. A te e a tutti noi (ma anche al pubblico amico presente) è parso subito evidente si potesse iniziare a lavorare a una lettura scenica. E così è stato. D'altro canto la struttura teatrale e drammaturgica dell'*Italiano è ladro*, sebbene nel non-finito, è piuttosto marcata. Cosa dunque ti ha colpito inizialmente di questo testo? Forse la matrice tragica dei cori o quel pianto, corale e quindi ancestrale, delle madri? O invece, la riflessione pasoliniana sulla lingua, quella lingua del potere e del dolore su cui anche voi vi soffermate nelle vostre creazioni?

Simone Derai: Sebbene la questione del pianto presente nel testo abbia rappresentato un magnete empatico, in realtà il primo aggancio è stata proprio la questione linguistica, a cui peraltro pare radicarsi il motore stesso del dolore. Nell'*Italiano è ladro* si traduce nell'incapacità di dire insieme il dolore e la causa del dolore, perché l'impossibilità di esprimersi e rivendicare la propria posizione e il proprio sentire genera una inaudita sofferenza. Il dolore entra in una sorta di moto vorticoso che non riesce a trovare arresto e che lo amplifica. Non è un caso che il coro delle madri proceda per spirali concentriche in

discesa: una catàbasi, che è anche discesa nella storia, personale e collettiva. Siamo di fronte a una situazione tragica: è come se le madri generassero figli incapaci di produrre per sé la rivolta. Fino ad arrivare a una impossibilità di dire totale, a una effettiva paralisi delle lingue. La lingua è morta, e viene rappresentata nel testo da una regressione intraute-





rina: è da questa prigione viscerale che nasce la rabbia furiosa delle cagne, moltitudine in cui si trasforma la singola madre del poema. C'è stato un aggancio immediato circa la questione linguistica, dicevo, anche per un interesse nei confronti di questa nostra lingua, del Nord-Est. Tutto questo ha senz'altro anche una radice personale, legata alla mia esperienza linguistica familiare ma che coinvolge forse l'intera nostra generazione e le successive: l'incompatibilità tra l'utilizzo della lingua e del dialetto che (com)porta una sorta di balbettio e di mutismo. Non so se questa cosa sia una condizione tipica e specifica del Nord-Est, una regione dove il discorso su lingua e identità, nel recente passato, ha comportato non poche deformazioni politiche. Ad ogni modo mi pare che nei versi dell'*Italiano è ladro* la questione identitaria sia molto presente: è un luogo della riflessione pasoliniana molto scivoloso e pericoloso, su cui tuttavia vale la pena soffermarsi. In ogni caso, mi pare che i nuclei concettuali che questo testo mette in gioco siano molti e che riguardino i molteplici piani della sperimentazione e della riflessione pasoliniana. Anzi-tutto, è piuttosto immediato chiedersi come e se si possa definire, nell'ambito dei generi letterari, un testo come *L'italiano è ladro*. Quindi, per partire dal titolo, ci si chiede (e ti chiedo) chi è l'italiano, e che cosa ruba.

L. G.: La questione linguistica e quindi identitaria, di appartenenza, come dicevi, è centrale e, non a caso, è il perno attorno cui ruota la riflessione pasoliniana nei versi dell'*Italiano è ladro* e quindi anche nel diario in prosa che accompagna il testo. Si può affermare, semplificando, che Pasolini, qui, tenta di fare propria la condizione di povertà e disperazione dell'altro, di Dino, protagonista e dedicatario dell'*Italiano è ladro*, figura di tutti i giovani di una generazione «quella del '25 e '26-'27 con qualche imprecisione cronologica, di ragazzi poveri e sfortunati» (ItL, 865),¹ come Pasolini scrive, e che attraverso Dino vengono portati a un massimo di rappresentanza allegorica. Questa regressione nella condizione dell'altro vorrebbe diventare una sorta di redenzione collettiva dall'esclusione sociale: l'impossibilità di sentirsi parte di una comunità, e più estesamente di una patria, disorienta nel riconoscimento di sé e della propria identità, compromettendo anzitutto la tensione verso la propria crescita sociale e prima ancora individuale. Il che era vero soprattutto in quel contesto, contadino, del Friuli delle lotte dei braccianti. Non a caso sono tutti temi che erano stati già trattati nella raccolta plurilingue *Dov'è la mia patria*, del 1949, strettamente connessa alla genesi dei testi che compongono *L'Italiano è ladro* (e lo dice Pasolini stesso, sempre nel diario: «ora tutti i motivi di *Dov'è la mia patria* sto rifondendoli in lingua nell'*Italiano è ladro*», ItL, 872). Va detto che il tema dell'identità, in quanto presa di coscienza del proprio io, e quindi affermazione e coscienza della propria individualità, è anche al centro della produzione diaristica pasoliniana degli immediati dintorni dell'*Italiano è ladro* ma anche delle poesie dell'*Usignolo della Chiesa cattolica*, specie del *Diario 1950*, dove figura non a caso una sezione dal titolo *L'identità*. In queste poesie il forte dissidio interiore del «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta» (DM, 16), come Pasolini, amaramente, si autodefinisce poi, nel 1975, nella *Divina Mimesis*, e la strenua ricerca di una dialettica tra destino individuale e collettivo, mettono in evidenza in maniera piuttosto marcata il passaggio (autorale) dall'infanzia all'età adulta e la progressiva e conseguente presa di coscienza delle proprie contraddizioni. La connessione tra tutti questi testi è un imprescindibile passaggio per l'esegesi dell'opera pasoliniana, mi pare pacifico. Sfogliando le carte del suo laboratorio, ma anche solo le pagine del Meridiano dedicato alle poesie, si ha netta conferma di questo.

Che cos'è *L'italiano è ladro*, mi chiedevi. Una definizione di genere andrebbe discussa nel dettaglio (come ho tentato di fare altrove). Siamo di fronte a un testo che potrebbe es-



sero un romanzo in versi ma non è solo questo, è anche una drammaturgia teatrale, per la presenza del coro, ma non è solo questo. Insomma, la questione relativa al genere rimane aperta. Lo definirei piuttosto, e per usare le parole di Pasolini stesso, «un documento del passaggio del pensiero», «un processo formale vivente» che unisce «la forma magmatica e la forma progressiva della realtà» (DM, 57), quasi come *La Divina Mimesis*, continuazione ideale della riflessione che prende forma nei versi dell'*Italiano è ladro*.

E qui vengo alla domanda successiva. L'italiano del titolo fa riferimento all'italiano nazionale, in quanto lingua nazionale. Quella lingua che nella *Divina Mimesis*, non a caso, viene definita come Lingua dell'Odio, proprio quando, nel VII canto, la guida (un Virgilio, che è il se stesso degli anni Cinquanta) conduce il poeta nella zona infernale del conformismo, dove la Lingua dell'Odio «si sbriciola in gola», dove non si vedono pene, «in senso figurativo, spettacolare e simbolico», dove «i conformisti piccolo-borghesi hanno compiuto peccati ben più atroci che quello di essere conformisti» e dove «coloro che qui sono condannati, non sono dei piccolo borghesi se non per nascita, per definizione sociale ecc. In realtà, essi avevano, come si dice, gli strumenti necessari per conoscere il loro peccato: seppero come non essere conformisti e lo furono» (DM, 49-50). Dove Pasolini, in sostanza, colloca se stesso.

Questa lingua, l'italiano come lingua nazionale parlata, una lingua «fondata non più sull'italiano letterario né sull'italiano strumentale dialettalizzato, come lingua franca degli scambi commerciali e della prima industrializzazione, ma sull'italiano parlato nel Nord. Come lingua franca della seconda industrializzazione» (DM, 59), ruba, per dirla un po' alla grossa, la stratificazione culturale. Non a caso proprio nella nota n. 2 della *Divina Mimesis* Pasolini affronta, per l'ultima volta e in maniera definitiva, questo concetto, sebbene con le solite imprecisioni, sottolineando come *La Divina Mimesis* si presenti come «l'ultima opera scritta nell'italiano non-nazionale, l'italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia» (DM, 59). Non a caso nell'inferno pasoliniano si parla proprio questa lingua, un italiano caratterizzato da tutte le combinazioni storiche: «osmosi col latino (quello classico e quello medievale), incroci dialetto-latino, koiné-latino, lingua letteraria-latino, tecnolingua-koiné; poi ecc. ecc. – tutti gli incroci possibili, secondo le esigenze dei discorsi liberi indiretti dei vari personaggi, socialmente diversi» (DM, p. 59). A ben guardare si tratta della lingua che Pasolini utilizza (o tenta di restituire) proprio a partire dai versi dell'*Italiano è*

ladro. Anzi oserei dire che *L'italiano è ladro* è l'unico luogo della sua opera dove si trova una concreta dimostrazione di quanto egli afferma nella *Divina Mimesis*. Il che dimostra con una certa evidenza come la riflessione pasoliniana sulla lingua attraversi di fatto tutta la sua opera a partire proprio da questi versi, in cui è forte e esplicito, direi, il senso politico della riflessione linguistica.

S. D.: Quando hai incontrato *L'italiano è ladro*? E cosa ti interessava del testo?

L. G.: Ho incontrato questo testo all'inizio del percorso formativo del dottorato, mentre cercavo di dare una direzione al





mio progetto di ricerca, che riguardava appunto la stagione poetica pasoliniana a cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, vale a dire, semplificando ancora, il turno di tempo in cui si realizza nella biografia di Pasolini il passaggio dal Friuli a Roma. A ben guardare quel periodo, nel contesto della biografia (umana e letteraria) di Pasolini presenta i tratti di un vero e proprio rito di passaggio, nell'accezione proposta da Van Genep. Pasolini sembra infatti trovarsi, tra il 1949 e il 1950, in uno spazio che Van Genep chiama «soglia», e che la Woolf, in quel delizioso libretto che è la *Lettera a un giovane poeta*, fa corrispondere al periodo in cui «il giovane poeta apre le imposte». In sostanza, mi interessava indagare, allora, modi e forme con cui si realizza nella poesia pasoliniana il passaggio (anzitutto estetico e letterario) dai primi esiti poetici di matrice più strettamente lirica (dalle poesie della *Meglio gioventù* per intenderci), alla poesia di impianto più specificamente narrativo dell'inizio degli anni Cinquanta. Desideravo insomma entrare nel laboratorio pasoliniano e cercare di comprenderne le dinamiche. Il non-finito dell'*Italiano è ladro* – l'ultima volontà dell'autore è uno stralcio uscito nel 1955 su «Nuova corren-te» –, mi è sembrato da subito rappresentare un elemento imprescindibile, di svolta, sia per lo sperimentalismo linguistico e formale, sia per il contesto in cui si inserisce (interno e esterno all'opera pasoliniana), sia per le implicazioni politiche che porta con sé. Inizialmente pensavo di poterne ricostruire la genesi, privilegiando quindi un lavoro filologico, ma mi sono accorta ben presto che lo stato delle carte non lo consentiva. Trattandosi inoltre di un non-finito ci sarebbe stata anzitutto da compiere la scelta di pubblicare o meno un testo mai considerato pubblicabile dal proprio autore e quindi quale tra le molteplici redazioni di cui si compone il poema e altre questioni troppo delicate e che da sola non avrei potuto valutare (per una serie di ragioni legate al diritto d'autore). Così ho deciso di studiarlo da un punto di vista interpretativo, tenendo conto dei vari fenomeni linguistici, stilistici e formali e delle modalità con cui dialoga con l'opera pasoliniana e con la temperie, culturale e letteraria, con cui si trova a fare i conti.

A dirla tutta, ho sempre accarezzato, in tutto questo percorso di ricerca, il desiderio che prima poi qualcuno decidesse di metterlo in scena: per sentire quei versi, scritti nei diversi dialetti regionali del Nord Italia, ma anche in italiano antico, nel greco di Euripide, pronunciati da una voce capace di restituirne l'anima più riposta, ma anche per leggerne l'effetto sul pubblico, che forse per la prima volta viene a contatto con un testo poco noto, ma abbastanza familiare, di Pasolini.

E siete arrivati voi. Quindi, ti chiedo, come si interseca questo Pasolini con il lavoro creativo di Anagor? O meglio, quali sono i punti di tangenza di questa nuova creazione con il vostro stile, la vostra semantica e il vostro metodo di lavoro?

S. D.: *L'italiano è ladro* si configura per certi aspetti come la versione italiana di *Lingua Imperii*, dove la questione linguistica era un pretesto per indagare i metodi d'azione del potere, tenuto a giustificare la propria realtà, le proprie azioni. La lingua non è altro che la via prima per il dominio sul popolo. La lingua è la primissima espressione di questo esercizio, nella misura in cui assume una funzione di strumento attraverso il quale manipolare l'immaginario di una classe. In altre parole, Pasolini compie la stessa azione di Virgilio: consegnare a un destinatario ideale l'elaborazione di un orizzonte immaginifico attraverso l'elaborazione della lingua e per il tramite della poesia. Il poeta compie questo passaggio con tutte le buone intenzioni, ma è lacerato, bruciato nella creazione perché se nelle sue intenzioni intravediamo la volontà di (ri)vendicare, in modo temerario, per mezzo della lingua del potere, una voce per gli sfortunati, al tempo stesso, egli, consegnando a questa voce il potere pietrificante della lingua *nazionale*, rischia di imbavagliarla. Un



laboratorio rimane non-finito anche per la difficoltà estrema di giungere alla corrispondenza armonica tra scelte stilistiche, quindi estetiche, e l'impianto ideologico. Nell'*Italia-no è ladro* si consuma in un tempo rapidissimo, in quel volo iniziale dalle Alpi all'Adriatico, la stessa discesa che Virgilio compie dal lirismo delle Bucoliche alla visione di un'Italia infernale e di un senso sociale della poesia, che caratterizza l'altra parte della sua opera. Allo stesso modo Pasolini, in quel suo proclamarsi, *après coup*, «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta», nelle fasi di questo laboratorio approda all'assunzione di una responsabilità civile del fare poesia, attraverso l'emersione della propria coscienza politica.

L. G.: L'idea di lavorare su questo testo da un punto di vista drammaturgico e teatrale, di portarlo insomma sulla scena, nasce, appunto, da un confronto di punti di vista, sul piano letterario e quindi teatrale. E infatti la tua intenzione nelle scelte di regia che hai compiuto, mi pare sia stata quella di riprodurre una sorta di laboratorio, anzi due laboratori, intersecati e in dialogo tra loro: quello letterario di Pasolini (trattandosi di un testo non-finito) e insieme quello teatrale di Anagoor.

S. D.: In realtà è l'intreccio di tre laboratori. Non solo quello teatrale di Anagoor e quello di Pasolini ma anche quello relativo all'indagine critica, che è aperto e continua a interagire con le esigenze sceniche della *mise en espace*.

L. G.: Sì, certo. Possiamo dire allora che siamo di fronte a un esperimento in cui critica letteraria, letteratura, teatro e musica cercano un luogo di incontro non necessariamente armonico e non necessariamente concluso.

E per realizzare questo dialogo tra i due, anzi tre, laboratori hai scelto la forma della lettura scenica o *mise en espace*, in quanto precisa forma di espressione teatrale. La *mise en espace*, va specificato, è una ben definita forma teatrale, un genere insomma. Non è affatto uno spettacolo depotenziato e d'altro canto non si configura nemmeno come una messa in scena tradizionale, ma è una particolare forma espressiva. Non a caso la forma della lettura scenica permette di dare un particolare valore al testo, non essendo presenti molti degli elementi tipici di un vero e proprio spettacolo, quali la scenografia, i costumi, le azioni sceniche. Al centro c'è (quasi) solo il testo, la parola. A ben guardare la *mise en espace* è una forma di spettacolo direi democratica: di fatto il singolo spettatore è chiamato a partecipare con la propria immaginazione, grazie alla quale può figurarsi, da un personale punto di vista, l'ambientazione e l'azione scenica davanti a sé. Viene meno dunque qualsiasi tipo di imposizione dall'alto. Va poi rimarcata la forza della parola poetica,

capace da sola di realizzare immagini mentali: il potere efrastico non è vincolato ai territori della retorica ma è nella natura stessa della lingua poetica. Ciascuno potrà in questo modo recepire, interpretare e infine crearsi un'idea, estetica e insieme politica, autonoma. La lettura scenica svolge così l'importante funzione di responsabilizzare lo spettato-





re, messo nelle condizioni di poter giudicare la validità dell'opera senza essere influenzato da scelte registiche che predeterminano lo sguardo. Anche se, a ben guardare, le scelte di regia qui ci sono e sono anche piuttosto nette, come appunto quella di optare per questa forma di rappresentazione e di inserire un intervento di critica letteraria, scelta quest'ultima assai rischiosa. Ecco, appunto, perché hai voluto a tutti i costi che ci fosse anche una presentazione critica del testo? E come dialoga in questa tua *mise en espace* con la *performance* d'attore?

S. D.: La questione performativa è sempre presente: essere antenne riceventi e trasmettenti che veicolano insieme pensiero e emozioni. La difficoltà è quella di non lasciare mai divise le due cose, il tentativo è quello di illuminare il razionale. In operazioni come questa in cui l'ascolto del testo diventa ascolto del suono, con un flusso di natura musicale, di impatto emotivo, di lavoro sull'irrazionale, non può mancare la visione chiara della sua impalcatura e del suo senso politico più riposto, più radicato. Il contributo critico non è lì per fare del momento teatrale un momento didattico, nell'accezione più immediata e semplicistica del termine, anzi rimane come tempo offerto per una riflessione intellettuale. Non è lì solo per fornire chiavi ma è la possibilità di far fare all'opera un altro salto. Non va dimenticato che quest'opera viaggia con un contributo critico a lato: *L'italiano è ladro* giunge infatti a noi con un diario in prosa che non solo ci racconta le fasi cruciali dell'elaborazione di questo testo non-finito, ma si configura anche nel suo portato metaletterario, in quanto riflessione sul lavoro in fieri per il proprio autore. Quindi nell'affrontare *L'italiano è ladro* non si può prescindere dal tenere conto del diario in prosa che lo accompagna, perché ci troviamo di fronte a un laboratorio di riflessione, *in primis* per il suo autore e quindi anche per chi lo avvicina, in questo caso per lo spettatore. Spostare l'attenzione sull'*Italiano è ladro* è un po' come spostare l'attenzione sul principio del motore creativo. Pasolini, non letto attraverso il solito filtro dell'attaccamento a una fine straziante e dolorosissima, ma visto nella fase aurorale della sua formazione poetica, mette qui in atto una riflessione sulla poesia, sulla lingua, sull'arte, senza paura che questi aspetti diventino linguaggio di un'élite, ma tentando di superare questo pregiudizio.



Allo stesso modo noi vorremmo tentare di percorrere questa stessa direzione, con la voglia di sperimentare, fiduciosi che il teatro possa ancora essere davvero un luogo libero, in cui la riflessione su ogni piano – stilistico, estetico, ideologico –, possa trovare spazio in modalità frontali. Non è un caso che tracce di questa modalità siano state teorizzate proprio da Pasolini nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*.

L'italiano è ladro | una transizione imperfetta

Voci: Luca Altavilla, Marco Menegoni

Intervento critico: Lisa Gasparotto

Suono: Mauro Martinuz

Regia: Simone Derai

¹ Le citazioni tra caporali provengono da P.P. PASOLINI, *L'italiano è ladro*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003 e da ID., *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, di volta in volta indicate rispettivamente con le sigle ItL e DM e il numero di pagina.



IN FORMA DI | generi e forme



FRANCESCA AUTERI

Pelle di donna
Oratorio per Eva di Roberto Zappalà

This essay is dedicated to *Oratorio per Eva*, second step of the most recent project performed by the artist Roberto Zappalà: *Transiti Humanitatis*. This choreographic path intends to explore the humanity in its complex entirety, departing from the body to reach the poetry of the universe. One of the most sensitive theme of *Oratorio per Eva* it's the condition of woman inside a world historically dominated by a male power that considers femininity in a dualistic relationship: holy or whore, mother or lover. In a wince of muscles and bones, of music and voices, the dancer's body of Maud de the Purification represents the pain of an oppressed femininity; despite everything, we can see, in conclusion, a breath of hope, of optimism, of catharsis. Of humanity, for sure.

1. Corpi pensanti nella danza di Roberto Zappalà

Catania è una città dicotomicamente sospesa tra Mediterraneo ed Etna, tra acqua e lava; non è quindi semplice riuscire a dare concretezza e materialità a un universo fatto di istinti e poesia, di corpi impastati di terra e di contraddittorie passioni.

Roberto Zappalà, coreografo contemporaneo catanese, ha creato un linguaggio tecnico-espressivo assolutamente unico; concentratosi dapprima sulla 'sicilianità' (si ricordino soprattutto i progetti *Re-Mapping Sicily* e *Instruments*, 2007), è approdato a una narrazione scenico-corporea assolutamente trasversale in grado di abbracciare, e raccontare, tematiche dal sapore universale. Questa apertura non ha implicato l'abbandono del gusto 'dolce-amaro' tipico della Sicilia: i 'suoi' corpi rispondono ancora a quell'istintualità primitiva teorizzata all'interno del testo *Corpo Istintivo*,¹ un vero e proprio 'divenire animali' in costante dialettica con la terra e con la parte più intima del Sé.

I danzatori di Roberto Zappalà sono potenti, forti, flessibili, e giocano con le articolazioni sfruttando l'energia del pavimento, come se i propri arti fossero delle radici che si nutrono del suolo. Nelle sue coreografie sono ben evidenti quegli elementi di rottura dalla tradizione ballettistica tipici della danza contemporanea, primo fra tutti una nuova concezione del corpo e delle sue possibili interazioni con lo spazio:² il corpo del 'nuovo danzatore' è innanzitutto un *unicum* con la mente, un'opera d'arte assoluta che parla di sé e del mondo circostante mediante una pluralità di codici espressivo-linguistici mutuati dalla danza, dal teatro, dalla musica, dalla pittura.

Questo nuovo modo d'intendere l'arte tersecorea pone al centro l'essere umano nella sua più *nuda veritas*, con le sue pulsioni, le sue follie, le sue contraddizioni e la sua coscienza frammentaria e frammentata;³ «chi ha un Corpo capace di molte cose, ha una Mente la cui massima parte è eterna», sosteneva Spinoza nella sua *Etica* e così lo stesso Roberto Zappalà ha scelto di muoversi nella direzione di una fusione tra intelletto e movimento, cercando di condurre i propri danzatori verso una spontaneità fisica che si sviluppi a partire da un'esigenza interiore.

Per il coreografo catanese una tra le azioni fondamentali verso cui puntare è senza dubbio l'abbandono del pudore, cioè di quello spesso strato di blocchi fisici ed emozionali



che ci impediscono di esplorare la nostra più segreta intimità: un luogo silenzioso fatto di istinto e ascolto. Utilizzando felici metafore mutuata dal linguaggio ecclesiastico e religioso, Zappalà ritiene che il danzatore debba essere 'devoto' nei confronti del proprio corpo e del lavoro che quest'unione totale di carne e pensiero riesce a produrre mediante una severa disciplina.

Roberto Zappalà ha concretizzato questa sua profonda esigenza di esprimere un 'comune sentire' mediante l'ambizioso e complesso progetto *Transiti Humanitatis*. Diviso in quattro tappe (*Invenzioni a tre voci*, *Oratorio per Eva*, *La Nona* e *I am beautiful*), il ciclo di spettacoli propone una riflessione in musica e movimento sull'uomo e sull'umanità in senso lato, evidenziandone l'intrinseca conflittualità nelle azioni e nei pensieri.

I diversi *step* sono stati volutamente realizzati mediante delle residenze e delle collaborazioni con teatri e strutture altre rispetto a Scenario Pubblico, avvalendosi di musicisti professionisti e delle scelte drammaturgiche e testuali di Nello Calabrò, il cui sodalizio con Zappalà si è dimostrato assolutamente fecondo e fruttifero.

Differenti l'un l'altro nella composizione coreografica e nella narrazione scenica, i quattro lavori sono indubbiamente accumulati dal concetto di 'umanità in transito': quella narrata dal coreografo catanese è, infatti, un'umanità in costante e dialettico moto, un *genus* universale in cui l'assenza di immobilismo diviene sinonimo d'assenza di risposte certe, immutabili, assolute. Un anelito alla fratellanza in un mondo di libero fluire.

Evocando il soggetto nomade⁴ teorizzato da Rosi Braidotti, i corpi 'che transitano' in scena sono consapevoli della non fissità dei confini, siano essi fisici o meramente intellettuali, e anelano a una gestualità spontanea ma nel contempo altamente evocativa; un movimento che sappia trasformare la naturalezza in poesia di carne. Zappalà desidera indagare un universo senza razze, sesso, religioni, mediante una gestualità a tratti dolce, morbida, ma improvvisamente in grado di tramutarsi in moto selvaggio, violento e animalesco. Attraverso uno sguardo in soggettiva si propone di narrare tematiche e discorsi dai confini fluidi in costante mutamento, poeticamente in transito verso non-luoghi.

Questo nomadismo contemporaneo, desideroso di spazi in cui i limiti possano infrangersi per poi ricrearsi, conduce inevitabilmente verso una definizione (o meglio ridefinizione) del soggetto e della soggettività: da qui l'approdo al concetto di donna in quanto figura nomade ed in transito all'interno di una storia tradizionalmente narrata da uomini.⁵ Non è un caso che Roberto Zappalà abbia dedicato le prime due tappe del progetto *Transiti Humanitatis* a delle figure femminili, raggiungendo il suo *acme* in *Oratorio per Eva*, spettacolo in cui il coreografo mette in scena un mito intriso di sangue e rinascita.

2. Il sussulto dei corpi in *Oratorio per Eva*

Ogni percorso coreografico di Roberto Zappalà nasce sempre da un 'pre-testo', cioè da un profondo bisogno di raccontare e raccontarsi mediante il corpo dialogante dei performer. *Oratorio per Eva* si inserisce all'interno di un progetto assai ambizioso (e probabilmente non ancora terminato nonostante le quattro tappe annunciate, e già portate in scena) legato, come già ricordato, alla volontà di narrare le molteplici e complesse sfaccettature dell'umanità.

Lo spettacolo è incentrato sulla figura della donna (simboleggiata da un'Eva universale ma nel contempo 'quotidiana'), e sviluppa un motivo in realtà già anticipato all'interno della prima tappa di *Transiti Humanitatis*, cioè *Invenzioni a tre voci*. La scelta del titolo non è ovviamente casuale: il coreografo ha voluto utilizzare un termine che potesse assurge-



re a emblema di luogo del dialogo ('oratorio'), del confronto, e dunque a paradigma della comunicazione e del raccontarsi mediante l'arte. 'Eva' diviene quindi la necessaria continuazione di una ricerca espressiva già ispirata al tema della sofferenza dei corpi, ma che, prima di *Invenzioni a tre voci*, non aveva ancora coinvolto l'essenza del femminile.

Eva è splendore, dolore lancinante, corpo amato, adorato, ferito e disprezzato. La genesi e lo sviluppo dello spettacolo si fondano sulla narrazione autobiografica della danzatrice Maud de la Purification: la violenza carnale viene silenziosamente urlata da chi si ritrova a essere vittima della propria bellezza. A questo elemento si aggiunge il desiderio profondo di esplorare il femminile inteso come essenza di una sacralità cristiana e occidentale. La *fabula* della creazione si tramuta in un apparentemente inspiegabile sussulto di gesti e voci, in un denso intrico di respiri e spasmi. All'interno di questo quadro il maschile emerge come antitesi del femminile e voluta denuncia, da parte del coreografo, di un imperante antropocentrismo culturale: sono corpi di uomini in transito, dal numero variabile in relazione al luogo della rappresentazione, che si interrogano sulla loro idea di donna, di Eva quotidiana e universale. Interessante (fa notare lo stesso Zappalà) come, a prescindere dalla città e dalla temperie culturale di riferimento, i due termini maggiormente utilizzati da chi si presta a tali attività laboratoriali finalizzate alla messa in scena siano, quasi sempre, 'madre' e 'puttana'; sembra quindi che la lettura dualistica di opposti legata all'essere donna sia oramai vittima di un radicalismo antropocentrico che non trova soluzioni: sante o peccatrici, Maria o Eva, a Catania come a Vienna.

Roberto Zappalà parte dal gesto, dal movimento, dall'esigenza fisica di nutrirsi dello spazio, per poi giungere a un calibrato utilizzo della parola, mai casuale, ma sempre legato a una volontà enfatica, e a tratti esplicitiva, di chiarificare il linguaggio del corpo senza cadere in una mera lettura didascalica; essenziale in tal senso l'apporto intuitivo e letterario del maestro e sceneggiatore Nello Calabrò.

La strutturazione coreografica è l'asse portante di *Oratorio per Eva*, nonostante l'*incipit* sia stato realizzato a partire da un processo laboratoriale di ricerca intima e personale: un lavoro ancestrale, ad occhi chiusi, di simulazione del grembo materno, luogo poetico di 'pre-coscienza' e 'pre-conoscenza' del dolore offerto dal mondo. L'arte tercorea è, per l'artista catanese, una tensione espressiva di muscoli e ossa che mai deve scivolare in mero astrattismo privo di contenuti e forma; per lui la danza deve essere «un felice e riuscito connubio d'estetica e significazione».⁶

Il corpo di Maud diviene una penna che scrive racconti di genesi, di sofferenza, di speranza, in un'ottica coreografica che vuole rendersi filosofia, pensiero, e non solamente gesto. La narrazione scenica (principalmente lineare) e la struttura drammaturgica dell'intera opera rispondono all'esigenza profonda dello stesso coreografo di realizzare un nuovo umanesimo incentrato non più sullo spirito, bensì sul corpo: un ritorno alla carne, alla terra, alla concretezza della materia come punto di partenza per la ri-scoperta di un sé più profondo, ancestrale, libero e aperto a un dialogo senza frontiere. *Transiti Humanitatis*, per l'appunto.

3. Eva, troia e madre

Oratorio per Eva, con una sola danzatrice in scena (la francese Maud de la Purification), si sviluppa a partire da un'antica ricerca sul tema della sofferenza del corpo e della contraddittorietà che appartiene intrinsecamente all'atto del venire al mondo.

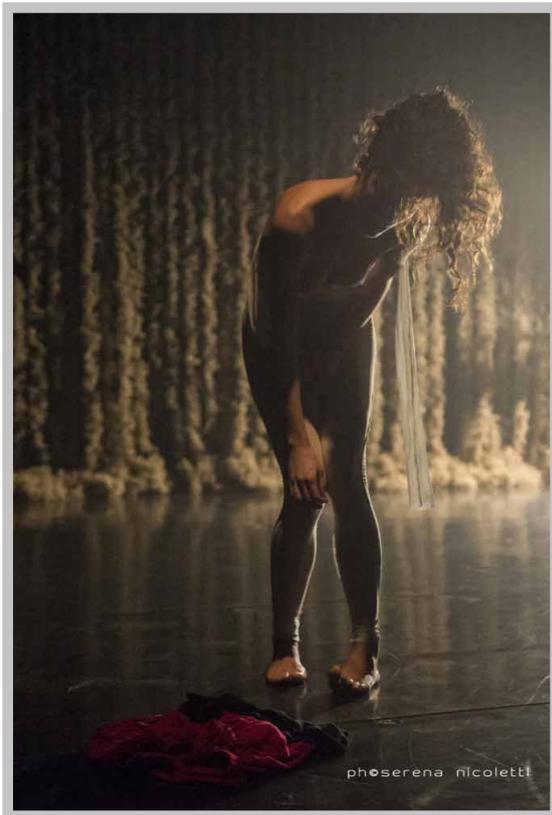
Lo spettacolo, andato in scena in prima assoluta il 3 dicembre del 2014 presso il Te-



atro Odeon di Vienna⁷ (*Impulstanz Specials*), si avvale della collaborazione del violinista Giovanni Seminerio (autore, tra l'altro, delle musiche originali) e del coro di cinque voci a cappella, il *Quintetto Zefiro*, dedito a intonare alcuni brani tratti dai *Madrigali* di Claudio Monteverdi.

Il personaggio di Eva, mito femminile per antonomasia dell'*Antico Testamento*, diviene, attraverso il linguaggio del coreografo catanese, simbolo dell'umanità tutta ma, soprattutto, assurge a emblema contemporaneo dell'essere-donna nel mondo. A partire da uno sguardo in soggettiva e dal racconto di un corpo solitario in scena, si vuole giungere alla narrazione di un disagio ancora attuale, di una quotidiana violenza che coinvolge le donne.

Questa seconda tappa del progetto *Transiti Humanitatis* ha inizio con i movimenti con-



Oratorio per Eva, ph. Serena Nicoletti

vulsi della straordinaria protagonista, la quale sembra navigare nelle acque uterine del grembo materno; l'esile corpo della danzatrice è coperto da una tuta chiarissima e talmente sottile da mostrare con evidenza i (di)segni della sua muscolatura tesa e flessibile, carne e pensiero che si dibattono violentemente durante il tragico momento della nascita.

Come in una danza larvale, Maud si spoglia in scena della sua eterea pelle e indossa un completo rosso acceso in grado di creare un fortissimo contrasto cromatico: dal biancore quasi cipria le carni si tingono del colore del sangue, della passione, della terra, del fuoco e perfino del mestruo che, seppur dato biologico, per secoli ha costituito motivo di allontanamento sociale della donna, vista come potenziale agente di contaminazione e distruzione. La ciclicità intrinseca al femminile è stata difatti assai sovente considerata pericolosa poiché simile alla natura selvaggia del mondo e al luminoso mistero notturno dell'astro lunare.

Il corpo dialogante di Maud de la Purification, rosso e potente nella sua estrema esilità, si contorce in movimenti complessi, ora avvolgenti e circolari, ora taglienti come lame; gli arti, lunghissimi e scattanti, si tramutano in radici e rami, sviluppando una tensione legata alla terra e all'aria, alla materialità e al mondo più etereo delle idee e della spiritualità.

Come avviene in buona parte della produzione coreografica contemporanea, anche in *Oratorio per Eva* l'arte tersicorea fa ampio uso del *verbum* e delle infinite possibilità espressive della voce; le parole divengono utile strumento per creare una sorta di filo, non didascalico, ma sottilmente esplicativo, di ciò che il corpo della danzatrice vorrebbe raccontare, o forse gridare, al suo pubblico.

Maud parla attraverso le lettere d'inchiostro del *Diario di Eva* di Mark Twain, citandolo proprio a partire dal suo *incipit*:

Sabato. Ora ho un giorno di vita. Quasi un giorno intero. Sono arrivata ieri. Almeno così mi sembra. E credo sia così, perché se è esistito un giorno-prima-di-ieri, quando quel giorno c'era non c'ero io, altrimenti me ne ricorderei. Naturalmente è possibile

che quel giorno ci sia stato e che io non me ne sia accorta.

Benissimo; da ora in poi starò molto attenta e se mai ci saranno dei giorni-pri-ma-di-ieri, ne prenderò nota. La cosa migliore sarà cominciare bene e fare in modo che le mie memorie non si presentino confuse, perché l'istinto mi dice che saranno proprio questi i particolari ai quali un giorno gli storici daranno peso.

Le parole lasciano quindi spazio alla carne, e alle infinite potenzialità che il corpo ha di raccontare storie ed emozioni attraverso un linguaggio fatto di gesti, codici e libertà.

L'eco accademica, costituita dalla presenza di alcuni elementi e posizioni mutuati dal balletto (*en dehors*, *grand battement*, *relevè*, quarta, quinta, e via dicendo) perde la propria purezza originaria per indossare il gusto tipico dell'estetica contemporanea: non più linee perfette bensì spezzate, 'sporcate', singhiozzate.

La carnalità, l'energia, la potenza, l'onestà, ma anche lo sporco, quindi l'imperfezione, all'apparenza in antitesi alla geometria, credo siano tutte caratteristiche della mia danza ma anche elementi provenienti dalla terra. Come la musica, da sempre, strumento organico della mia vita e della mia arte.⁸

Oratorio per Eva, ph. Serena Nicoletti

La danzatrice si perde in *tilt*, salti, *drop* continui; il 'centro' (altra parola chiave del linguaggio della *Compagnia Zappalà Danza*) è il luogo dal quale si sviluppano i fuori asse: la perdita di equilibrio che ne deriva è in realtà l'abile gioco di contrazione e rilassamento, e l'assenza di controllo è solamente apparente poiché dettata dalla profonda conoscenza tecnica della *performer*.

Come lo stesso Erick Hawkins sosteneva in *The Body is a Clear Place*, la tranquillità delle membra e la capacità di gestire il corpo nello spazio debbono essere necessariamente frutto di un duro e rigoroso *training* fisico e mentale, il quale deve mantenere, però, delle chiare distanze dalle logiche costrittive proprie del balletto classico. Zappalà ha indubbiamente fatto propria questa 'religione del corpo', creando un linguaggio coreografico basato su un'assoluta fisicità (quasi animalesca) in costante dialettica con una *voluntas* intellettuale e un sentire concettuale; Maud rende poesia una danza che si propone d'essere etica, devota e istintiva.

Denigrata, amata, disprezzata e ammirata, l'Eva dai mille volti subisce e ascolta, dando silenziosamente la schiena al pubblico, le parole taglienti, oltraggiose, a tratti persino di misterica e religiosa ammirazione, di nove corpi in transito, tutti uomini rigorosamente 'reclutati' tra non professionisti durante il laboratorio che precede, di città in città, la messa in scena.

Oratorio per Eva, ph. Serena Nicoletti



phoserena nicoletti



phoserena nicoletti



«Troia», «paradiso», «bellezza», «inganno», «conoscenza», «peccato», «donna», «mamma»: sono questi gli appellativi destinati ad un'Eva universale. Interessante come si collochino agli antipodi la prima e l'ultima parola di questa pioggia crescente di voci; entrambe le espressioni sono il frutto di una secolare lettura dicotomica della figura femminile, da santificare se votata corpo ed anima alla cura del nido familiare, da oltraggiare se libera d'amare e di scegliere il proprio destino.

L'antropologa Ida Magli⁹ ha sottolineato come la donna sia stata considerata una vera e propria merce di scambio tra uomini all'interno dei vari gruppi sociali: una circolazione di oggetti di carne che, attraverso il contratto nuziale, sono passati di uomo in uomo, garantendo la vita del gruppo medesimo. Creature potenzialmente pericolose poiché intimamente legate alla ciclicità della natura, sono state tacciate di stregoneria, di lascivia, di perdizione poiché colpevoli di un allontanamento dalle norme androcentriche.

Maud, rimasta immobile e in silenzio, spalle al pubblico, riceve come ultimo appellativo più volte reiterato il termine «mamma»: chi lo pronuncia è il più giovane dei nove corpi maschili in transito, un ragazzino dal volto angelico e dall'espressione fissa e immutabile. Di fronte alla stasi del fanciullo, e degli altri uomini, la danzatrice inizia a seguire un *bit* interno, espressione esteriore e selvaggia d'un frantumarsi d'ossa. Le opposte polarità mobile/immobile si fronteggiano in scena, disegnando un dialogo che coinvolge il corpo e la lingua.

Maud/Eva si flette, si contorce in spasmi e sussulti che sembrano anelare a una catarsi; continuando a muoversi con bruschi scatti, si volge nuovamente verso il pubblico per riprendere a citare un passo del *Diario di Eva* di Mark Twain:

Infatti ho la sensazione di essere un esperimento, e è esattamente come un esperimento che mi sembra di sentirmi; sarebbe impossibile, per chiunque, sentirsi un esperimento più di quanto mi ci senta io, così sto per arrivare alla conclusione che è proprio questo quello che SONO – un esperimento; un semplice esperimento, nient'altro di più.

Interessante come il concetto di 'esperimento' sia stato già precedentemente inserito all'interno di *Invenzioni a tre voci*, creando una significativa circolarità con al centro, indubbiamente, 'l'essere donna'; una storia dove il maschile indossa i panni del divino, del potere politico e di quello sociale, un racconto in cui il dio ('maschio') ha generato, forse per divertimento, forse per curiosità, un'originale creatura: Eva.

I nove corpi in transito si tramutano da attori in spettatori, in occhio sociale maschile che osserva in silenzio l'esperimento-donna nel suo muoversi, nel suo tentativo angosciante di catarsi e liberazione al suono stridente del violino di Giovanni Seminerio. Braccia, gambe, ginocchia, polsi e gomiti si disarticolano, gli occhi si perdono in visioni a noi incomprensibili, gli arti scacciano fantasmi e paure lottando contro il suolo e contro l'aria: presenza della natura e dimensione onirica si fondono e con-fondono in un'interpretazione magistrale.

Viene più volte reiterato il gesto di una mano, o di entrambe le mani, che spingono ora le natiche, ora i quadricipiti, ora i muscoli lombari, verso precise direzioni dello spazio scenico, divenendo motore propulsore del movimento. A partire da un *input* viene generata una catena dinamica che trova nell'impulso iniziale, e nella necessità comunicativa ed espressiva di questo, la sua ragion d'essere.

Gli uomini si rianimano e divengono carne e respiro in uno spazio a scacchiera dove la donna è costretta a terminare la propria danza libera e catartica accasciandosi al suolo e abbandonandosi alla stasi dell'attesa: qui è interessante come emerga uno tra i fili più im-



portanti del progetto *Transiti Humanitatis*, cioè la necessaria tensione umana alla fratellanza, all'accoglienza, alla volontà di aiutare l'Altro, sempre. Le mani maschili si tendono, le schiene si piegano, i corpi si pongono in posizione di ascolto e contatto; statue di carne, gli uomini si genuflettono e si inchinano in una silenziosa richiesta di perdono rivolta ad Eva, figura universale. Si chiede perdono, ma qual è la colpa da espiare?

Quali le mani da perdonare, e perché? Il racconto dello stupro diviene una tra le scene più drammatiche dell'intero spettacolo: Maud, seduta, narra il dolore di una violenza subita e sepolta, come un terribile segreto, nel più assoluto e claustrofobico silenzio; la danzatrice sceglie però di interrompere questa lunga e triste eco familiare «esponendola alla luce, creando una nuova eco che prenderà il suo posto con più forza». La frase citata viene pronunciata dalla stessa *performer* e attinge al già citato *Diario di Eva* di Mark Twain.

Questo è il momento in cui la donna sembra risorgere indossando nuove membra e nuovi gesti; ecco ritornare gli scricchiolii delle ossa insieme a un movimento di pura disarticolazione, mentre i corpi in transito riprendono un respiro che non poteva che sospendersi dinanzi a cotanta sofferenza. Eva, figura biblica e mito di ogni tempo, è stata tendenzialmente posta in antitesi alla virginea Maria, madre inviolata di Cristo, all'interno dell'immaginario collettivo di matrice androcentrica e cristiana:¹⁰ la prima peccatrice e ribelle, la seconda pura e docilmente sottomessa. Eva, per l'appunto, fatalmente destinata ad essere assoggettata all'uomo poiché biblicamente nata da una sua costola.

La Eva/donna di Zappalà riesce però a liberarsi, a ri-crearsi mediante una catarsi scenica che sembra raccontare una nuova possibilità, un nuovo destino di libertà e scelta. L'esperimento-donna è «unico, meraviglioso, fruttuoso, prezioso, stupendo, splendido...». Si chiude così, in un lento soffocarsi delle luci in scena ed in un sommesso bisbiglio di ossa e carni, *Oratorio per Eva*. Un corpo continua a muoversi, una voce continua a farsi udire; c'è ancora speranza, c'è ancora vita, ed è questo il senso, pregno di positività, dell'intero progetto *Transiti Humanitatis*.

¹ *Corpo Istintivo* (2013) è il terzo volume di una piccola 'trilogia' scritta da Roberto Zappalà e dedicata al suo linguaggio coreografico e alla sua idea di relazione 'corpo-spazio'. I primi due testi sono *Corpo Devoto* (2009) e *Corpo Etico* (2012), tutti editi per Scenario Pubblico. In essi vengono esplicitati, e spiegati, gli elementi fondamentali della "sua" danza, ponendo particolare riguardo ed attenzione ai concetti di *onestà, libertà, percezione e conoscenza*. A livello meno teorico, e più fisico, il coreografo catanese conferisce grande importanza ad alcune coppie apparentemente antitetiche ma che, in realtà, rispecchiano la complessità della lettura artistica contemporanea: *centro e periferia, instabilità e controllo, disarticolazione e fluidità, utilizzo della voce e presenza/ascolto del silenzio*. Un rigoroso *training* fisico non può che costituire la base fondamentale su cui ergere le proprie costruzioni coreografiche; una vera e propria disciplina quasi monastica, in cui l'aspetto laboratoriale e di libera improvvisazione si coniuga con le inevitabili 'leggi' di un linguaggio coreografico che, per sua stessa natura, deve circoscrivere e limitare le scelte autonome dei danzatori.

² Cfr. V. DI BERNANRDI, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni Editore, 2012.

³ Cfr. A. SENATORE, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Novara, Utet, 2007 e A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

⁴ Cfr. R. BRAIDOTTI, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli Editore, 1995.

⁵ Cfr. T. DE LAURETIS, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996. Si confronti anche, della stessa autrice, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁶ R. ZAPPALÀ, intervista rilasciata a F. Auteri, Catania, maggio 2016.

⁷ La messa in scena a cui si farà riferimento sarà però quella del dicembre 2014 presso Scenario Pubblico, Catania.

⁸ R. ZAPPALÀ, *Corpo Etico*, Catania, Scenario Libri, 2012, pag. 17.

⁹ Cfr. I. MAGLI, *La femmina dell'uomo*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

¹⁰ Cfr. G. SGRENA, *Dio odia le donne*, Milano, Il saggiatore, 2016.



GIUSEPPE PREVITALI

*Costruire il reale.**Primi rilievi per una ricontestualizzazione critica dei mondo movies italiani*

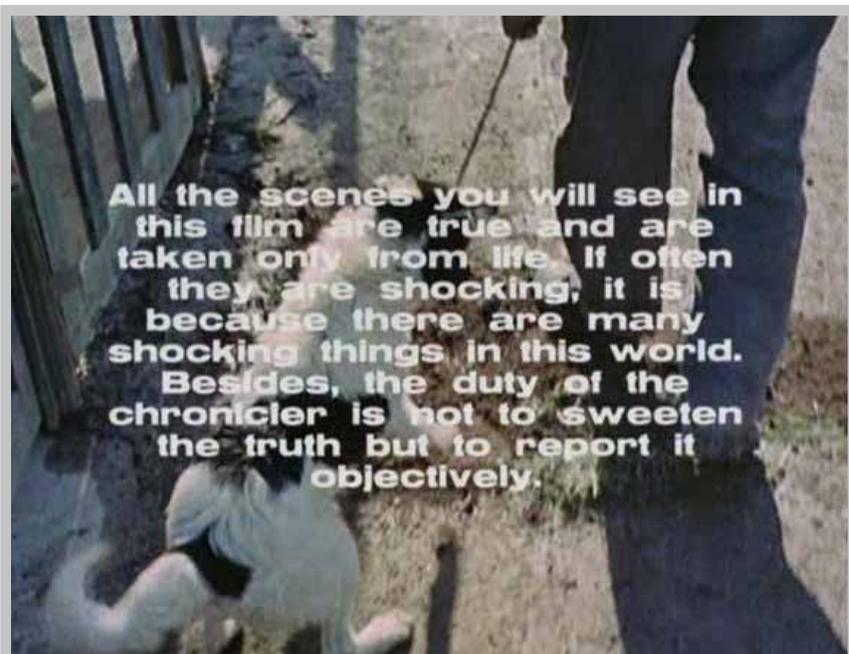
Mondo cane (Jacopetti, Cavara and Prospero, Italy, 1962) offers a lurid catalogue of archival film from around the world, focusing on violence, destruction, and sexuality, and especially the brutal engagements between human beings and the animal kingdom. The film inspired the 'mondo' cycle and the 'shockumentary' genre at large. In spite of the international success of such films, at home in Italy critics and scholars saw them as expressions of degradation and obscenity. Since then these films have been neglected by Italian scholars, largely because of the ideological and political use of the camera which is so typical of style. After a brief recognition of the critical reception of the phenomenon, the paper aims to underline some of the more typical elements of the *mondo* genre. In so doing the films will be considered from a transmedial point of view: the strategies of construction of a "reality effect" will be analysed focusing on the osmotic relationship between images and voice over commentary. The ideological role of the film editing will be analysed as well in order to problematize the link between the image and its reference in the real world.

1. Ricontestualizzare la critica

La macchina da presa avanza lentamente. L'inquadratura è focalizzata su un individuo di cui vediamo solo le gambe; porta al guinzaglio un cane che cerca in tutti i modi di liberarsi dalla propria catena. Tutt'intorno, in recinti uguali fra loro, altri cani abbaiano rabbiosamente. Il regista ce li mostra in alcune inquadrature laterali, dalle quali emerge senza bisogno di ulteriori commenti lo stato di assoluta inadeguatezza in cui versano gli animali. Il cane, trascinato fino alla sua destinazione, viene spinto nel recinto comune con un calcio e sparisce, seguito dagli altri animali, in una zona coperta e invisibile, con lo spettatore che rimane sovrastato dai suoi latrati. Sullo schermo, intanto, sono passate parole che hanno il sapore di una dichiarazione di poetica: «All the scenes you will see in this film are true and are taken only from life. If often they are shocking it is because there are many shocking things in this world. Besides, the duty of the chronicler is not to sweeten the truth but to report it objectively».

Mondo cane, 1962

La scena appena descritta è l'incipit di uno dei film che maggiormente hanno impressionato il pubblico internazionale, il documentario 'maledetto' *Mondo cane*. Uscito nel 1962 a firma di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prospero, l'opera ha immediatamente riscontrato uno straordinario successo di pubblico, a fronte delle numerose difficoltà relative alla censura e alla possibilità di ottenimento di un visto di proiezione. Il





film, assunto oggi a autentico oggetto di culto, ha suscitato reazioni diverse e contrastanti già al momento della sua uscita in sala. La critica italiana dell'epoca, spiazzata dalla struttura linguistica dell'opera e – soprattutto – dalle sue immagini estreme, assume posizioni diverse. In generale si concede all'opera di Jacopetti una certa capacità nell'orchestrazione visiva del materiale, ma quasi ovunque si contesta il morboso interesse per l'osceno.¹ Nonostante una certa varietà nelle posizioni critiche, nei decenni successivi prenderà piede una linea che tenderà a svalutare completamente l'apporto di queste pellicole alla storia del cinema italiano e a ignorarne anche solo la straordinaria modernità nel trattamento delle immagini e della loro composizione tramite montaggio.²

La sopravvivenza di *Mondo cane* si deve soprattutto all'esistenza di una folta comunità di affezionati spettatori, più all'estero che in Italia. Esclusi alcuni primi e parziali tentativi recenti di rivalutazione del genere *mondo*,³ le opere di Jacopetti sono state a lungo considerate una manifestazione morbosa e deteriore. Lino Micciché, rileggendo a posteriori lo sviluppo del genere *mondo* – la cui genesi si fa risalire al film *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958) – nel panorama del cinema italiano di quel periodo, emette un drastico giudizio di condanna:

[...] Nell'anno in cui Quilici firma il suo ultimo film degli anni '60, appare *Mondo cane* (1962), che è la versione ghignante e perversa del semplice e approssimativo umanesimo naturalistico de *L'ultimo paradiso* e *Ti-Kojo*. Il nuovo astro del cinismo cinematografico è un giornalista abile e spregiudicato, Gualtiero Jacopetti, che si è fatto le ossa nel qualunquismo di uno dei tanti cinegiornali sovvenzionati con il pubblico denaro, e che ora riversa in un più lussuoso e pretenzioso documentarismo itinerante una tecnica incialtronita dall'uso e consiste in una formuletta elementare: rappresentare nel modo più degradato le cose più degradanti, ricercandole, e il più delle volte inventandole, con il massimo della degradazione, e coprendole poi con un esile manto di finto stupore moralistico o di falsa amarezza pensosa, in modo da ingannare lo spettatore.⁴

La critica di Micciché, che diviene senza appello nel momento in cui definisce la corrente come «uno dei massimi punti di abominio del gusto e dell'intelligenza della storia cinematografica nazionale nella prima metà del decennio»,⁵ è sintomatica di una difficoltà, comune a parte della critica coeva, di rapportarsi a un prodotto cinematografico scomodo e soprattutto caratterizzato da una certa spericolatezza nel trattamento di tematiche limite, oggetto di intensa interdizione. Il giudizio negativo comminato nei riguardi di *Mondo cane* e dei suoi epigoni si è poi tradotto, come si è già accennato, in un appiattimento del discorso teorico.⁶ Analizzando più da vicino il giudizio di Micciché si possono forse portare alla luce alcuni elementi di riflessione utili a disinnescare degli stereotipi ormai sedimentati. Sembra, in particolare, di poter individuare una insistenza specifica su alcuni punti:

1. Il confronto continuo che viene istituito fra il genere *mondo* e il documentarismo d'autore, di cui viene operato un pervertimento del linguaggio.
2. Il gusto per la rappresentazione insistita dell'osceno, in netta contravvenzione ai codici socialmente accettati della visibilità.
3. Il 'peccato originale' di orchestrare alcune scene *ad hoc*, contravvenendo così all'idea dell'immagine documentaria come restituzione non filtrata del reale.

Vale la pena di ricordare che, con ogni probabilità, sul drastico giudizio formulato nei confronti del cinema di Jacopetti, un certo ruolo dev'essere stato giocato anche dalla natura stessa del personaggio in questione. Non ci soffermeremo qui sulla biografia del regista di Barga, ma può essere utile ricordare che Jacopetti si è sempre distinto per una vita mondana e sregolata, per aver avuto diversi problemi con la giustizia per accuse di abuso di minore e per le proprie convinzioni politiche, spesso apertamente reazionarie.⁷ Si tratta di elementi essenzialmente biografici e politici che con ogni probabilità hanno giocato sulla fortuna del cinema jacopettiano presso la critica, generando una lettura fortemente politicizzata delle sue opere che – per quanto pienamente comprensibile nel contesto del secondo dopoguerra – non dovrebbe continuare a viziare la nostra comprensione a più di cinquant'anni di distanza.



Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi

Il problema della dignità estetica del cinema di consumo popolare è comune ai diversi generi che lo costituiscono. In particolare nel periodo considerato è da notificare «l'indifferenza che la critica militante italiana dimostra nei confronti di una produzione che è in fase di grande espansione [e che] è alla base di un progressivo scollamento tra la critica cinematografica e il nostro cinema».⁸ Da questo punto di vista, un'archeologia del genere *mondo*, alla ricerca degli antecedenti di un certo modo di in-

tendere il cinema e di utilizzare la macchina da presa, può dare esiti sorprendenti. Come ha giustamente mostrato Marco Dalla Gassa,⁹ il fenomeno *mondo*, lungi dall'essere chiuso in sé stesso, costituisce un sistema aperto, permeabile a influenze autoriali diverse ed illustri e guardato con curiosità e attenzione anche da cineasti successivi. Attraverso una comparazione dettagliata dei debiti iconografici e delle similari modalità di ripresa e montaggio, Dalla Gassa ha evidenziato legami impreveduti, fra cui vale la pena di ricordare la disinvolta sovrapposizione di fiction e realtà documentata in *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958) o l'esposizione insistita di immagini estreme e disgustose, ai limiti della sopportazione, di *Calcutta* (Louis Malle, 1969).

Al riguardo è forse il caso di recuperare l'opinione di Daniele Aramu che, anziché considerare il *mondo* come un parto deviato di Jacopetti, legge in esso lo sviluppo e l'esplicitazione di una tendenza latente che si registra sin dai primi anni dell'industria cinematografica. Lungi dall'essere semplicemente un genere dotato di precise caratteristiche identitarie e marche enunciative stabili, il *mondo* potrebbe essere considerato più proficuamente come una determinata modalità di intendere il cinema documentario. Se è dunque vero che in particolare la nostra epoca ci pone nella condizione di riconoscere immediatamente che qualsiasi immagine, per quanto aderente alla realtà, è necessariamente inscritta in una forma costruzione culturale,¹⁰ si deve ricordare che si tratta di una tendenza di lungo corso, geneticamente inscritta nei media riproduttivi:

La figura del cinereporter, d'altronde, già agli albori del secolo veniva spinta alla ricerca di situazioni ed eventi fuori dal comune; nella Londra del 1906 era possibile godere, fra gli intrattenimenti cittadini, di un kinoscopio caricato con brevi sequenze

di esecuzioni capitali girate in varie parti del mondo. [...] Anche la pratica della simulazione faceva il suo ingresso con notevole tempismo. Parallelamente al moltiplicarsi dei reportages in terre lontane e di cronache filmate degli eventi più spettacolari e importanti [...], nei primi decenni del secolo il documentario iniziava ad adottare alcuni accorgimenti tecnici del teatro di posa, dando inizio a una osmosi che confonderà sempre più il limite fra rappresentazione della realtà e quella della finzione.¹¹

2. Riaprire i testi

Dopo aver utilizzato *Mondo cane* come campione di indagine per operare una ricontestualizzazione della critica e del *mondo movie* nel complesso, all'interno di una cornice più articolata, vale la pena di aprire la prospettiva anche a altri titoli del filone per interrogarsi più direttamente sulle modalità attraverso cui questi film contribuiscono a suggerire allo spettatore una impressione di realtà. È ormai chiaro a questo punto che non siamo di fronte a una perversione del linguaggio documentaristico, di cui si tradirebbe la natura, ma piuttosto all'estrinsecazione di elementi già impliciti all'interno del documentarismo stesso. A questo scopo sarà necessario adottare una prospettiva necessariamente intermediale, che consideri non solo il film in sé, ma anche i suoi paratesti e il rapporto interlinguistico che le sue componenti visuali e testuali contribuiscono a fondare.

I film del filone *mondo* si caratterizzano infatti per un intreccio profondo fra le immagini e il commento in voce over che viene a esse sovrapposto. Si tratta di una forma testuale strutturata, che assolve a funzioni diverse e che subisce un'evoluzione nel corso dello sviluppo del genere. Se con *Europa di notte* Blasetti gli affida un ruolo tendenzialmente accessorio, subordinandolo alla spettacolarità procace dei siparietti notturni portati in scena, la presenza di Jacopetti nella produzione de *Il mondo di notte* (Luigi Vanzi, 1960) contribuisce a imprimere una svolta autoriale alla componente letteraria del film. Jacopetti, introdotto al giornalismo per tramite di Indro Montanelli, svilupperà gli ele-



Copertina di *Cronache*

menti fondanti della sua poetica registica quando si troverà a dirigere il settimanale *Cronache*. Fondato nel 1953, il periodico avrà un grande successo e getterà le basi per la successiva politica editoriale de *L'Espresso*: contravvenendo alla convenzione di una fotografia a pagina intera come copertina, Jacopetti opta per l'accostamento di due immagini contrastanti. La stridente associazione di queste ultime, accompagnate da brevi didascalie, finiva col produrre effetti di ironia dissacratoria o col suggerire riflessioni impreviste.

L'idea dell'accostamento imprevedibile e costruttivo di immagini e testo viene trasposta da Jacopetti, per sua stessa ammissione,¹² anche all'interno dei suoi film. Ne risulta un cinema che rifugge consapevolmente la continuità delle situazioni e dei contenuti e si focalizza piuttosto sulle virate improvvise, i collegamenti imprevisti, le suggestioni costruite a partire dal mon-

taggio fra le varie sequenze e amplificate dal commento. È allora evidente che, in un documentarismo così fortemente autoriale, la responsabilità finale per il confezionamento dell'opera è da imputarsi a chi ha messo mano al commento e al montaggio, cioè – nel caso di *Mondo cane* – allo stesso Jacopetti. Con buona pace dei difensori di Cavara,¹³ documentarista esperto e autore di un film narrativo che rilegge a posteriori la sua esperienza nel filone *mondo* (*L'occhio selvaggio*, 1967), bisogna riconoscere che la potenza eversiva di *Mondo cane* sta tutta nella costruzione ideologicamente orientata del montaggio e nella messa a punto di un commento sagace e tagliente, operazioni queste portate avanti proprio da Jacopetti.

I film del filone sono dunque essenzialmente basati su una messa in evidenza della potenza del montaggio, qui considerato come uno strumento espressivo in grado di creare suggestive connessioni. Il funzionamento del sistema è regolato da un uso sapientissimo dei tagli e dal rapporto simbiotico con le componenti musicale e testuale. Si tratta di una concezione che ci riporta agli albori della teoria cinematografica, alla riflessione sovietica che «si caratterizza per la sperimentazione oltranzista delle tecniche associative»¹⁴ e che «individua nel montaggio non solo un procedimento tecnico autonomo e specifico del “fare” filmico, ma anche il principio sostanziale dell'organizzazione formale e semantica del film».¹⁵ In particolare poi sembra tornare qui l'idea di Ejzenštejn di un cinema intellettuale, fondato sull'esaltazione delle connessioni fra le immagini e sull'eruzione incontrollata di significati ulteriori, non originariamente presenti nelle singole inquadrature.¹⁶

Un esempio interessante per comprendere come viene articolata attraverso il montaggio la materia cinematografica, può venire dall'analisi dei primi minuti di *Mondo cane 2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963), realizzato con il girato non utilizzato per il capostipite e, per stessa ammissione di Jacopetti, meno autoriale del precedente. Ciò nonostante l'opera manifesta una struttura coerente, articolata in quelle che potremmo definire unità tematiche, declinate internamente attraverso spostamenti progressivi e connesse le une alle altre attraverso un principio di continuità che può legarsi a temi, luoghi, etc. Adottando questo punto di vista si delinea, in particolare, la struttura seguente:

I. Cani

Introduzione: canile “silenzioso” dove sono state tagliate le corde vocali agli animali

Sfilata di moda canina in Italia

II. Capelli e parrucche

Taglio dei capelli a Sant'Antino (Aversa) per la fabbricazione di parrucche

Rifinitura delle parrucche in America

Utilizzo della parrucca in locali dedicati al travestitismo maschile

Travestimento dei poliziotti per stanare dei molestatori

III. Messico

Poliziotti messicani si esercitano al poligono di tiro

Festa dei morti in Messico

Messicani mangiano cimici vive nelle tortillas

Gioiellieri messicani utilizzano gli insetti per creare preziosi monili

Come si vede le scene sono fortemente differenziate l'una dall'altra e solo a partire da un'analisi dettagliata dei rapporti fra le sequenze è possibile identificare una struttura precisa. Il rapporto fra le varie scene è infatti sancito da diversi vettori di continuità: nell'unità tematica II la continuità è garantita dal passaggio dalla produzione delle parrucche (IIa/IIb) al loro utilizzo (negativo in IIc; positivo in IId). Ugualmente vediamo che



l'unità III è congiunta alla precedente dall'attenzione ai corpi di polizia (poliziotti americani in IId, poliziotti messicani in IIIa) ed è al suo interno coerente anche solo per la continuità di luogo fra le varie sequenze (oltre che – per esempio – per l'attenzione al tema del cibo che lega I Ib e I Ic o al tema degli insetti che lega I Ic e I Id). Si tratta di un processo complesso, accuratamente studiato in fase di montaggio e realizzazione del testo di commento. Il rapporto parola/immagine è in questo senso di fondamentale importanza; se ne individua un chiaro esempio anche nella primissima scena di *Mondo cane 2*. Le immagini dei cani con le corde vocali recise che tentano invano di abbaiare e quelle che mostrano l'operazione cui le bestie sono sottoposte, sono non solo un chiaro riferimento all'incipit di *Mondo cane*, ma anche e soprattutto una stoccata alla censura inglese. Ne sia prova il commento:

Come tutti sanno il popolo inglese ama sinceramente l'Inghilterra, la famiglia, il week-end, il tè, la regina, ma soprattutto le bestie. Dei quarantuno milioni di sudditi britannici i cani sono infatti la categoria più benvoluta, vezzeggiata, favorita e protetta dalle leggi. Il primo *Mondo cane* fu vietato in Inghilterra esclusivamente a causa di certe sequenze nelle quali il cane era spesso vittima dell'umana scelleratezza. Ci inchiniamo riverenti al giudizio del censore inglese e come prova del nostro ravvedimento gli proponiamo oggi, molto rispettosamente, questa seconda versione quasi senza sangue e senza crudeltà. Questa sequenza infatti è una delle poche eccezioni. L'abbiamo ripresa in una clinica di Londra, dove tutti i giorni decine di cani vengono sottoposte al taglio delle corde vocali affinché il chirurgo possa vivisezionarli senza essere disturbato dai loro guaiti. Abbiamo inserito questa scena all'inizio perché anche il censore inglese, se lo crederà opportuno, possa usare il suo bisturi di chirurgo. Affondandolo infatti in questo punto potrà amputare il film con un colpo solo e senza provocare alcun guaito sia dei cani che del nome degli autori.

Qui come altrove è solo dalla contaminazione e dal rafforzamento reciproco fra commento e immagini che il film acquisisce la sua inedita potenza espressiva. Lo stile franto e gli accostamenti imprevedibili sorretti da un disegno autoriale forte contribuiscono così a dare allo spettatore l'impressione che tutto ciò che sta guardando sia un documento vero, autentico delle più assurde stranezze dell'uomo. E poco importa che alcuni episodi (quello del monaco buddhista in *Mondo cane 2* ha fatto scuola) siano notoriamente frutto di ricostruzione: «la finzione jacopettiana giunge a essere più credibile della realtà stessa, perché si appropria di quegli strumenti [...] che per convenzione riflettono le caratteristiche estetiche della realtà al cinema».¹⁷ Siamo lontanissimi dal sogno baziniano di un'immagine in grado di aderire perfettamente al reale in virtù del suo carattere indessicale: ciò che vediamo sullo schermo è comunque una finzione e il suo più o meno marcato realismo dipende dall'adozione di un certo linguaggio, dalla costruzione di una determinata disposizione retorica.

I film del filone *mondo*, proprio a partire dai primi titoli realizzati da Jacopetti, giocano molto consapevolmente sull'indecidibilità circa lo statuto di realtà delle immagini, in direzione di una progressiva e sempre maggiore insistenza sulle componenti violente e macabre di ciò che viene rappresentato. Si tratta di una strategia enunciativa che riletta oggi, in un'epoca di profonde mutazioni visuali e di virtualizzazione della realtà, appare straordinariamente moderna. Negli anni la morbosa fascinazione per queste immagini proibite è andata crescendo e i film del genere si sono serializzati diventando sempre più assurdi e meno credibili. Già intorno agli anni 2000 Daniele Aramu, intervistando Angelo e Alfredo Castiglioni, aveva evidenziato questa difficoltà riguardo a uno dei loro film:

Anche nei casi più impensabili sappiamo che il documentario si è servito della fiction, un dubbio che nel vostro caso mi è parso di provare in Addio ultimo uomo, assistendo alla scena in cui una vendetta tribale culmina con l'evirazione di un uomo...

No, quella è una scena vera. Eravamo tra questa popolazione da parecchio tempo [...]. Tanto era l'odio, il desiderio di caricare l'energia che si era accumulata in quei giorni di preparativi, che noi per loro eravamo una presenza del tutto inesistente [...]. Alcune scene erano talmente eclatanti da sembrare ricostruite, ma è stato possibile proprio perché c'era un disinteresse completo di questi guerrieri nei nostri confronti.¹⁸

È già a partire dal primo *Mondo cane* che questa indecidibilità di fondo permea il tessuto dei *mondo movies*, esplicitandosi attraverso precise strategie testuali di costruzione dello statuto dell'immagine. Ciò avviene sostanzialmente a due livelli: quello della comunicazione pubblicitaria e quello dell'istanza meta-rappresentativa all'interno del film. Per quanto riguarda la prima prospettiva, ricordando i suggerimenti di Genette sulla valenza semantica del paratesto,¹⁹ è possibile identificare – nei poster e nelle locandine di diversi *mondo* – una costante interpellazione nei confronti dello spettatore. Il poster promozionale inglese per *Mondo cane 2* è già emblematico: vi si legge a chiare lettere un'unica frase oltre al titolo della pellicola «Twice as shocking... Twice as daring». Si tratta di una tradizione che continuerà con i titoli successivi, nei quali le frasi sulle locandine sfideranno direttamente il pubblico ad affrontare proiezioni sempre più estreme per quanto concerne la violenza e l'impatto visivo delle sequenze. Altri esempi sono ovviamente possibili per confermare quest'ipotesi. In essi si riscontra un'identica volontà di sfida ai limiti visuali dello spettatore e al contempo una continua certificazione della veracità delle immagini: «Unbelievable! Incredible! Yet every living scene is real!» (*La donna nel mondo*); «The most startling motion picture achievement in the history of film-making» (*Africa addio*); «Too violent to be shown anywhere else in the world. Everything you see is real!» (*Ultime grida dalla savana*); «Touching or disgusting? Judge for yourself!» (*Macabro*); «Sweden... When the facts of life are stranger than fiction!» (*Svezia, inferno e paradiso*); «Un documentario sconvolgente. Quello che non avete mai visto e che non vedrete mai più» (*Nudo e crudele*); «It's the film that starts where other MONDO pictures chickened out» (*I tabù*).²⁰

In relazione alle strategie di autenticazione dell'immagine filmica proposte dai *mondo movies* è poi possibile identificare un topos ricorrente nella continua messa in evidenza della presenza fisica della troupe e del regista sul luogo delle riprese. In questo senso, ancora una volta, il rapporto fra le immagini e il commento è particolarmente funzionale. Mentre infatti la voce over insiste continuamente sulla pericolosità dell'operazione e sui lunghi preparativi che sono stati approntati per riprendere quanto gli spettatori stanno vedendo, le immagini tradiscono spesso la presenza di macchine da presa, microfoni e apparecchiature di vario genere. Questo, insieme al carattere spesso incerto delle riprese, contribuisce a generare una fortissima impressione di realismo. Un esempio particolarmente interessante in questo senso è fornito da una sequenza di *Le schiave esistono ancora* (Maleno Malenotti, Roberto Malenotti e Folco Quilici, 1964), film che, pur non indulgendo morbosamente nell'oscenità come spesso fanno i *mondo*, ne mutua per larga parte strategie ed estetica.

In uno dei passaggi cruciali dell'opera, assistiamo al tentativo da parte della troupe di acquistare degli schiavi. La voce over ci informa innanzitutto che «la nostra troupe ha viaggiato per centinaia di chilometri», mettendo subito in evidenza il carattere fisico, performativo dell'impresa. Successivamente la regia ci mostrerà con dovizia di particolari la preparazione delle riprese nel luogo dello scambio: le macchine da presa vengono posizionate e tutto è accuratamente studiato perché dal montaggio si possa ricavare la



maggior quantità di materiale informativo disponibile. Immediatamente dopo è di nuovo il commento a riportare in primo piano il coinvolgimento diretto dei registi, quando si afferma: «Era facile comprare un essere umano. Che emozione si provava? [...] Da un punto di vista morale è stata la cosa più facile del mondo». Tale attenzione agli elementi patetici e morali contribuisce ancora una volta a radicare l'istanza dell'autore all'interno dell'immagine, 'sul luogo del delitto' potremmo dire. Un esempio particolare è poi fornito da *Nudo e crudele* (Bitto Albertini, 1984). In una delle sequenze più note assistiamo alla morte in diretta di un ranger americano, attaccato da un alligatore. In modo simile a quanto avveniva in una sequenza analoga analizzata da Gianfranco Galliano,²¹ siamo di fronte a un filmato che ha l'aspetto formale di una clip amatoriale, ma che in realtà è costruito in modo molto accurato, con una successione di inquadrature e la variazione di numerosi punti di ripresa. A conferire autenticità al filmato non è solo una sintassi visiva apparentemente innocente, ma anche il commento della voce over, che questa volta – anziché insistere sul proprio posizionamento – decide di tacersi, utilizzando però un linguaggio altamente significativo: «Ecco la cronaca filmata di una vera tragedia avvenuta qualche tempo fa in Florida, trenta miglia a ovest di Miami. Abbiamo deciso di sospendere il commento per rispetto e di lasciarvi alle immagini».

Cronaca, realtà, silenzio della parola che viene sostituita non a caso da una musica dai forti accenti patetici. Tutti questi elementi contribuiscono a situare questo film, e i *mondo* nel complesso, in una posizione più problematica e moderna rispetto alla questione del rapporto fra l'immagine e il reale. È un tema su cui oggi più che mai è necessario interrogarsi e rispetto al quale il cinema inaugurato da Jacopetti potrebbe rivelarsi un impreveduto laboratorio di analisi.

¹ Questa è per esempio l'opinione espressa dalla rivista *Segnalazioni cinematografiche*, che si sofferma sulla capacità del film di indagare «con impressionante realismo e con discutibili inclinazione al macabro e all'orrido, vari aspetti della vita e del costume del nostro tempo» (1962). Ugualmente sprezzante è il giudizio di altri periodici come *Stampa sera*, che il 5 aprile 1962 lo definisce un almanacco «di ciò che è più bizzarro, strano e urtante». Interessante, soprattutto in relazione al suo futuro ruolo nella redazione del commento di alcuni importanti *mondo movies* (nonché del testo-denuncia *L'occhio selvaggio* di Paolo Cavara), il giudizio di Moravia, che definisce «probabilmente patologica» l'inclinazione alla ricerca dell'orrido di Jacopetti. La recensione di Moravia è oggi raccolta in A. MORAVIA, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010. Per una puntuale ricognizione degli interventi critici sui film di Jacopetti si rimanda al documentato (anche se spesso eccessivamente militante), volume di S. LOPARCO, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Piombino, Il foglio letterario, 2014.

² Ciò si è tradotto, in generale, in un disinteressamento quasi totale a livello critico e accademico nei confronti del genere. In Italia ad oggi non esiste un volume riassuntivo che provi a ragionare, a più di cinquant'anni dall'uscita di *Mondo cane*, sul suo valore seminale e sull'eredità che ha lasciato nel nostro modo di guardare le immagini. L'unica introduzione al genere, utilissima per orientarsi in una selva di film spesso di difficilissima reperibilità, ma purtroppo inefficace come strumento critico, è A. BRUSCHINI, A. TENTORI, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster, 2014.

³ Si allude, in particolare, all'opera di divulgazione portata avanti dalla rivista *Nocturno* (di cui saranno forniti in seguito i riferimenti bibliografici), che già nel 2000 era tornata a interrogarsi sui *mondo movies* con un ricco dossier di interventi, completato da preziose interviste ai protagonisti del genere.

⁴ L. MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 128.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Questo vale soprattutto per l'ambito italiano. A livello internazionale la fortuna dei *mondo* è stata sorprendente non solo a livello di pubblico ma anche e soprattutto per quanto concerne la produzione teo-



rica. A fronte di una pubblicistica che, soprattutto recentemente, ha prodotto una nuova ondata di utili contributi in materia, ci limitiamo a segnalare: M. BROTTMAN, 'Mondo Horror: Carnivalizing the Taboo', in S. PRINCE (ed.), *The Horror Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.; D. BENTIN, 'Mondo Barnum', in G.D. RHODES, J. P. SPRINGER (ed.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Londra, McFarland&Company, 2005; M. GOODALL, 'Shockumentary Evidence: The Perverse Politics of the Mondo Film', in S. DENNISON, S. HWEE LIM (ed.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Londra, Wallflower Press, 2006; M. GOODALL, 'Dolce e Selvaggio: The Italian Mondo Documentary Film', in L. BAYMAN, S. RIGOLETTO (ed.), *Popular Italian Cinema*, New York, Palgrave MacMillan, 2013; M. GOODALL, *Sweet & Savage: The World through the Shockumentary Film Lens*, Londra, Headpres, 2006. Il discorso relativo a *Mondo Cane* scorre anche, sebbene solo raramente in maniera esplicita, nel recentissimo N. JACKSON, S. KIMBER, J. WALKER, T. J. WATSON (ed.), *Snuff. Real death and screen media*, Londra, Bloomsbury, 2016.

⁷ S. LOPARCO, *Gualtiero Jacopetti*.

⁸ S. DELLA CASA, 'I generi di profondità', in G. DE VICENTINI (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2001, p. 297.

⁹ M. DALLA GASSA, 'Tutto il mondo è paese. I mondo movies fra esotismi e socializzazione del piacere', *Cinergie*, 5, 2014 <<http://www.cinergie.it/?p=4288>> [accessed 7 April 2016].

¹⁰ J. BUTLER, *Frames of war. When is life grievable?*, London-Brooklyn, Verso, 2010, p. 70.

¹¹ D. ARAMU, 'Tracce d'artificio. Viaggio alle origini del documentario sensazionalista tra rappresentazione e mistificazione della realtà', in 'Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano fra realtà e finzione', *Nocturno Book*, 23, 2001, p. 5.

¹² Al riguardo si vedano le interviste a Gualtiero Jacopetti e a altri testimoni dell'epoca (Franco Prospero, Riz Ortolani etc.), contenute nel documentario *Gualtiero Jacopetti. L'importanza di esser scomodo* (Andrea Bettinetti, 2009).

¹³ Alludiamo qui in particolare al lavoro, peraltro ottimo e molto documentato, di F. FOGLIATO, *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo*, Piombino, Il foglio letterario, 2014.

¹⁴ F. VITELLA, *Il montaggio nella storia del cinema: tecniche, forme, funzioni*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 64.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Al riguardo, cfr. J. AUMONT, 'Rileggere Ejzenštejn: il teorico, lo scrittore', in S.M. EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1986 e F. CASSETTI, 'L'immagine del montaggio', in S.M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989. Per un'immagine non teleologica del montaggio come forma compositiva comune a diversi linguaggi è stato poi fondamentale B. GRESPI, *Cinema e montaggio*, Roma, Carocci, 2010.

¹⁷ R. CURTI, T. LA SELVA, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau, 2007, p. 295.

¹⁸ D. ARAMU, 'African voyeurs. Angelo e Alfredo Castiglioni raccontano la loro straordinaria esperienza nel documentario etnologico', *Mondorama*, p. 40.

¹⁹ Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989. Sui paratesti cinematografici si rimanda all'ormai classico studio R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta: Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita & Pensiero, 2000. Utili osservazioni sul valore del paratesto nel caso specifico dei *mockumentary* sono forniti da C. FORMENTI, *Il mockumentary. La fiction si machera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine, 2013.

²⁰ La riproduzione delle locandine citate in questo contributo si trova in A. BRUSCHINI, A. TENTORI, *Nudi e crudeli*.

²¹ G. GALLIANO, 'Dentro la savana. Il sesso, la violenza e la finzione documentaristica nel cinema di Antonio Climati e Mario Morra', *Mondorama*, pp. 47-48.



Zoom | obiettivo sul presente

MARCO A. BAZZOCCHI

Rosso Almodóvar

L'immagine che costituisce il manifesto di *Julieta*, ultimo film di Almodóvar, riprende una inquadratura che nel film ha un ruolo molto importante. Siamo a uno snodo della vita tragica della protagonista, che viene accudita dalla figlia Antía e dall'amica di lei Beatriz: le ragazze la fanno alzare dalla vasca da bagno, dove Julieta si trova catatonica, quasi priva di sensi, e Antía la asciuga sfregandole con energia un asciugamano sul corpo, mentre con un secondo asciugamano le copre la testa e le asciuga i capelli, per non farle prendere freddo. Quando l'asciugamano viene sollevato e vediamo finalmente la faccia di Julieta, ci rendiamo conto che la donna è improvvisamente invecchiata: la giovane Adriana Ugarte viene sostituita dalla matura Emma Suárez. Questa è l'inquadratura del manifesto: il volto della Julieta matura, con gli occhi persi, i capelli incolati a ciocche, e sopra di lei non la figlia Antía ma il suo doppio giovane. Entrambe hanno gli occhi fissi, e la differenza è data soprattutto dallo sguardo e dai capelli, che fanno della donna in alto una figura viva, mentre quella in basso sembra uscire dalle tenebre, spettinata e bagnata come qualcuno che ha attraversato una caverna sottomarina. L'asciugamano che fa da sfondo al suo viso le conferisce uno statuto di sacralità: il volto sembra un simulacro di volto, una 'veronica' che compare davanti agli occhi dello spettatore evocando la traccia lasciata dal Cristo sul lenzuolo che ne asciuga la sofferenza.

In questa scena è assente il colore che domina tutto il racconto, il rosso vivo con cui il film si apre. L'asciugamano che Antía usa è di un color marrone bruciato, come se si trattasse non di sangue fresco ma di sangue rappreso. Lo sguardo morto di Julieta costituisce il centro visivo dell'immagine. Lo sguardo di una donna che ha perso ogni contatto con la vita, mentre la se stessa più giovane compie un gesto di ostensione che equivale alla rivelazione di un segreto. Sono due facce dello stesso personaggio, due volti femminili che rappresentano le due fasi della sua vita, tra le quali si insinua il salto dell'esperienza tragica. Potrebbe trattarsi di un'allusione sotterranea all'antichissimo mito di Demetra, madre disperata perché le è stata rapita la figlia Proserpina, vittima di una violenza sessuale da parte del dio degli inferi che la porta con sé e la sottrae all'amore materno. L'asciugamano-veronica distingue e unisce le due fasi, scandisce i due momenti del dolore, e chiude la vita di Julieta dentro la gabbia di un tempo circolare, simile al tempo del mito.

Mito e tragedia sono i due poli dentro i quali viene inquadrata dal regista la vicenda del racconto. Forse Almodóvar è l'unico artista europeo che può permettersi ancora un rimando così esplicito e diretto alle origini della concezione occidentale del destino. *Julieta*, insegnante di lettere classiche, conosce il suo futuro marito mentre ha in mano un volume di Albin Lesky sulla tragedia greca. E sembra discendere direttamente dalla concezione classica l'idea di una colpevolezza individuale capace di trasmettersi da un



individuo all'altro, per una specie di contagio. L'origine della colpa è presente nella vita di Julieta nel momento in cui si verifica una doppia apparizione, sul treno fatale: il cervo che compare oltre i finestrini e sembra voler buttarsi sulle rotaie, e l'uomo dagli occhiali e dal maglione nero che decide di suicidarsi, dopo aver tentato di comunicare con lei. Lo spavento di Julieta di fronte a entrambi è uno spavento mitico, sacro, ancestrale, privo di vere giustificazioni. Il cervo e l'uomo rappresentano il doppio aspetto con cui una forza sconosciuta, fatta di attrazione e repulsione, segna la vita della donna. Non a caso lo spavento è correlato all'incontro con il marinaio Xoan, che diventerà suo marito e il padre di sua figlia Antía. E proprio su quel treno, dopo la morte dell'uomo, Julieta trascorre una notte d'amore con Xoan, esattamente come sarà a casa del marinaio, la notte stessa della morte della moglie di lui, che si svolge una seconda scena erotica. L'erotismo segna la vitalità della prima parte del film esattamente come il lutto e il dolore ne tinge la seconda parte. Ma forze mitiche sovrintendono all'incontro e alla avventura dei due amanti. Julieta spiega ai suoi allievi il valore delle parole greche che indicano il mare, e si ferma su quella che è più connessa ai viaggi di Ulisse, cioè *pòntos*, il mare come lontananza dalla terra, come spazio dell'avventura e del rischio. Il fatto che venga esplicitamente richiamato l'episodio dell'amore tra Ulisse e Calipso non è privo di valore, anche se i ruoli non sono espliciti. Julieta arriva a casa di Xoan come un Ulisse donna che cerca rifugio, e si impossessa della casa affacciata sul mare, con le decorazioni di conchiglie, diventando una Calipso possessiva e gelosa. Xoan è un Ulisse indebolito, fragile, incapace di dominare con l'astuzia una divinità potente come Julieta, la cui forza negativa viene subito percepita dalla domestica Marian, colei che sente l'odore della morte e del dolore molto prima di tutti, colei che controlla la vita del marinaio e che non vuole lasciarselo sfuggire. Questa domestica, impersonata da Rossy de Palma, è il personaggio che ricollega il film all'origine melodrammatica dell'opera di Almodóvar, ma qui ancora una volta l'elemento melodrammatico viene evocato per essere sovrastato dal tragico, dal momento che Marian è una veggente che sembra conoscere fin dall'inizio ogni sviluppo futuro: sarà lei, infatti, a rivelare a Antía la verità su cosa è successo il giorno in cui Xoan ha deciso di andare in mare malgrado la tempesta. Almodóvar usa questo espediente drammaturgico, molto debole, per giustificare la rabbia covata da Antía contro la madre, per tutti gli anni in cui la figlia adolescente sembra invece accudirla con amore fino a consentirle di uscire dal lutto per la perdita di Xoan.

Anche in questo caso, sono le donne a tenere in mano i fili del destino, come sempre in Almodóvar. Gli uomini possono fiancheggiarle o al massimo condurle con dedizione verso la mèta, come fa Lorenzo Gentile, il secondo uomo di Julieta.

Tutto dipende da una mano femminile: la mano di Julieta che scrive la propria storia, la

mano di Antía che solleva la veronica materna, la mano della scultrice Ava, colei che scolpisce figure primordiali, corpi formati dalla terra e dal fuoco. Ava, un'altro personaggio che sembra inserito come tassello drammaturgico, è la causa del litigio tra Julieta e Xoan nel giorno in cui lui perde la vita in mare. In realtà Ava, legata





alla creazione artistica e alla materia, è lei stessa incarnazione di un'altra presenza mitica, di nuovo connessa alla capacità femminile di creare e noi la vediamo più volte chiusa nel suo laboratorio, con sullo sfondo strumenti da meccanico che rimandano al mondo dell'agire maschile. È lei che scolpisce statue maschili dalle fattezze arcaiche, cicladiche, piccole ma pesantissime: come spiega a Julieta, non devono essere sollevate dal vento ma restare ferme e salde a terra (sono le donne a conferire stabilità all'uomo). La statua dell'uomo seduto, monco di gambe a braccia, che domina nelle due case di Julieta, rimanda esplicitamente al corpo mutilato del marinaio Jean, e accompagna la donna per ricordarle senza sosta la colpa della morte del marito. Le inquadrature che Almodóvar dedica a questa piccola scultura primitiva entrano in consonanza con quelle dedicate al corpo nudo del marinaio: si crea tra la statua e il corpo maschile un rapporto simile a quello che nel film precedente, *La piel que habito*, Almodóvar instaura tra le sculture di Luise Bourgeois e il corpo transgender. In entrambi i casi il mondo dell'arte (che acquista in questi film una presenza sempre maggiore) definisce una condizione estetica alla quale gli esseri viventi sembrano doversi adattare. Ma in entrambi i casi si tratta di mani femminili che ricreano, con tecniche diverse, i corpi degli uomini. La scultura in questione è opera dell'artista spagnolo Miquel Navarro, e fa parte della collezione privata del regista che, come accade spesso, presta ai suoi personaggi qualcosa di intimamente suo (lo stesso avviene per il ritratto di Lucien Freud che compare mentre Julieta cerca di recuperare una busta azzurra dal cestino dove la ha buttata). Nella *Piel que habito* il corpo viene modificato addirittura nel genere sessuale, dal momento che Vicente viene sottoposto a un intervento chirurgico che lo trasforma in Vera. In *Julieta*, la scultrice Ava, capace di creare statue maschili da materie semplici, è la trasposizione di una divinità femminile che tiene nelle mani il destino dell'uomo. Non a caso, Almodóvar le prospetta una fine simile a quello che abbiamo visto in altri film, cioè la morte dolorosa in una camera d'ospedale, dove viene amorevolmente accudita da Julieta. In questo momento, Ava regala a Julieta la statuina dell'uomo seduto, con le gambe larghe e il sesso prominente, una allusione a Xoan e alla sua virilità distrutta. Ancora una volta, la complicità femminile e il reciproco aiuto prescindono dalla presenza degli uomini: in questa camera di ospedale, Ava rivela a Julieta che Antía conosce bene le ragioni della morte del padre, dal momento che è stata proprio Marian a raccontarle tutto, quando si sono incontrate per l'ultima volta. Scopriamo così, come una rivelazione improvvisa, che i lunghi anni di amore e di accudimento prodigati da Antía alla madre nascondono il segreto di una rabbia trattenuta, di una vendetta che Antía realizza solo in prossimità del suo diciottesimo compleanno, quando abbandona la madre con la scusa di un ritiro spirituale e decide poi di non vederla più.

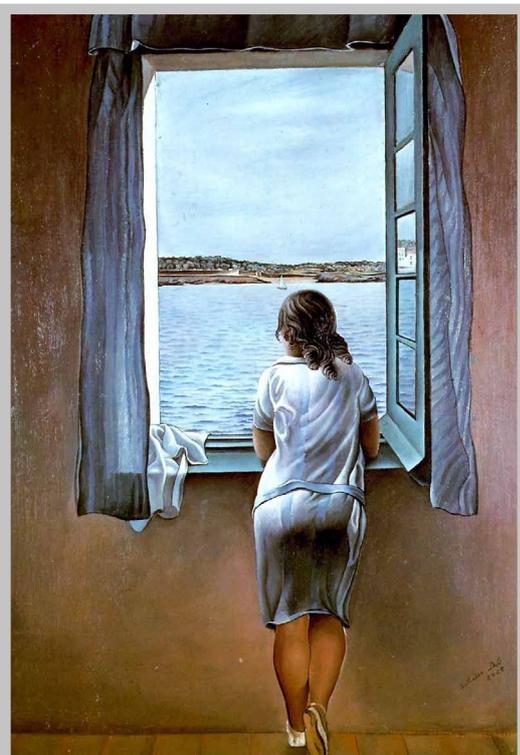
Per Almodóvar, la storia di Julieta è un esempio di tragico moderno, quel tragico che in lui oggi è finalmente l'elemento capace di mitigare e smorzare l'espressività esasperata della forma melodrammatica, presente sempre nel cinema di Almodóvar ma ormai in deciso calo rispetto alla prima fase della sua opera. L'esibizione melodrammatica, il ricorso a sentimenti a volte esasperati come frutto di situazioni artificiali hanno definitivamente lasciato il posto a una forma di tragico che elabora la presenza della morte e dell'assenza che segna gli individui attraverso il lutto e le lacrime. Le lacrime assumono, nel film, lo statuto dell'abulia catatonica (un'abulia a volte quasi fastidiosa), lo statuto di chi subisce un trauma e non può ritornare alla condizione di normalità. La condizione disperata di Julieta, che cammina come una sonnambula per le strade di Madrid, è direttamente connessa con la condizione di demenza della madre di lei. In un certo senso, dopo *Todo sobre mi madre* e *Volver*, questo è il terzo film di una trilogia materna dove Almodóvar esplora con insistenza non solo i legami femminili ma in particolare l'elemento

centrale del mondo femminile, cioè la maternità. La scena in cui madre e figlia dormono insieme, nella casa di campagna dove il padre si è trasferito con la moglie malata, è quasi un topos del cinema di Almodóvar: una madre e una figlia che si trovano in una condizione di comprensione assoluta, una comprensione affettiva e senza bisogno di razionalità, in un abbraccio psichico che esclude qualsiasi presenza maschile (al di là del fatto che c'è l'occhio di un uomo dietro la macchina da presa). Se in *Volver* assistiamo alla comunicazione quasi metapsichica tra la figlia Raimunda e la madre Irene che tutti pensano morta ma non lo è (entrambe legate dalla vendetta che hanno compiuto su mariti violenti e incestuosi), Julieta e la madre sono vicine proprio nel momento in cui sembra impossibile il dialogo, e la madre ormai indementita non riconosce la figlia che le ha portato la nipotina. Ma per Almodóvar è all'interno di questa impossibilità di comunicare che si apre lo spiraglio dell'affetto più autentico: nella notte, mentre dormono nello stesso letto (il letto coniugale dal quale il padre/marito viene escluso) Julieta e la madre possono trasmettersi l'affetto che è implicito nella condizione della maternità, dal momento che entrambe ora la condividono. Quando Julieta, il giorno seguente, obbliga la madre a uscire dalla camera e la veste con abiti eleganti per portarla sotto gli occhi del marito, è il simulacro di una maternità offesa che compare e si mostra, come *mater dolorosa*, anticipando la condizione di insensibilità abulica dentro la quale Julieta stessa è condannata a cadere, alcuni anni dopo, con la scomparsa di Antía.

Può trasmettersi il senso della colpa dai genitori ai figli anche nel mondo moderno,

come avveniva nella concezione tragica dei greci? Pasolini si poneva questa domanda all'inizio degli anni settanta, e oggi Almodóvar sembra ripetercela, declinandola però al femminile. Come ha notato qualche anno fa Daniel Mendelsohn, recensendo *Volver* sulla *New York Review of Books* (la recensione si trova nel volume *Bellezza e fragilità*, Neri Pozza, 2012), quella esuberanza isterica che ha attirato sul regista l'attenzione del mondo gay, e che ne ha fatto uno degli oggetti di culto degli anni novanta, sembra ora aver lasciato il posto a una «sottigliezza emotiva» grazie alla quale le donne dei suoi film non sono più caricature di come un omosessuale immagina il mondo femminile («icone *drag*») ma hanno acquistato sfumature e profondità che le rendono più vicine alle donne reali. Secondo Mendelsohn, Almodóvar è passato dalla rappresentazione di un mondo sempre messo tra virgolette, filtrato dalla cultura pop di cui si è nutrito nella Madrid degli anni settanta, a un rapporto più diretto con la realtà e con la sofferenza. Del resto, la diagnosi di un Almodóvar invecchiato e malinconico viene ampiamente condivisa dallo stesso interessato, almeno dal film *Tutto su mia madre*. Il ricorso a un immaginario pit-

torico e artistico (Bourgeois, Tiziano nel film precedente, la scultura di Navarro, Lucien Freud, le opere dell'artista gallego Luis Seoane ora) potrebbe aver offerto una nuova dignità visiva a questa condizione matura e dolorosa degli ultimi anni. Anche se, particolarmente in *Julieta*,



il rimando a sfondi mitici e arcaici si fa più intenso, tanto da sovrabbondare la stessa trama, che acquista qualcosa di fisso e stilizzato, come se Almodóvar guardasse oltre ai fatti e volesse cogliere un magma psichico che può affiorare solo attraverso forme definite ed esteticamente elaboratissime. Le inquadrature di Julieta giovane che guarda di spalle il mare dalla finestra della casa galiziana e della Julieta matura che osserva, sempre di spalle, la strada sotto la sua nuova casa di Madrid, sono una ripresa specifica di un famoso quadro di Dalí del 1925, *Muchacha en la ventana*, dove sentiamo il senso angoscioso dell'attesa di una Calipso moderna che ha perso il suo amante Ulisse.

Queste immagini dalla qualità visiva così intensa racchiudono il valore delle scene con cui Almodóvar vuole fissare i momenti culminanti della disperazione dei suoi personaggi, che sembrano ripetere in modo estatico posture che provengono da un passato immemorabile, e non hanno più niente delle pose esasperatamente teatrali con cui si muovevano le donne dei primi film del regista (il film doveva intitolarsi *Silenzio*, proprio per definire l'atmosfera trattenuta che circonda il dolore della protagonista).

{bazzocchi_almodovar_z_fig5}

I primi secondi di *Julieta* rientrano in questa logica. Noi vediamo una indistinta forma rossa che sembra muoversi con un palpito interno. L'allusione è ai fiori di Georgia O'Keeffe, gigantesche trasposizioni di organi sessuali femminili. La piega interna di questa forma, con un accenno di taglio centrale che la percorre creando altre pieghe simmetriche, potrebbe rimandare sia alla femminilità che al movimento di un muscolo cardiaco (il cuore ritorna poi come tatuaggio che Xoan si fa sull'avambraccio, con le iniziali della figlia e della moglie). Ancora più evocativo il fatto che, una volta capito che la forma rossa non è altro che un particolare del tessuto del vestito di Julieta, si passi all'inquadratura della statua maschile che poi sapremo essere opera della scultrice Ava. Come un motivo che anticipa tutto il film, il piccolo uomo seduto dal colore della terra bruciata compare dopo il gigantesco drappo rosso che ha la forma di un cuore/vagina. La vita è lì, sembra dire Almodóvar, ma lì sono racchiusi anche i misteri del dolore e della morte.

Il rosso acceso resta, per tutto il film, un motivo conduttore, che si accompagna al blu elettrico del maglione con cui vediamo la giovane Julieta nella sequenza del treno. Rosso e blu sono poi congiunti in un altro oggetto al quale vengono dedicati alcuni insistiti primi piani, il pop-up di un alberello che si apre nel biglietto con cui Antía, ormai lontana da Julieta, lancia un segnale alla madre disperata nel giorno del suo diciottesimo compleanno. Un biglietto vuoto, senza parole, dal quale emerge solo la corolla rossa che poi rivediamo più volte sul tavolino dove Julieta scrive la sua lunga confessione a Antía. Questo biglietto vuoto, privo di messaggio, che coincide con il momento della raggiunta maturità della figlia (quando cioè la figlia diventa potenzialmente a sua volta madre) comunica a Julieta che anche Antía è ora una donna, e come tale possiede la forza mitica della creazione e della colpa che è necessariamente connessa alla capacità di creare. La corolla stilizzata del pop-up, ramo di san-






gue rappreso, cuore di cui vediamo solo il ricamo dei vasi sanguigni, sta a indicare che nel segreto della creazione femminile è insito il mistero della morte e dell'assenza. Possiamo ora correggere l'analisi di Mendelsohn: Almodóvar si è allontanato progressivamente dall'espressività connessa a stereotipi pop della cultura omosessuale, stereotipi che lui ha intrecciato e reso di nuovo efficacissimi attraverso citazioni e giochi allusivi, ma in realtà non ha abbandonato una prospettiva omosessuale sul mondo e in particolare sulle donne. Se oggi riesce a recuperare non più cascami pop ma residui mitici dietro un intreccio che a sua volta si costruisce su continui richiami cinematografici (l'Hitchcock più volte ricordato a proposito di tutta la sequenza del treno), è perché il regista, forse il rappresentante estremo di una cultura mediterranea che riconosce la centralità del femminile, guarda al mondo delle donne con l'attenzione con cui in culture antiche ci si interrogava sulle forze primordiali che garantiscono la propagazione della vita. Come omosessuale, Almodóvar sente il mistero della maternità, e non può trovare nessuna spiegazione a questo mistero se non spostando l'attenzione su un mistero altrettanto grande, cioè quello della sofferenza che deriva dalla perdita e dall'assenza di coloro che amiamo. Solo in una madre creazione e perdita possono coesistere. E solo una figlia femmina può restituire quasi specularmente alla madre (come ribadisce il manifesto con le due Julieta) il nesso tra creazione e perdita, che fatalmente produce colpevolezza in chi ha prima creato e poi perso. Julieta che in trance, con gli occhi gonfi e i capelli sconvolti, cammina per le strade di Madrid è un'ennesima Mamma Roma che è stata separata dal suo oggetto d'amore, una Demetra moderna che ha perso la figlia Proserpina. Almodóvar presta a Julieta una componente che non appartiene di diritto al mondo materno ma che si sviluppa nella psicologia di un figlio, e soprattutto di un figlio omosessuale. Cioè la colpa. La dolorosa, tragica, inalienabile consapevolezza della colpa. Sia chiaro: Julieta non ha realmente nessuna colpa, non è certo il litigio con Xoan che può essere inteso come tale e come causa della morte del marinaio. La colpa sta annidata nella capacità di creare la vita: questo è il punto tragico su cui Almodóvar ora si interroga, dopo aver giocato a lungo con una cultura dell'espiazione isterica in cui le donne recitavano un ruolo sconnesso di menadi moderne. Julieta che cammina sconvolta per Madrid è Almodóvar che ha raggiunto ora la consapevolezza tragica dell'esistere e non può più permettersi né comicità né ironie *camp*. E questa è forse la ragione per cui a molto pubblico tradizionalmente innamorato del regista spagnolo il film non piace fino in fondo. Dal momento che non è più possibile ridere, e la trama sembra promettere una suspense che alla fine non mantiene le aspettative.

Lorenzo Gentile è il nome che il regista sceglie per il secondo uomo di Julieta, colui che la porta sulla strada della salvezza. Ancora una volta non è un nome casuale, e non casualmente ha una forma italiana. Lorenzo (un uomo che non ha le caratteristiche virili del marinaio Xoan) ha un ruolo di intellettuale meditativo: in una inquadratura, vediamo un libro con il suo nome dedicato alle sculture di Ava. Dunque Lorenzo è uno studioso, è un mediatore tra il mondo arcaico delle forze primitive incarnate nell'opera di Ava e la dimensione della realtà in cui è possibile sopravvivere dopo essere entrati in contatto con quelle forze. Per questo è Lorenzo che accompagna di nuovo Julieta da Antía, quando la figlia manda alla madre un messaggio che è una richiesta di aiuto. Anche lei infatti (secondo una concezione del fato tragica) ha perso il figlio maggiore che è annegato nelle acque del lago di Como. Le acque marine della Galizia e le acque del lago sono congiunte in una disposizione fatale che ne fa strumenti di morte. Ancora una volta, il mondo femminile può contare su un soccorso che nasce consapevolmente nel cuore del tragico. Il sacrificio di Julieta sarà la consolazione dovuta al dolore di Antía. Lorenzo, la forma meditativa dell'esistere, è solo il testimone di un destino che sembra sul punto di ritrovare l'assetto



salvifico, quando la macchina da presa, alzandosi dall'auto che porta lui e Julieta sul lago, apre la visione di un paesaggio dove ogni elemento sembra convivere in un'armonia definitiva, senza traccia del dolore umano.

MARCO DALLA GASSA

«Una mattina in Africa una gazzella si alza, vede il #LeonedOro e poi si rimette a letto».
 Alcune osservazioni sui modi di ricezione dei film di Lav Diaz

1. Un esperimento di antropologia



È una tradizione consolidata. Ogni anno, al termine della Mostra del Cinema di Venezia, qualche minuto dopo la fine della cerimonia di premiazione in Sala Grande, nell'adiacente Sala Darsena inizia la proiezione del titolo che si è aggiudicato il premio più ambito, il Leone d'oro.

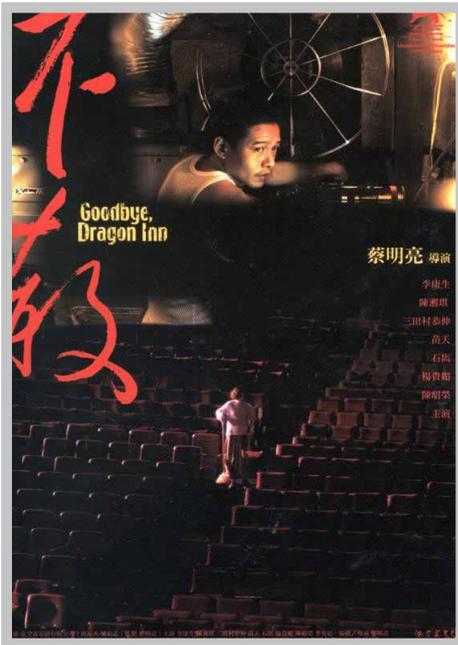
Ad accorrere nell'immensa tensostruttura che ospita più di 1400 persone ci sono generalmente due tipi di spettatori: da una parte gli addetti ai lavori, con il loro bell'accredito colorato, interessati a recuperare un titolo

che si sono persi o a rivederlo per comprenderne meglio il valore artistico; dall'altra – e sono la maggioranza – gli abitanti del Lido, di Venezia e dintorni, signore ingioiellate, professori in servizio o in pensione, frequentatori di stabilimenti balneari, giovani impegnati nell'associazionismo, insomma, spettatori 'comuni', ma colti e borghesi, curiosi di scoprire in anteprima la migliore opera del concorso. Se i primi possono decidere, fino all'ultimo, se entrare o no in sala, i secondi hanno già scelto di presenziare allo spettacolo, avendo acquistato il biglietto «a scatola chiusa» alcune ore prima del suo inizio, senza conoscere la composizione del palmares. In altre parole, hanno deciso di partecipare a un rito sociale nel quale, evidentemente, conta soprattutto esserci a prescindere dal film in programma.

Nel caso dell'ultima edizione della Mostra, conclusasi da pochi giorni, questo piccolo rituale si è trasformato in una sorta di esperimento 'antropologico', forse capace di dirci qualcosa sui confini e i limiti della visione, su ciò che chiamiamo (ancora) cinema d'autore e sull'identità di una manifestazione come quella lidense. Com'è arcinoto – l'hanno rimarcato fino alla noia tutti i media – a vincere è stato *The Woman Who Left* di Lav Diaz, un'opera filippina in bianco e nero, con piani fissi, una recitazione monocorde e, *last but not*

least, una durata di 226 minuti. Per chi conosce i precedenti lavori del cineasta (alcuni anche di 8-9 ore) la dilatazione temporale e la rarefazione del tessuto narrativo non costituiscono una sorpresa; per il pubblico non cinefilo, invece, tali caratteri possono indurre una sen-





sazione di fatica, noia, distrazione e, infine, rigetto del patto che sorregge la relazione tra l'individuo e le immagini in movimento. E così è stato anche durante quelle quattro ore, quando si è assistito alla proiezione di due film diversi e in contemporanea: da una parte, sulla superficie del grande schermo, correva (molto lentamente) la storia di Horacia, un'insegnante da poco uscita di prigione e in cerca di chi ne aveva causato l'ingiusta carcerazione trent'anni prima; dall'altra, nel buio della sala, un lento e progressivo alzarsi degli spettatori spazientiti si alternava al vociare, all'appisolarsi e all'accendersi e spegnersi dei display dei cellulari di chi, invece, pur senza andarsene, non riusciva a non interagire con gli altri o con il mondo esterno.

Quella dei due film non è una trovata retorica. Nei tempi lunghi di riflessione che offriva *The Woman Who Left*, osservando appunto la 'vita' della sala Dar-

sena, mi è parso, infatti, di rivivere la storia di *Goodbye Dragon Inn*, un film di Tsai Ming-liang del 2003, ambientato in un cinema di Taipei semideserto e di esserne, come dire, uno dei protagonisti.

Nell'universo diegetico immaginato da Tsai, alle vicende del proiezionista, della cassiera e dello scarso pubblico in sala – che scopriremo essere composto anche da veri e propri fantasmi – si accostava la visione sullo schermo del coloratissimo e spettacolare *Dragon Inn* di King Hu, uno dei più importanti *wuxiapian* taiwanesi degli anni Sessanta e ultimo film in cartellone prima della chiusura definitiva del locale. A suo tempo, la pellicola fu letta come una metafora della morte del cinema: sia di quello di Taiwan (che in quel periodo produceva meno di dieci film l'anno), sia del cinema in sala, evidentemente destinato a diventare marginale rispetto ad altre forme più economiche e domestiche di fruizione. Immerso in un doppio film, consapevole del fatto che non sarebbe mai accaduto una seconda volta a *The Woman Who Left* di incontrare un migliaio di spettatori 'comuni' tutti insieme, ho deciso allora di prestare maggiore attenzione alle storie che si svolgevano tra le poltrone adiacenti alle mie, rispetto a quelle che si dipanavano sul grande schermo, passato peraltro inopinatamente dallo splendido Eastmancolor di King Hu, al freddo e contrastato bianco e nero di Lav Diaz. Che stessi assistendo, anche io, a un altro metaforico caso di morte del cinema?

2. Cinefilia vs media

Nel suo seguitissimo [blog](#) dedicato alla cinefilia contemporanea, Roy Menarini, commentando a caldo le reazioni degli addetti ai lavori e dei media generalisti alla notizia del nuovo Leone d'oro, ha evidenziato un cambio di baricentro nelle solite polemiche post-festivaliere.

Questa volta non ci sono lamentele sul capolavoro "non colto" dalla giuria, perché su Lav Diaz si nota un consenso decisamente sorprendente. Al contrario, i media generalisti (e gli oppositori a-priori del cinema d'autore) hanno deriso la scelta della



giuria come elitaria e al solito esteticamente vetusta. La battaglia dunque non è più tra critici e giuria, ma tra critica e mondo esterno, che giunge in alcuni casi a definire inaccettabile che un film in bianco e nero vinca un festival (magari dimentichi che *The Artist*, muto e b/n, ha vinto l'Oscar pochi anni fa). Ma si sa, l'analfabetismo culturale cinematografico in questo paese è altissimo, nulla di cui sorprendersi.

Come confermano le parole del docente e critico bolognese, la dicotomia tra cinefili appassionati e spettatori comuni, larvale ma comunque evidente già durante la proiezione in Sala Darsena, è sbocciata nella discorsività paratestuale dei giorni seguenti. Titolisti di quotidiani di ogni orientamento politico non hanno esitato a rimarcare gli elementi per così dire 'ostici' dell'opera (la lunghezza, il b/n, l'origine geografica), talvolta non degnandosi di citarne il titolo o il nome del suo principale artefice. E d'altra parte testate di critica cinematografica come *Cineforum*, *Sentieri selvaggi* ([qui](#), [qui](#) e [qui](#) gli editoriali), *Quinlan* e altre, hanno fatto a gara per lamentarsi della pochezza della stampa generalista italiana, ricordando quanto fosse doveroso il primo premio a un cineasta che era già entrato nel pantheon degli autori contemporanei grazie ai riconoscimenti ottenuti a Locarno (Pardo d'oro), Berlino (Alfred Bauer Priz) e in un'edizione precedente della Mostra (il premio Orizzonti).

Per certi versi, questa sorta di plastica rappresentazione delle distanze tra film da festival e da cassetta, tra cinefilo colto e pubblico «analfabeta-culturale» ci ha riportato direttamente ai tempi de *Il secondo tragico Fantozzi*, ai cineforum del Prof. Guidobaldo Maria Riccardelli, all'urlo fantozziano che battezza "La corazzata Kotiomkin" una cagata pazzesca. Con buona pace dei *cultural studies* che da diversi decenni cercano di legittimare lo studio di opere popolari e di rompere la distinzione tra prodotto di massa e d'élite, mescolando le carte, gli interessi, le competenze, i piaceri della visione nonché i pubblici di riferimento, il Leone d'oro assegnato a Lav Diaz ha finito per ricalcare – più nell'immaginario che nella realtà, più nei discorsi che nelle pratiche – quel solco che separa i consumi cinematografici e i relativi spettatori, sulla falsariga di quanto accade nell'arte contemporanea o nel teatro. Siamo insomma ancora alla guerra tra guelfi e ghibellini, la cui imperitura riproduzione in ogni ambito del nostro vivere sociale rappresenta una condanna dai tratti danteschi che ancora oggi facciamo fatica a espiare. Un dualismo che, tuttavia, almeno in questo caso, mi è parso meno bipolare di quel che appariva di primo acchito tanto da meritare una riflessione dai tratti, come vedremo, un po' provocatori.

3. Lo spettro dell'autore

A guardarli con un certo distacco, le grandi kermesse come Venezia e Cannes appaiono come eventi novecenteschi che giungono nel nuovo secolo senza mascherare età, rughe e stanchezze. Pur rispondendo, ancora oggi, ad alcune esigenze del mercato (facilitare la distribuzione di film, far incontrare domanda e offerta, ingenerare discorsività critica e visibilità mediatica, definire categorie estetiche, storicizzare artefatti), è difficile negare che la loro funzione originaria, quella cioè di assegnare patenti di artisticità ai film e di autorialità ai registi e soprattutto di imporre gli uni e gli altri all'attenzione della collettività, si è andata vieppiù scolorendo. Tranne rarissime eccezioni, è in prima istanza l'opinione pubblica – e in particolar modo quella italiana – che si mostra indifferente agli esiti della Mostra tanto che persino le opere che ottengono i riconoscimenti più ambiti penano a conquistarsi un proprio pubblico. Si pensi all'ultimo lustro: con la sola eccezione di *Sa-*

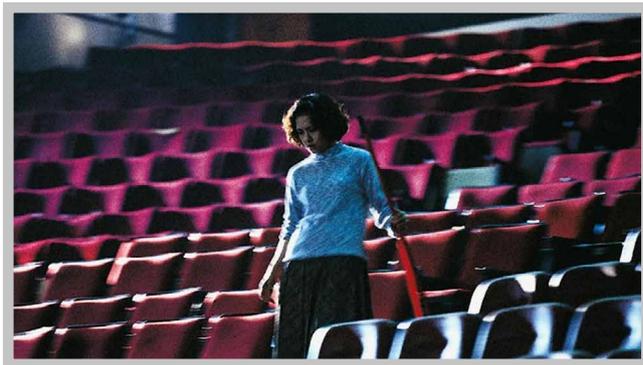
cro Gra (2013), perché italiano, Leoni d'oro come *Faust* di Sokurov (2011), *Pietà* di Kim Ki-duk (2012), *Un piccione seduto su un ramo riflette sull'esistenza* di Andersson (2014) e *Ti guardo* di Vigos (2015), non hanno raggiunto tutti insieme l'incasso di *Vita, Cuore, Battito* (2016), commedia interpretata dal duo comico napoletano degli Arteteca, 'celebri' – si fa per dire – per le loro imitazioni dei tamarri in TV.

Al di là degli irrispettosi accostamenti, è un fatto che la risposta di tali eventi alla loro marginalità discorsiva non vada verso una sintonizzazione con i gusti del pubblico massificato, ma verso l'accentuazione di un carattere di sempre più orgogliosa alterità. Non in tutti i titoli in cartello e nei *red carpet* s'intende – quest'anno la presenza di film e divi americani 'acchiappa-click' è stata ad esempio più intensa che mai – ma nel selezionare per il concorso e spesso ricompensarne alla fine i titoli più 'ambiziosi', assegnando così una precisa identità all'intera manifestazione nel segno della radicalità e della sperimentazione. «Il pubblico va formato, educato – commenta Barbera in un'intervista rilasciata a [La Stampa](#) pochi giorni fa – bisogna far sapere che, oltre il cinema che più facilmente si vede nelle sale, oltre i blockbuster, c'è altro. Oggi non esistono più le sale d'essai, e quelle che ci sono fanno fatica a restare aperte. Senza kermesse che difendano quel tipo di prodotto saremmo tutti condannati a vedere solo commedie omologate». Intento nobile e probabilmente a suo modo necessario, tuttavia di difficile realizzazione se solo pochi addetti ai lavori e pochi spettatori qualificati (dunque un pubblico già formato e già preparato, ma di stra-nicchia) hanno accesso alla visione di queste opere.

Dall'esterno, insomma, la percezione resta quella dell'arroccamento o dell'autoreferenzialità, ma soprattutto, come già anticipato, del fallimento del mandato auto-assegnatosi dai festival: più si cerca di rianimare il concetto e le pratiche d'autore (in senso radicale e *altro*), più si allontanano varie tipologie di pubblico, esponendosi nel contempo a ironie e sarcasmi da chi si sente escluso da tale circuito. E pur tuttavia maggiore è il profilo sperimentale e 'ostico' dei film proposti per la selezione ufficiale, maggiori sono le possibilità di emergere e farsi riconoscere in questi stessi ambiti. Siamo dentro ad un cortocircuito nel quale la dualità in qualche misura sorregge e riproduce se stessa, come il cinema di Lav Diaz dimostra plasticamente: esso non ha altro asilo possibile che in una dimensione festivaliera, all'interno della quale, in compenso, grazie alla sua irriducibilità ai modelli standardizzati di racconto, si conquista un incondizionato consenso. Egli incarna l'essenza identitaria della manifestazione che lo ospita. E d'altra parte, al di fuori di tale circuito quando esso viene citato, discusso e parlato è per farne oggetto di derisione, per rimarcare il fatto che (quasi) nessuno lo vedrà. «Una mattina in Africa una gazzella si alza, vede il #LeonedOro e poi si rimette a letto». «#MilanUdinese è talmente noiosa che

potrebbe vincere il #LeonedOro al Festival del cinema di Venezia». «Ma un film sull'emarginante condizione di lentezza del bradipo...mai #LeonedOro»: questi sono solo alcuni dei tweet sarcastici lanciati sul web durante e dopo la cerimonia di premiazione del 10 settembre. Intanto, quella stessa sera in sala Darsena, una signora ingioiellata masticava amaro, si spazientiva e chiedeva al marito di riportarla a casa, una coppia di fidanzati non esitava a vedere le foto di matrimonio di una loro amica postati sul *wall* di





Facebook, due tipi davanti a me si davano di gomito appena un loro vicino crollava in un sonno riparatore.

Io stesso, ne sono consapevole, mi sto muovendo su questo confine. Parlo della sala e non dello schermo, della signora veneziana ingioiellata e non di Horacia che, invero, è un personaggio di straordinaria forza narrativa e meriterebbe di essere raccontata.

Contribuisco in altri termini a ricalcare quei solchi tra tipologie di spettatori di cui ho parlato prima, a riprodurre dualità comportandomi come i fantasmi di *Goodbye Dragon Inn* che vagano nella sala, tra una poltrona e l'altra, peraltro in buona compagnia, ovvero con quel concetto d'autore che, pur rinfrancato dall'entusiasmo cinefilo, conserva una natura spettrale nei discorsi sociali. A ben vedere, infatti, la rianimazione del concetto d'autore da parte di istituzioni come la Biennale si pratica per assenza. Lav Diaz conquista i titoli dei giornali e i post sui social network solo per confermarne la sua irriducibilità ed esclusione, in un gioco di apparizioni e sparizioni in cui, peraltro, non gli è più concessa la possibilità di mutare condizione: se egli si mettesse a girare film di 90' minuti, in technicolor e con movimenti di macchina avvolgenti, perderebbe la sua forza negoziale e forse di lui non ne parlerebbe più nessuno.

Serve però compiere ancora un passo in avanti, verso ambiti disciplinari a me più congeniali, per intravedere l'approdo verso il quale vorrei condurre questo ragionamento.

4. Il volto dell'altro

«Come sempre vince il Terzo Mondo». Con questo [occhiello](#) di commento al palmares, il quotidiano «Libero» si è aggiudicato il Leone d'oro per il titolo di giornale più razzista dell'ultima edizione veneziana. Il bersaglio del quotidiano ultra-conservatore è una categoria di pubblico (ripeto più immaginaria che reale), generalmente considerata *radical-chic* e di sinistra (tra Moretti ed Emergency, per intenderci), che fruisce e acclama film 'ermetici' e 'difficili', spesso provenienti da paesi geograficamente lontani ed economicamente più poveri. Secondo una vulgata comune, è a questo tipo di spettatori che Venezia, Cannes e Berlino si rivolgerebbero in maniera privilegiata, escludendo dai concorsi e dai premi film popolari e meno intellettuali come le commedie, i film di supereroi, le animazioni e così via. Sebbene l'espressione «Terzo mondo» faccia prudere le mani, specie quando assegnata a paesi con una crescita del PIL di 6-7 punti l'anno, occorre ammettere che il becero titolista coglie una certa qual verità. A scorrere l'albo d'oro della Mostra si scopre, infatti, che nelle ultime ventiquattro edizioni in ben tredici occasioni il Leone d'oro è stato assegnato (a volte *ex-aequo*) a film prodotti in Asia, da Israele all'India, dalla Cina al Giappone. Non stiamo parlando di paesi del «Terzo Mondo», questo è vero, ma si tratta comunque di paesi che appartengono a quel grande calderone culturale e geografico che continuiamo a chiamare Oriente, nonostante e anche dopo Edward Said, lo studioso palestinese che più di quarant'anni fa ha denunciato il carattere politicamente segnato di questo concetto essenzialista e etnocentrico.

Lav Diaz, buon ultimo, si accomoda così in un pantheon di vincitori che annovera nomi come Tsai Ming-liang, Jia Zhang-ke, Hou Hsiao-hsien, Tran Ahn-hung, Kitano Takeshi,

Jafar Panahi, Kim Ki-duk. Pur nella loro singolarità, sono tutti cineasti che si muovono all'interno di un modo di rappresentazione abbastanza coeso: rarefazione degli intrecci, montaggio ellittico, ricorso a piani sequenza e long take, riduzione o assenza di movimenti di macchina, recitazione de-drammatizzata. Sembrerà forse paradossale, ma la riduzione della ricchezza polisemica propria dell'espressività cinematografica in pochi caratteri riconoscibili e panculturali, molto simili tra l'altro a quelli che contraddistinguono il cinema europeo moderno degli anni Sessanta/Settanta, riconduce questo tipo di cinema e i suoi interpreti direttamente all'interno delle teorie saidiane sull'orientalismo e poi ai contributi dei *post-colonial studies* che si occupano dei fenomeni di essenzialismo e controllo strategico del 'diverso' attraverso il topos dell'alterità. Detto in parole povere, con l'assegnazione dei Leoni d'oro a una precisa tipologia di pellicole – che non si produce solo in Asia, ovviamente, ma che costituisce la maggior parte dei titoli selezionati da quelle aree geografiche – si mette in atto un processo di assimilazione delle molteplicità culturali in tutto e per tutto analogo a quello che investe altri artefatti esotici (pitture di paesaggio, diari di viaggio, ecc...). Nel senso che la complessità si risolve in rappresentazioni dai pochi e precisi attributi, poco importa se in questo caso rimarcanti l'opposizione al modello di narrazione audiovisiva dominante, quello del cinema hollywoodiano. Da qui il via a un altro paradosso: con il suo titolo fuorviante, il quotidiano neo-con italiano è stato tra i pochi ad aver intuito un possibile *frame* epistemologico in azione che va ben oltre l'opera di Lav Diaz.



Detto che non è questa la sede per studiare il funzionamento di tale meccanismo orientalista (né di decostruire la categoria profondamente colonialista di *world cinema* dentro la quale tutti questi lavori sono collocati), possiamo per lo meno interrogarci sulle ragioni per cui l'alterità identitaria di un festival – l'essere scientemente diverso dai consumi di massa per differenziarsi e rinforzarsi in un quadro mediale che cambia e che lo marginalizza – debba passare giocoforza dall'alterità esibita di opere provenienti da mondi lontani, meglio se dal FarEast. In estrema sintesi mi

sento di dire che la causa di tale processo può essere individuata nell'apertura di credito al *logos*, alla parola: quanto più, infatti, le storie rappresentate abitano spazi culturali indefiniti, riconoscibili per pochi tratti, ma poi immersi in un universo sfuggente e ricco di riferimenti inaccessibili, tanto più sarà possibile per il cinefilo intervenire con il proprio personale contributo interpretativo; maggiore è l'inaccessibilità a un giudizio 'competente' nei confronti ad esempio della verosimiglianza di storie, ambientazioni, dialoghi, snodi narrativi (cosa che accadrebbe se il racconto fosse ambientato in contesti familiari), maggiore è la possibilità di attivare immaginari, fantasie, proiezioni di epistemi, ma anche illusioni di trascendenze e dinamiche di stupore.

Come afferma il Lévinas di *Totalità e infinito*, il volto dell'altro – nel nostro caso del film-altro – la sua exteriorità inafferrabile, la sua irriducibilità a essere contenuto, altro non è che il desiderio del sé di calarsi nel dominio del discorso.

La parola procede da una differenza assoluta [e] la differenza assoluta, inconcepibile in termini di logica formale, s'instaura solo grazie al linguaggio. [...] Il carattere incomprendibile d'Altri [...] non si descrive negativamente. *Il discorso mette in relazione con ciò che resta essenzialmente trascendente più di quanto non faccia la comprensione.* [...] La parola si dice anche solo attraverso questo silenzio mantenuto e la cui pesantezza riconosce questa evasione d'Altri. La conoscenza che assorbe altri si situa immediatamente nel discorso che gli rivolgo. Parlare, invece di «lasciar essere» sollecita altri. *La parola sporge sulla visione.* [...] In questo modo la struttura formale del linguaggio annuncia l'inviolabilità etica d'Altri e, senza la benché minima ombra di «numinoso», la sua «santità». [...] La presenza di un essere che non entra nella sfera del Medesimo, presenza che la oltrepassa, fissa il suo «statuto» di infinito (Lévinas, 2004, p. 200, corsivi miei)

Forse potrebbe sembrare insolito applicare le teorie del filosofo lituano alla relazione tra lo spettatore-cinefilo e il film-altro, ma è indubbio che la chiamata alla responsabilità del sé che implica la proposta lévinasiana (poco oltre scriverà: «l'Altro, assolutamente altro – Altri – non limita la libertà del Medesimo. Chiamandola alla responsabilità, la instaura e la giustifica»), risuona negli appelli alla serietà e alla spinta maieutica che la critica rivolge a se stessa quando casi come quello di Lav Diaz ne mettono in crisi, apparentemente, la funzione. «Prendere sul serio questo lavoro – scrive ad esempio il comitato di redazione di *Cineforum* all'indomani della chiusura della Mostra – ragionando anche e non solo sui festival e sui film che sono proposti, è l'unica cosa che rende la critica ancora credibile. Anteporre l'argomentazione al giudizio, l'unico compito che un critico dovrebbe avere».

Ne consegue che se, come sancisce sarcastico «Libero», «vince sempre il Terzo Mondo», è perché la libertà del medesimo s'instaura, si giustifica, si fa responsabilità solo nella relazione con quadri geografici e culturali *altri*, che permettono alla totalità di sfiorare l'infinito e, soprattutto, «alla parola di sporgere sulla visione».

5. La parola e il movimento

Per chiudere, come una narrazione modernista circolare impone, torno al punto da cui ero partito, vale a dire alla visione di *The Woman Who Left* in Sala Darsena la sera delle premiazioni e torno, più precisamente, a quel lento allontanarsi o distrarsi di una parte degli spettatori tra i quali, si sarà capito, mi colloco anch'io. In una delle mie varie distrazioni, mi è capitato di chiedermi se al mio posto anche Francesco Casetti, ovvero uno dei pensatori che ha ragionato con più lucidità sui modi di vita del cinema dentro e fuori la sala e che ha dedicato uno dei saggi più illuminanti sull'utilizzo dei dispositivi mobili durante le proiezioni dei film (Casetti: 2011), avrebbe anch'egli gettato l'occhio sui *devices* accesi dei vicini di poltrona.

D'altra parte l'esperienza di quella proiezione s'inserisce perfettamente al centro della proposta teorica che egli ha avanzato nel più recente *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. In quel libro, l'attuale fruizione di cinema viene situata dentro quattro possibili orizzonti esperienziali: il cinema *rilocato*, che colonizza nuovi





spazi di visione (ad esempio quelli urbani o quelli domestici); il cinema *re-rilocato*, che ritorna a impossessarsi del suo ambiente originario, quello della sala, contaminandolo con nuovi modi di visione e consapevolezza (ad esempio i film-evento, le *reunions* di fans, ecc.); il cinema *non-rilocato* che rimane caparbiamente attaccato alla sala (ad esempio i festival o le anteprime); il cinema *de-localizzato*, «un cinema non più cinema che si perde nel mare dei media» (ad esempio nelle serie TV) (Casetti: 2015, pp. 300-302).

Nella quadripartizione avanzata dallo studioso di Yale, la visione dell'opera di Lav Diaz si colloca in prima battuta nel contenitore del cinema *non-rilocato*, ma la sua estensione temporale estrema, stressando i limiti e la pazienza della visione, finisce anche per sconfinare in altre territorialità. Da una parte seleziona e fidelizza il proprio pubblico cinefilo di elezione che è disposto a partecipare a un'esperienza che supera la semplice visione di un film, avvicinandolo alle 'adunate' dei fans che *re-rilocano* la sala pienamente consapevoli del tipo di piacere che proveranno. È ciò che Casetti chiama «ritorno alla madrepatria» ovvero un riprendere possesso di un territorio apparentemente perduto abitandolo con comportamenti e competenze nuove. Risocializzandolo. Dall'altra quella stessa estensione trasforma lo spazio tradizionalmente statico della sala in uno decisamente più mobile, formicolante, interattivo che si arricchisce di una pluralità di azioni, non per forza competenti e socializzanti, che hanno il merito di *de-localizzare* lo spettacolo nella direzione di accostamento con le forme di fruizione di altri media: anche durante la visione prolungata di una serie tv o di un'installazione museale, ad esempio, capita di allontanarsi dallo schermo, andare in bagno, rispondere a un messaggio, appisolarsi, ridestarsi, controllare la bacheca di FB e interagire con il mondo esterno proprio come succedeva in Sala Darsena.

Se, insomma, i capolavori asiatici premiati dalla Biennale rappresentano una chiamata alla parola e al discorso critico e, nel contempo, intensificano l'identità del sé (cinefilo) attraverso l'enigma dell'altro, i film di Lav Diaz possono essere considerati anche come una chiamata al movimento e alla distrazione, ovvero a instaurare una relazione debole o assente verso quello stesso enigma-altro del film, in uno sforzo de-orientalizzante e demistificate che consente alla «*non-visione* di sporgere sulla parola». Se tale esperienza prorompe quasi 'naturalmente' in spettatori poco abituati a proposte così radicali, tanto da spingerli a parlottare, addormentarsi o ad abbandonare il cinema, essa può essere vissuta anche da coloro che sono positivamente predisposti ai film di Diaz come ad esempio il sottoscritto. Secondo questa prospettiva, il solco (più immaginario che reale) che separerebbe pubblico competente da quello «analfabeta-culturale» si colma improvvisamente nel momento in cui entrambe le tipologie di pubblico staccano per qualche istante lo sguardo dal grande schermo, si voltano di lato, scambiano un'occhiata con il proprio vicino o sbirciano sul loro cellulare. In queste azioni e ancor più nell'alzarsi e abbandonare la sala rigettando il patto sociale al quale si sta partecipando (a maggior ragione se si è pagato un biglietto «a scatola chiusa» e si sta vivendo, almeno teoricamente, un'esperienza colta e apprezzata nella propria cerchia sociale), non si trova così la prefigurazione della morte del cinema o di un certo cinema d'autore, come una lettura allegorica poteva inizialmente suggerire, ma forse la sola possibilità di sopravvivenza di questo tipo di cinema nel mare magnum delle immagini in movimento. Alla «morte dell'autore» di barthesiana memoria, i festival rispondono con un suo tentativo di rianimazione, ma nella dimensione del *Doppelgänger*, del doppio-fantasma da inseguire o da cui scappare, o con la parola o, ancor meglio, alzandosi dalla poltrona.



Bibliografia di riferimento

- F. CASETTI, 'Back to the Motherland: the Film Theatre in the Postmedia Age', *Screen*, LII, 1, 2011, pp. 1-12.
- F. CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.
- M. DE CERTEAU, *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- M. DALLA GASSA, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- R. KRAUSS (a cura di), 'High/Low', *October*, 1956, primavera 1991.
- E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1977], Milano, Jaca Book, 2005.
- E. LÉVINAS, *Tra noi. Saggio sul pensare-all'altro*, Milano, Jaca Book, 1998 (in modo particolare il capitolo: "Dall'uno all'altro. Trascendenza e tempo", pp. 169-192).
- G. PESCATORE, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006.
- J. REMES, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*, New York, Columbia University Press, 2015 (in particolare pp. 137-144).
- E. SAÏD, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Roma, Feltrinelli, 1991.



RICCARDO DONATI

Interferenza #05 - Maria come mi chiamo

anche queste mani che apro
colmandole d'ombra a lavarmi
gli occhi nel mattino
sanno dove sorgeva
un viso, una profonda
e chiara insenatura.

*

Maria come mi chiamo
nel profondo e più nascosto
viso, in sotterranei
cinti e altri
luoghi di ricovero
dove rasoterra odoro
bruna come la viola e il mosto.

*

quanto tempo contieni
ora che sei d'ambra
e lo vorresti, forse
insetto fisso, caduto
in te, immerso
nel corpo attraversato:
«presto tutto si verserà,
non avrò specchi».

*

disegnando sul ventre un cerchio aperto
un uovo levigato: «grandi cose
ho fatto in me», ripeterò un sorriso
che brucia e ci attraversa.

Franca Mancinelli, *Pasta madre*¹

II.

*L'immagine non è questo
o quel significato espresso dal regista,
bensì un mondo intero che si riflette
in una goccia d'acqua,
in una goccia d'acqua soltanto!
Andrej Tarkovskij, Luce istantanea*

Dettagli anatomici enigmatici, gesti sospesi, ambienti appena intravisti e subito svaniti: è a partire da questi elementi tanto evocativi quanto misteriosi che cercheremo di analizzare i versi sopra riportati di Franca Mancinelli, tratti dalla sua seconda raccol-



Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, Monterchi (Ar), 1455-1465 ca.

ta poetica, *Pasta madre*. Lo faremo sottolineando lo stretto rapporto che intrattengono con un dipinto, la *Madonna del parto* di Piero della Francesca, e con un film, *Nostalghia* di Andrej Tarkovskij (1983), pellicola che si apre con la sequenza della visita di Eugenia, la protagonista femminile, alla cappella di Momentana a Monterchi.

Entrambi questi riferimenti ci riconducono all'universo rurale del centro Italia, alle sue credenze e tradizioni: ricordiamo che Tarkovskij scrisse *Nostalghia* a quattro mani con Tonino Guerra, «l'Omero della civiltà contadina» come lo definì Elsa Morante,² e che la *Madonna del parto* rappresenta, nell'interpretazione di Pier Paolo Pasolini,

l'icona stessa della grazia agreste.³ L'opera di Franca Mancinelli è in effetti profondamente legata alla cultura contadina della terra da cui proviene, le Marche, il cui paesaggio collinare torna costantemente nella sua scrittura, al pari dei porti e dei lidi che punteggiano la costa. Un certo tipo di devozione per la figura della Vergine rientra appunto in questo contesto di civiltà pre-moderna, solidamente ancorata a una concezione circolare e rituale del tempo, e tuttavia occorre osservare sin da subito come la Maria qui chiamata in causa – unico nome proprio a comparire in tutta la raccolta – non costituisca solo un riferimento religioso: si tratta in primo luogo di un'allusione autobiografica, se Maria è il secondo nome della poetessa, come scopriamo leggendo la prosa *Maria, verso Cartoceto*.⁴ In realtà, il discorso è ancora più ampio: al richiamo «Maria» infatti risponde da secoli una moltitudine di donne nate e cresciute nel fondo delle campagne, donne che di generazione in generazione si sono passate questo nome tanto sacro da diventare una sorta di amuleto o contrassegno genetico, antichissimo e venerabile. «Maria è il nome che ogni donna porta», scrive Mancinelli, «e davvero nelle nostre campagne marchigiane non c'era madre che non desse a sua figlia questo nome, come invocazione, come ringraziamento».⁵ Di conseguenza, il «mi» del verso «Maria come mi chiamo» identifica non un io singolo ma un tumulto di destini, una figura-plurale coincidente con una sorta di sterminata, atavica comunità muliebre caratterizzata da un viscerale intreccio di esistenze.

In effetti, il tema della maternità costituisce il motivo centrale dell'intera raccolta, oltre che il nucleo germinativo dei testi qui presentati, intrecciandosi con il duplice modello visivo e audiovisivo della *Madonna del parto* e di *Nostalghia*. Scrive la poetessa:

*Alla memoria di mia madre è dedicato Nostalghia [...]. Tutto il film è attraversato da una luce che proviene dalla riflessione sulla maternità, intesa anche come atto di dedizione, come sacrificio necessario alla continuazione del mondo. La nascita [...] è un miracolo che ci guida dalle prime sequenze del film, con l'icona della Madonna del Parto a cui si recano le donne per diventare madri, portando in processione candele accese.*⁶



Fotogramma da Andrej Tarkovskij, *Nostalghia* (1983; la scena del rito propiziatorio dinnanzi all'affresco di Piero)

Se l'affresco terrestre e celeste di Piero è il motore dichiarato di *Alla Madonna del Parto*, suite che Franca Mancinelli ha licenziato nel 2010 e che rappresenta un vero e proprio laboratorio di alcuni dei versi poi confluiti, con significative varianti, in *Pasta madre*,⁷ la lezione di Tarkovskij apre a un'ulteriore dimensione di senso, riacciando l'esperienza della maternità a

quel principio vitale cosmico che si manifesta nel mondo, per dirla con Marina Cvetaeva, non in forme sovrumane bensì attraverso concretissimi «indizi terrestri». Ecco allora che in questi versi la luce, l'acqua, gli oggetti convivono sullo stesso piano del corpo umano, e al pari di esso rappresentano segni fisicamente determinati ma metafisicamente significati, ossia sottratti alla schiavitù dell'ora; né è un caso che l'opera di Mancinelli abbia guadagnato l'attenzione di un autore come Milo De Angelis, il quale parla per *Pasta madre* di «un panismo quieto e meditativo».⁸

Sul piano formale, ritmico e lessicale, la breve sequenza di componimenti qui presentata si offre come una riflessione estremamente rasciugata e concentrata intorno a un grumo di immagini scarne ed essenziali: spicca l'uso di parole ordinarie, consuete e insieme precise, frutto della volontà, per dirla con Antonella Anedda, di «[...] usare il linguaggio *per bisogno*, come si usa un oggetto quotidiano».⁹ Questa «lingua materna intrisa di terra»,¹⁰ tuttavia, non dà affatto esiti pacifici o pacificanti: al contrario, come osserva Giovanna Rosadini, Mancinelli procede a uno scardinamento della sintassi logica anche attraverso il ricorso a una metrica «scucita», segnata da una «continua variazione sul tema delle misure regolari della strofa e del verso».¹¹ Le virgole, gli *enjambements*, slogano ripetutamente il verso, senza tuttavia imprimere alle forme un dinamismo liberato: prevalgono anzi le costruzioni ben sorvegliate, frutto di un'attenta meditazione compositiva che mira ad affermare l'ideale espressivo, esemplarmente tarkovskijano – via Ozu e Bresson, beninteso – di una «spoglia fissità».¹² Determinante in tal senso anche l'uso di tempi verbali che indicano non tanto una successione di eventi quanto un'astratta indeterminatezza, un «eterno accadere», nelle parole di Stefano Guglielmin, oppure, per dirla con Milo De Angelis, «un tempo assoluto», «un tempo che raccoglie tutti i tempi».¹³ Proprio in ragione di tale aspirazione a una dislocazione anticaotica della materia verbale, controllata e allucinata insieme, ma comunque strenuamente tesa alla compiutezza e all'assolutezza del dettato, si potrebbe osservare come Mancinelli, al pari di Tarkovskij nella lettura di Anedda, proceda [«per quadri interiori»](#),¹⁴ elaborando immagini che si sforzano di contenere con la massima esattezza possibile il massimo dei significati possibili.

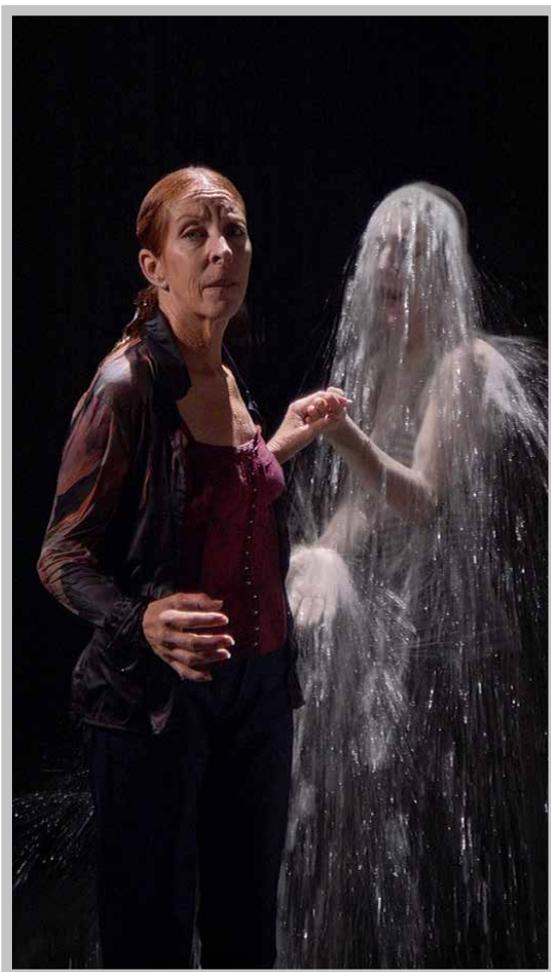
Vediamo allora come la parola di Mancinelli riesca a dare consistenza figurativa a questi 'quadri', così conferendo, sulla scorta della duplice lezione di Piero e Tarkovskij, valore universale a quella miriade di esperienze minime, domestiche e monotone, che la figura-plurale di Maria tutte sussume. Sin dai primi versi l'attenzione del lettore è focalizzata su tre elementi decisivi: il gesto corporeo, semplice e quotidiano, ma indispensabile per la cura del sé e del sentirsi-plurale,¹⁵ la dialettica luce/ombra che il gesto stesso innesca, l'e-

Fotogramma da Andrej Tarkovskij, *Nostalghia* (1983; la casa di Domenico)

secchi sparsi nella stanza, in qualche modo riconducibile alle liriche qui prese in esame.¹⁶

«Nel silenzio delle stanze una goccia penetrata è l'unica vicenda», scrive Mancinelli nella prosa *Abitare nella città ideale*,¹⁷ e proprio questa «vicenda» fluida degli elementi, così decisiva per far durare la vita e comprenderla – se una goccia è capace di riflettere, dice Tarkovskij, «un mondo intero» – ritorna qui evocata sia pure in forma allusiva attraverso i verbi «lavarmi», «immerso», «verserà».

A contare, però, non è solo l'elemento equoreo in sé, cui pure viene attribuito un valore decisivo e per certi versi blanchotiano –

Fotogramma da Bill Viola, *Visitation* (2008)

«non ho altra fede che nell'acqua», afferma la poetessa in *Lungo il canale Albani* –¹⁸ ma il suo entrare in relazione con il corpo, attraverso un contatto che è sia interno – ovvio il riferimento al liquido amniotico, che il «cerchio aperto» del «ventre» custodisce, proteggendo l'«uovo levigato» della vita intra-uterina – che esterno, tramite i gesti/riti legati al valore sacrale dell'acqua. Le abluzioni, il rito battesimale, la pratica del nuoto, carissima alla poetessa,¹⁹ sono tutte esperienze caratterizzate da una ripetizione esatta dei movimenti corporei, «gesti che si stagliano in tutta la loro irradiante forza poetica», scrive Mancinelli,²⁰ se è proprio il «farsi rito» di ogni nostra azione ciò che ai suoi occhi consente di custodire la vita e portarla in salvo, cioè trasmetterla.²¹ Pensiamo allora a quei calibrati ed essenziali movimenti del volto e delle mani che caratterizzano Domenico e Gorčakòv immersi nella vasca di Bagno Vignoni, ma anche al lavoro di un artista visivo contemporaneo come Bill Viola, che da *Reflecting pool* (1979) a *Visitation* (2008) non ha mai smesso di lavorare sul valore simbolico fondamentale che unisce gestualità ed elemento equoreo.



Fotogramma da Andrej Tarkovskij, *Nostalghia* (1983; la morte di Andrej Gorčakov)

La stessa Madonna di Piero può essere ricollegata a questo tema, se le sue «mani» solcano e delimitano una veste azzurra simile a un mare in attesa di vita, uno spazio germinativo che lambisce la «profonda / e chiara insenatura» del viso.

Quanto alla dialettica luce/ombra, vale la pena ricordare come la Diana Lucina degli antichi, che era lucifera notturna, dunque figura lunare, presiedesse anche ai riti del parto, per questo considerati come sospesi tra la dimen-

sione luminosa del primo incontro con la luce e quella oscura, tenebrosa della minaccia di una morte prematura.

Ma qui a contare è soprattutto l'immagine della candela, altro elemento centrale di *Nostalghia* – si ricorderà che Domenico intende salvare il mondo compiendo un percorso lustrale con una candela accesa in mano –²² non esplicitamente presente nella sequenza di testi da noi prescelta ma chiaramente evocata attraverso l'immagine del salvifico «sorriso» «che brucia e ci attraversa». La fiamma protetta dalla mano aperta a «colmarla d'ombra», insomma, appare come corrispettivo d'una vita che si muove lentamente nel grembo,²³ che cerca la salvezza attraverso il gesto che la conduca nel mondo. Per Mancinelli, dunque, il gesto, e solo il gesto, salva. Ma in che modo? Consentendo il salto, vorremmo dire, dalla finitudine del singolo alla nascita della figura-plurale che quel singolo sovrasta e sussume, integrandone la limitata vicenda personale in un contesto di senso più ampio. Ai suoi occhi, la sacralità della vita dipende insomma da questo partecipare di ciascuno alla sacralità del tutto. Se prendiamo in considerazione i versi di *Maria come mi chiamo* e di *quanto tempo contieni*, vediamo come nel primo caso ad emergere sia soprattutto il ricordo del tempo vissuto: la memoria della nonna è evocata attraverso immagini molto fisiche e concrete, con inequivocabili riferimenti alla campagna (il «mosto», la «viola»,²⁴ gli ambienti «sotterranei», i «luoghi di ricovero»), asciugati dalla schiuma del contingente fino ad assumere un valore assoluto, transtemporale (peraltro con probabili echi di immagini bibliche). Con la lirica *quanto tempo contieni* si assiste però a un salto che proietta la figura di Maria, una e plurima, da una dimensione retroattiva e giocoforza nostalgica a una proiettiva e vitale, se quanto sembra fisso, concluso, confinato in una forma (l'«ambra» che figge e imprigiona, cioè blocca nel passato) deve sempre misurarsi con l'inesorabile corrente dell'esistenza che tutto trascina, producendo un costante mutamento – qui rappresentato dai gesti dell'immersione, dell'attraversamento, dell'atto del versare – che è poi il segno della naturale interconnessione di ogni fenomeno e di ogni singolarità.

Traendo ispirazione dal cinema di Tarkovskij, e in particolare da quel film così nutrito di esperienza italiana (di campagne, di devozione popolare, di piena luce meridiana: la luce di Piero) che è *Nostalghia*, la poesia di Mancinelli celebra dunque quella forza vitale, basica ma universale, che si perpetua e va avanti misteriosamente quanto inesorabilmente, un illimitato potenziale di generazione sempre pronto a gocciare – come l'inchiostro sulla pagina, come stille d'acqua che riflettono un mondo intero – da una generazione all'altra, da un'epoca all'altra, trasmettendosi di Maria in Maria.



III.

Franca Mancinelli è nata a Fano nel 1981. Ha pubblicato due libri di poesie, *Mala kruna* (Manni, 2007) e *Pasta madre* (Nino Aragno editore, 2013). Un'anticipazione del suo secondo libro di versi è apparsa in *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini (2012) e nel n. 273 di *Poesia* (luglio/agosto 2012). Collabora come critica con *Poesia*, *Nuovi Argomenti* e con numerose altre riviste e periodici letterari.

¹ F. MANCINELLI, *Pasta madre*, con una nota di M. De Angelis, Torino, Aragno, 2013, pp. 59-62.

² Cfr. T. GUERRA, *La valle del Kamasutra. Segni, sogni e altro scelti dal poeta*, a cura di S. Giannella, Milano, Bompiani, 2010, p. 211.

³ Alludo alla Maria gestante del *Vangelo secondo Matteo*: «È una giovanetta ebrea, bruna, naturalmente, proprio "del popolo", come si dice; come se ne vedono a migliaia, con le loro vesti scolorite, i loro "colori della salute", il loro destino a non essere altro che umiltà vivente. Tuttavia c'è in essa qualcosa di regale: e, per queto, penso alla *Madonna incinta* di Piero della Francesca a Sansepolcro: la madre-bambina. Il ventre leggermente gonfio, appuntito, per la miracolosa gravidanza, dà a quella giovinetta che tace, col suo dolore, una grandezza sacrale» (P. P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, I, p. 487).

⁴ «È scritto all'anagrafe e in ogni documento che mi appartiene: Maria, il nome che ho cancellato da questa Franca che rimane» (F. MANCINELLI, *Dentro un orizzonte di colline e altre prose in Femminile plurale. Le donne scrivono le Marche*, a cura di C. Babino, Montecassiano, Vydia, 2014, p. 35. Il testo si legge anche online alla pagina <http://www.poesia2punto0.com/2015/12/06/maria-verso-cartoceto-di-franca-mancinelli/>).

⁵ Ivi, p. 36. E ancora: «Maria è il nome della madre di mia madre. Mi piace sentire l'eco di questa parola, la profondità che apre indietro, nelle generazioni, come un filo che ci si passa nel buio. In questa ripetizione mi sembra di riportarla in vita, di donarle ciò che le appartiene, che le è dovuto; ha a che fare con qualcosa che non ha fine, che sprofonda alle mie spalle, fino a ciò che non mi è visibile né conosciuto. Da me, oltre me, non so come e se continuerà» (*ibidem*).

⁶ F. MANCINELLI, *La ricerca del miele e il ritorno alla madre. Appunti tra Il miele e Nostalgia*, *Il Parlar Franco*, Tonino Guerra. *Poesia e letteratura*, vol. II, XIII/XIV, 13/14, 2013/2014, pp. 33-34 (il testo è reperibile anche online, ma in versione ridotta, sul sito di *Nuovi Argomenti* alla pagina <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/tra-il-miele-e-nostalgia-su-tonino-guerra-e-tarkovskij/>).

⁷ *La suite*, vincitrice del "Premio Letterario Castelfiorentino", si legge in M. MARCHI (a cura di), *Alla Madonna del Parto e altri testi. "Premio Letterario Castelfiorentino – Poesia e Narrativa"*, *Atti della XII edizione*, Certaldo, Italgraf, 2010, pp. 20-23. Si noti come il riferimento all'opera di Piero, esplicito in questi versi dei primi anni Duemila, agisca poi solo sottotraccia, ma sempre in modo decisivo, in quelli più maturi di *Pasta madre*.

⁸ M. DE ANGELIS, *Appunti su Pasta madre*, in F. MANCINELLI, *Pasta madre*, p. 77.

⁹ A. ANEDDA, *Cosa sono gli anni: saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, pp. 52-53.

¹⁰ F. MANCINELLI, *La ricerca del miele e il ritorno alla madre*, p. 26.

¹¹ G. ROSADINI, *Nota introduttiva* all'antologia da lei curata *Nuovi poeti italiani 6*, Torino, Einaudi, 2012, p. XIV.

¹² F. MANCINELLI, *La ricerca del miele e il ritorno alla madre*, p. 28.

¹³ Cfr. S. GUGLIELMIN, 'Mala kruna ovvero come recitare l'abisso', *Tratti. Da una provincia dell'impero*, XXVII, 86, febbraio 2011, p. 101; riflessioni simili in M. DE ANGELIS, *Appunti su Pasta madre* p. 79 e G. DE SANTI, 'Franca Mancinelli. La poesia siccome grumo di ferite', in M. FANTUZZI (a cura di), *La generazione entrante. Poeti nati negli anni Ottanta*, Borgomanero, Giuliano Ladolfi editore, 2011, pp. 85-87.

¹⁴ Il riferimento è ad *Andrej Rublev*; cfr. A. ANEDDA, *Cosa sono gli anni*, p. 115.

¹⁵ Sul tema del gesto, codice di movimenti e rito di obbedienza a una regola salvifica, si veda il brano dedicato alla benedizione con cui i membri della famiglia si proteggono a vicenda in F. MANCINELLI, *Dentro un orizzonte di colline e altre prose*, pp. 36-38.

¹⁶ F. MANCINELLI, *Pasta madre*, p. 15.

¹⁷ F. MANCINELLI, *Abitare nella città ideale. Frammenti in forma di visione* in *S'agli occhi credi. Le Marche*



dell'arte nello sguardo dei poeti, a cura di C. BABINO, con una nota di D. SIMONI, Montecassiano, Vydia, 2015, p. 55.

¹⁸ «Non ho altra fede che nell'acqua. Non importa se salata, salmastra, dolce o di cloro. Non c'è altro luogo in cui possiamo essere amati; non altro luogo che ci accolga interamente, che ci sollevi da noi stessi, senza lasciarci di un millimetro» (F. MANCINELLI, *Dentro un orizzonte di colline e altre prose*, p. 44).

¹⁹ Per il rapporto di Mancinelli con il nuoto, inteso anche come metafora della scrittura, si cfr. la prosa 'Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia', *clanDestino. Trimestrale di letteratura e poesia*, XXI, 4, 2008, pp. 29-32; il testo si legge anche online alla pagina <http://wordsocialforum.com/2012/07/15/un-verso-e-una-vasca-di-franca-mancinelli/>.

²⁰ F. MANCINELLI, *La ricerca del miele e il ritorno alla madre*, p. 31.

²¹ *Ibidem*.

²² *Nella sua analisi del film, Mancinelli ricorda come «anche Domenico e Gorčakòv compiono un rituale materno, entrambi dedicano la propria vita per “accendersi postumi come una parola”, facendosi messaggio-testamento d'amore per il mondo», aggiungendo poi che nel primo «l'invocazione finale, prima di avvicinarsi l'accendino e ardere come la fiamma di una candela, è alla madre, al principio di vita che è stato violato dalle azioni dell'uomo e che con questo gesto sacrificale Domenico vorrebbe riconsacrare, illuminandolo nella sua aura di santità [...]» (ivi, p. 34). Tale immagine torna in un brano della poetessa dedicato al Santuario marchigiano della Madonna delle Grazie, dove si legge: «Un soffio di voce all'orecchio ripete io, come la fiamma di una candela subito spenta dal vento. Bisogna proteggerla con il palmo di una mano e camminare fino all'immagine santa, alla madre dipinta» (F. MANCINELLI, *Dentro un orizzonte di colline e altre prose cit.*, p. 39).*

²³ Cfr. per questa immagine ivi, p. 40.

²⁴ Che questi versi si riferiscano alla nonna della poetessa, Maria Mazzanti, è confermato dal fatto che l'immagine della viola e dei capelli scuri («bruna») ricorrono in un testo a lei esplicitamente dedicato, *nascondendosi accarezza*, scritto per lo spettacolo teatrale *Nel grembo di ogni voce. Ritratti di donne tra fantasia e realtà* (ideazione e progetto di Alessandro Bottelli, Auditorium di Piazza della Libertà di Bergamo, portato in scena il 2 marzo 2013. Ringrazio l'autrice per avermelo segnalato).



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI



CORINNE PONTILLO

Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*



Nel tentare una prima forma di epurazione nei confronti del suo avversario, Stalin fece cancellare Lev Trotskij dalla fotografia che lo ritraeva al fianco di Lenin durante un comizio tenuto da quest'ultimo nel 1920; lo stesso fece Hitler nel momento in cui, spinto da motivazioni diverse, decise di far eliminare Goebbels da una fotografia del 1937 che li ritraeva entrambi insieme alla regista Leni Riefenstahl. Gli esempi di manipolazione o di uso di media differenti come veicolo di un messaggio ideologico potrebbero moltiplicarsi se si considera il ventennio fascista e l'immagine che di sé Mussolini diffuse servendosi della fotografia, del cinema, degli organi di stampa. Tra i possibili impieghi delle immagini, siano esse statiche o in movimento, l'utilizzo con finalità di propaganda politica o perfino di oppressione è stato ampiamente praticato dai sistemi di governo che si sono succeduti nel corso del Novecento. Ma se gli espedienti retorici messi in atto dal potere in funzione della propria predominanza sono oramai noti e ampiamente dibattuti,

ancora ricco di nuove esplorazioni è il campo d'indagine preso in esame da Christian Uva nel volume *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta* (Milano-Udine, Mimesis, 2015). Il saggio si allontana dall'osservazione dei media ufficiali e dà voce alle immagini cinematografiche, elettroniche e fotografiche che con essi instaurano un rapporto di antagonismo, ponendosi come schegge di resistenza e di controinformazione. Lo scenario storico in cui le immagini analizzate esplicano la loro valenza politica non è quello dei regimi totalitari, ma il decennio caldo degli anni Settanta in Italia, racchiuso tra le contraddizioni del 1968 e le lotte armate che tra il 1977 e l'anno successivo raggiungono esiti controversi.

Il testo non presenta una scansione tematica, ma propone approfondimenti e analisi di singoli casi studio sulla base dei dispositivi via via coinvolti nella contestazione, dedicando a ciascuno di essi un intero capitolo. Il primo medium che si affaccia sul terreno dell'azione politica in forma di immagine è il cinema. L'autore passa in rassegna i documentari e i lungometraggi realizzati dai collettivi studenteschi, ripercorre il dibattito teorico intorno alla ridefinizione della forma e della tecnica del cinema avviata alla fine degli anni Sessanta, e non trascura i contributi di registi impegnati come Zavattini e Bellocchio, deli-



neando lungo una trattazione densa di esempi le peculiarità del cinema militante. Emerge chiaramente come i segnali di rottura con il cinema tradizionale passino attraverso il rifiuto di un orizzonte borghese che, partendo dalla struttura stessa del linguaggio filmico, viene identificato con una componente narrativa, spettacolare e drammatica facilmente compromessa con i circuiti commerciali. Le inchieste e le testimonianze riprese vengono piuttosto montate in sequenze che riflettono, anche nella breve durata delle inquadrature, la concitazione di quegli anni. Compito precipuo del cinema militante, strettamente correlato, dunque, anche alle scelte di stile, è la rivendicazione di un intervento diretto sulla realtà, condotto sia attraverso la presenza fisica della macchina da presa nei luoghi tipici della contestazione (le università, le fabbriche, le piazze), sia per mezzo di una ricaduta effettiva sui processi sociali e politici. Esemplificativo, a tal proposito, è *Apollon: una fabbrica occupata* (1969) di Ugo Gregoretti, che documentando la battaglia dei lavoratori della tipografia romana non solo contribuisce alla sua riapertura ma innesca occupazioni anche in altre fabbriche.

Dopo la strage di piazza Fontana, all'alba degli anni Settanta, alle rivendicazioni di studenti e operai si affiancano questioni di carattere sociale: il diritto alla casa, alla scuola e alla salute, nonché il diritto di emancipazione confluito nel movimento femminista, convivono con le convulse tensioni che coinvolgono diverse forze in campo, dalle frange extraparlamentari allo Stato, alla minaccia neofascista. Come si legge nella parte centrale del volume, a farsi veicolo di espressione di tali istanze sono i dispositivi di ripresa e di registrazione elettronica, la cui natura versatile meglio si adatta all'urgenza di porsi in presa diretta con la realtà. Sull'immediatezza e sulla possibilità di una comunicazione orizzontale, «ad altezza degli stessi soggetti» (p. 123), del *videotape* alcuni collettivi e registi fondano un vero e proprio metodo, non disgiunto da una consapevolezza teorica che parte dalla conoscenza dello strumento. È il caso del gruppo Videobase, che ne *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* (1972), ad esempio, si immerge nel quartiere della Magliana e ne segue per oltre dieci mesi le assemblee; oppure di Alberto Grifi, che nel suo *Anna* (1972-1975) riporta la vicenda della minorenni incinta e tossicodipendente al suo nucleo vitale, dilatando potenzialmente all'infinito la durata delle riprese.

L'ultimo linguaggio visivo di cui si ricercano le accezioni politiche è la fotografia. In questa sezione del testo l'autore affonda le proprie riflessioni nel pieno degli anni di piombo e ricostruisce il backstage di alcune delle immagini che si sono sedimentate nell'immaginario collettivo. Tra queste, a spiccare per la plasticità della figura ritratta e per le connotazioni che di volta in volta le sono state attribuite, è la fotografia scattata da Paolo Pedrizzetti al giovane coperto da un passamontagna che, durante la nota manifestazione

del 1977 in Via De Amicis a Milano, impugna una pistola ad altezza d'uomo. Seguendo la natura indiziaria della fotografia, Uva spiega come lo scatto sia stato utile a risalire ad altri negativi dai quali si evince che il colpo inferto al vicebrigadiere non proveniva dalla pistola dell'uomo immortalato da Pedrizzetti, ma di un altro attivista, anche lui esponente di Autonomia Operaia.





L'imprescindibile dimensione documentaria della fotografia si sposa con un chiaro messaggio politico in altre fotografie amatoriali strettamente connesse al modo in cui si è consolidata nelle immagini la rappresentazione degli anni di piombo, ossia le polaroid che riprendono Aldo Moro nel covo delle Brigate Rosse. Se da un lato esse rispondono ai criteri referenziali e denotativi della foto segnaletica, dall'altro restituiscono un'immagine dimessa del politico, prefigurandone la distruzione. Distanti dalla violenza che promana dalle fotografie cui si è accennato sono gli scatti di Tano D'Amico – alcuni dei quali riprodotti nel volume, come le foto e i frame analizzati nei paragrafi e nei capitoli precedenti – impegnati a conferire un «epos umano» (p. 220) ai militanti e a sottrarre il loro agire alle mistificazioni dell'informazione ufficiale.

Dopo aver ripercorso le sequenze e i frammenti visivi di un'epoca tra le più problematiche e affascinanti della recente storia italiana, il testo si conclude con un passaggio alla tecnologia digitale. Gli spunti interpretativi avanzati dall'autore prendono le mosse da caratteristiche congenite come l'alta definizione e l'eccesso di realismo che ne consegue, tale da far slittare le immagini 'povere', in bassa definizione o in bianco e nero, nell'orbita di una precisa scelta politica (ne è testimonianza l'utilizzo dello smartphone da parte di Pippo Delbono in alcune delle sue opere più graffianti). Sono dati, questi, che alla luce dei nuovi fenomeni di terrorismo e delle dinamiche incredibilmente pervasive di diffusione delle immagini sollevano quesiti destinati ad impegnare anche gli sguardi più attenti e critici.

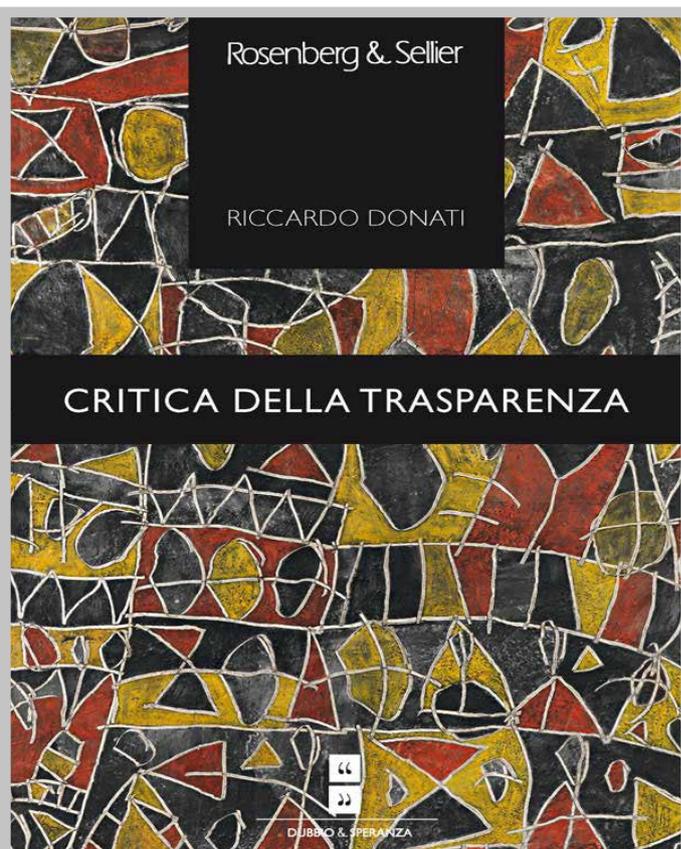
ELENA PORCIANI

Riccardo Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*

Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico (Rosenberg & Sellier, Torino, 2016) costituisce una nuova tappa dell'interesse di lungo corso di Riccardo Donati per i *visual studies*. A differenza però di precedenti studi più specificatamente dedicati al rapporto tra parola e immagine, come il volume *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Le Lettere, Firenze, 2014; recensito da [Marialaura Di Nardo](#) sul n. 4 di «Arabeschi»), in questo caso ad animare la ricerca è stato l'obiettivo, al crocevia di tematica e storia delle idee, di ricostruire la storia del principio della 'purovisibilità' dalla metà dell'Ottocento in poi.

Il saggio è scandito in due sezioni – *La società a venire* e *La società avvenuta* –, in cui si ripercorre «il punto di vista di letterati, artisti, intellettuali» (p. 30) sui mutevoli rapporti tra il valore funzionale e il valore finzionale della trasparenza, ossia tra la funzione riconosciuta a un certo edificio trasparente e le proiezioni simbolico-culturali su di esso esercitate. Più in dettaglio, nel capitolo iniziale della prima e più corposa sezione, *Dal sogno...*, dedicato all'Ottocento, lo studioso fissa il punto di partenza del discorso nell'edificazione a Londra nel 1851 del *Crystal Palace* per la *Great Exhibition*, mostrando come nella sua struttura in ferro e vetro i modelli già settecenteschi della vetrina e della serra confluiscano in un riuso in chiave commerciale dell'immaginario romanzesco evocato dalla coltivazione di fiori e piante di origine esotica. Sin dalle prime manifestazioni architettoniche della trasparenza, cioè, soggiacciono ai criteri di funzionalità dei materiali utilizzati strategie di creazione del gusto e di persuasione all'acquisto che riconosciamo precorrere l'approccio immaginifico alle merci dell'odierna società dei consumi.

Ciò non toglie che non poche delle più immediate reazioni al gigantismo trionfale del palazzo fossero improntate alla celebrazione di un'accelerazione verso il progresso, come nel caso del Thackeray di *May-Day Ode*, e che queste aprissero a un filone di pensiero in cui la trasparenza architettonica si smarca dalle implicazioni materiali per assurgere a modello di un nuovo tipo di società più equo e felice. Ne fornisce un compiuto esempio romanzesco *Che fare?* di Nikolaj Gravičevič Černyševskij (scritto già nel 1862, ma pubblicato nel 1902), nel quale un grande edificio trasparente si offre come sede di «un'officina collettivista ma anche di *atelier*, di *residence*, luogo di svago destinato a ospitare musei e teatri» (p. 49) secondo una visione utopica di origine rousseauiana che piacque molto a Lenin. Le ombre, per così dire, della trasparenza non sfuggirono invece a personaggi pur molto diversi fra di loro come Ruskin e Dostoevskij, che presentirono nello sfolgorio brulicante di





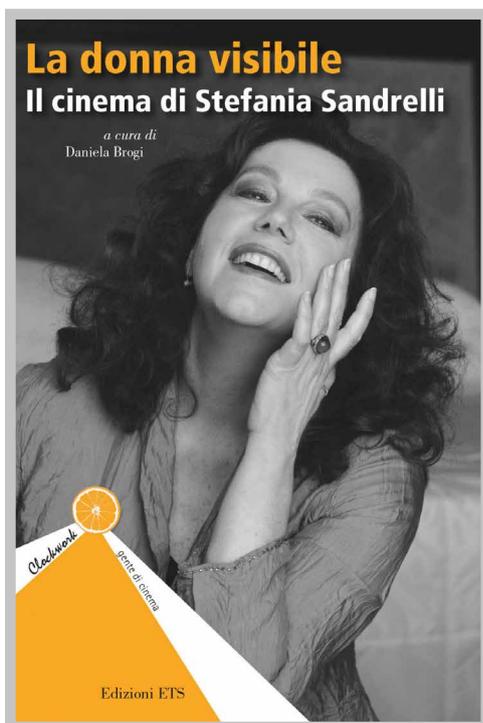
visitatori del Crystal Palace l'imbarbarimento, estetico non meno che etico, di una società tramortita dalla dismisura luccicante dell'edificio e dal benessere materiale da essa promesso. Siamo, con ciò, in prossimità dell'inversione di tendenza del Novecento, sebbene nel cruciale 1914 possiamo ancora imbatterci in un'opera manifesto come *Glasarchitektur* del 'poeta costruttore' di avanguardia Paul Scheebart. Il testo, a ben vedere, è più ambivalente di quanto suggerisca il titolo: pur attingendo al serbatoio dell'immaginario della trasparenza, il suo autore di fatto si lascia già alle spalle la purovisibilità preferendole, come materiale di costruzione della città ideale, il vetro policromatico; soprattutto, però, si tratta di una proposta deprivata di qualsiasi finalità pratica, concentrata esclusivamente «sulla suggestione di incessanti stupori e incanti» (p. 63), cosa che di per sé preannuncia l'incipiente messa in discussione del valore positivo della trasparenza.

Una simile crisi è al centro del successivo capitolo *...all'incubo*, dedicato al primo Novecento. Qui, attraverso numerosi casi letterari e cinematografici, da Joyce a Bontempelli, da Palazzeschi a Ejzenštein, Donati segue le varianti di due generali linee tematiche: da un lato, la trasparenza architettonica ricompare nelle vesti di uno scenario urbano segnato dal rovesciamento in negativo delle precedenti componenti utopiche: «fine dei segreti, eliminazione delle tracce, azzeramento dei significati e realizzazione di uno spazio incontaminato, di una *tabula rasa* vergine di semantica» (p. 81) mutano di segno divenendo vettori di controllo sociale e politico, uniformizzazione dei comportamenti e omologazione ideologica all'interno di spazi urbani trasformati in 'inferni di cristallo'; dall'altro, si trasforma in un ambiente ideale per comportamenti ossessivi e patologici, tesi tra esibizionismo e reclusione all'interno di *Glashäuser* variamente rappresentate. Se nel 1933, in un'utopia fuori tempo massimo (p. 77), Walter Benjamin poteva ancora riconoscere in *Esperienza e povertà* alla «permeabilità ottica» (p. 78) del vetro la capacità di mettere fuori gioco i segreti e i conformismi degli interni borghesi, nella seconda e più breve sezione *La società avvenuta* Donati mette a fuoco tre reti tematiche che mostrano il definitivo rovesciamento distopico della trasparenza negli ultimi settanta anni. In particolare, la tripartizione si articola nel nesso fra trasparenza e civiltà dei consumi, analizzato attraverso autori italiani degli anni del boom economico, come il Testori e il Bianciardi milanesi; nella «crescente ossessione per il tema della sicurezza» (p. 152), affrontata *in primis* mediante un'originale lettura dei film zombie di George Romero; e nella linea catastrofico-apocalittica, imperniata sull'analisi delle rappresentazioni del motivo architettonico della cupola trasparente, anche in opere popolari come *Simpson: il film* di David Silverman (2007) o *The Dome* di Stephen King (2009).

Quelli menzionati sono solo alcuni dei numerosi autori e rami tematici che, con un'argomentazione al contempo affabile ed erudita, Donati passa in rassegna sino all'epilogo *Per concludere. Ha ancora senso sognare in avanti?*, in cui rileva che se il «tracollo del mito della trasparenza» (p. 182) è avvenuto nell'epoca del pensiero unico del capitalismo avanzato, tanto più «l'arte, il cinema, la letteratura, la sfera creativa ed espressiva insomma, può e deve assumersi il compito di una riattualizzazione del pensiero utopico» (*ibidem*). Il rischio però è che, così facendo, le discipline umanistiche e artistiche propongano un sapere sì mosso dal principio del 'sognare in avanti', nelle parole di Ernst Bloch citate nelle pagine finali del volume, ma destinato a rimanere invisibile, a suo modo trasparente, senza incidere fattualmente sulla contemporaneità. Per questo, proprio per raccogliere la sfida tematologica aperta dal lavoro di Donati, pare forse più opportuno uscire dalla logica dell'*ou-topos* e chiamare al dialogo interdisciplinare gli artefici della 'trasparentizzazione' del mondo contemporaneo, gli architetti: per provare a interagire coi progetti estetici che stanno alla base del «trionfo incondizionato, ovunque nel mondo, di quelle che per dirla con il titolo di un fortunato romanzo di Paul Auster possiamo chiamare 'città di vetro'» (p. 151) ed esercitare dall'interno di queste una visibile critica della trasparenza.



STEFANIA RIMINI

Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*

In occasione dell'edizione 2016 del Premio Fiesole ai Maestri del cinema, assegnato a Stefania Sandrelli, è apparso per i tipi di ETS, grazie alla cura di Daniela Brogi, un volume collettaneo che rinnova con grande efficacia l'idea che regista e attore «creano, loro stessi, il testo»,¹ secondo una reciprocità di azioni spesso fraintesa, quando non addirittura misconosciuta. Il settantesimo compleanno della diva, insieme ai suoi cinquantacinque anni di carriera, offriva del resto l'opportunità di riavvolgere il nastro della storia cinematografica del nostro paese, se è vero – come si legge nel suo sito ufficiale – che lei può essere considerata «il termometro del cinema italiano».

Il volume si aggiunge al catalogo di studi recenti dedicati al 'cinema delle donne',² come si intuisce facilmente già dal titolo. L'evidente riferimento a Balász, lungi dall'essere solo il frutto di un divertito scambio di genere, sposta l'attenzione su un nuovo paradigma femminile che non si riduce alla mera

esibizione dei segni del corpo, ma ripropone il tema della visibilità come chiave di volta della «direzione delle immagini» filmiche e al contempo invita a un rinnovato interesse per quelli che Dyer definisce i «segni di performance».³ Detto altrimenti, con le parole della curatrice, è in un duplice senso che Stefania Sandrelli può essere definita la «donna visibile»:

per guardare alle qualità, anche tecniche, d'interpretazione, alla sua «attorialità» spesso rimossa (Pierini); al tempo stesso, l'espressione può essere usata per continuare a raccogliere la sfida di una «bellezza mai vista» (Rasy), di una «visibilità» spesso anche così ostentata, con pose «spregiudicate» – «spinte», si sarebbe detto in passato (Brogi, p. 6).

Il rimando a Balász pare rimanere sotto traccia, quasi inconsapevolmente, soprattutto in riferimento a un concetto che viene puntualmente risolto da tutti gli autori e le autrici:

E la maggior parte degli attori, inoltre, ha un solo «volto d'attore». Si tratta sempre dello stesso tipo, riconoscibile anche nel più convincente travestimento e in ogni costume, come un ufficiale in abiti civili.⁴

Se l'immaginario cinematografico ha costruito nel tempo una Sandrelli-tipo, approfittando della visibilità del suo corpo («una sorta di Gran teatro della storia della donna italiana del Novecento» – Brogi, p. 6), è pur vero – e lo dimostrano con grande evidenza i

contributi raccolti nel volume – che è nel segno della variazione che si coglie l'«effetto di presenza»⁵ dell'attrice, il cui volto è un atlante mutevole di espressioni, sentimenti, pose, inganni. La fisionomia della diva ispira registi diversi (da Germi a Pietrangeli, da Bertolucci a Scola, senza dimenticare il fatale incontro con Brass), capaci di smontare l'idea di una bellezza facile, assoluta, e pronti invece a disseminare dentro opere assai diverse per genere, stile e spessore diegetico frammenti di donna ora ingenua ora audace, ora generosa ora cinica, ma sempre 'sprezzante' – nell'accezione di Baldassar Castiglione.⁶

È intorno a questa galleria di gesti e sguardi che si dispongono le tessere del libro, ordinate in due sezioni, *Saggi e Letture*. La prima mette in chiaro e approfondisce le categorie di 'personagge' incarnate da Sandrelli nel corso della sua lunga carriera, dando voce alla declinazione di una femminilità non ovvia perché «sensibile non solo alle mutazioni della storia e del costume, ma anche a quella vibrazione sotterranea che nelle metamorfosi degli anni cambia il nostro modo di abitare lo spazio e la vita» (Rasy, p. 13). Inquadrando i diversi profili di donna 'costruiti' da Sandrelli emerge un «percorso di continue andate e ritorni fra il familiare e l'estraneo, il pudore e il desiderio, l'esaltazione e la rassegnazione» (Becattini, p. 33). Le seduttrici, le ribelli, le mogli, le madri interpretate articolano «quasi un esame di coscienza, una elaborazione critica dell'archetipo femminile che la cultura della modernità ha assegnato alla donna» (Polese, p. 17), restituendo così sullo schermo un frastagliato ventaglio di sfumature.

Accanto alla temperatura emotiva di queste figure, alcune delle quali sembrano a tratti delle «piccole Bovary» (Polese, p. 18), si pone la questione cruciale della visibilità intesa come performance, come varco dell'espressione attoriale: è qui che l'analisi produce lo scarto più consistente, nell'aggirare l'insidia di una recitazione senza volontà né fibra, e soprattutto nel tentativo di individuare l'idioletto di Sandrelli, cioè «quel bagaglio di segni autoctoni che contraddistinguono la sua presenza e la sua attorialità» (Pierini, p. 27). Il manuale minimo dell'attrice poggia saldamente sulle micro-tensioni del volto, sull'impercettibile movimento delle labbra, sulle inclinazioni del capo, sul posizionamento delle braccia e del corpo ma, poi, quel che conferisce spessore e intensità all'interpretazione è il modo in cui questi segni si «inseriscono nel flusso della performance» (Pierini, p. 28). Senza generalizzare troppo, è possibile ricondurre la recitazione di Sandrelli a un'imprevedibilità di fondo, a una incondizionata pulsione ludica che rende spesso difficile distinguere

«tra spontaneità e stilizzazione, tra casualità e premeditazione» (*ibidem*). La conseguenza più 'visibile' di tale postura giocosa è la rinuncia a schematismi e inibizioni in forza di un'esuberanza espressiva che le consente di dar corpo alle intermittenze di un nuovo tipo di borghesia, «pronta ad adottare nuovi stili di vita, a cavalcare il consumismo, a seguire modelli comportamentali massificati e sognare traguardi di affermazione effimeri e talvolta fatali» (Vanelli, p. 39). Allo stesso tempo, la tensione metamorfica del suo stile, (solo apparentemente) senza regole, contribuisce all'*invenzione di una gioventù*⁷ di chiara matrice pop, apparsa nel solco degli anni Sessanta e via via declinata – e forse anche degradata – nel cuore degli anni Ottanta.

La compattezza tematica e discorsiva della prima sezione cede il posto, nella seconda e più estesa parte del volume, alla combinazione di prospettive di indagine che offrono una galleria di *letture* di grande effetto, soprattutto perché ani-



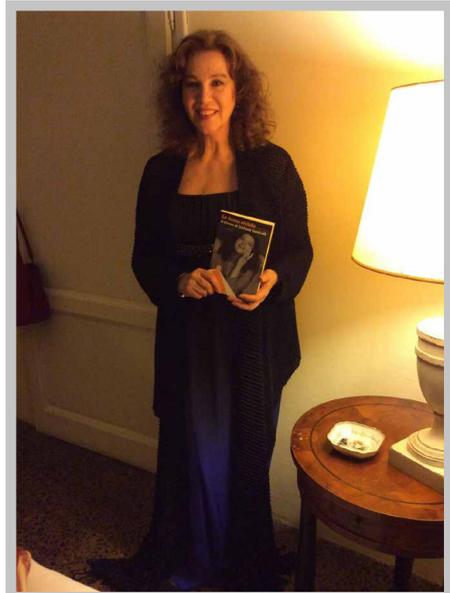


Il conformista (1970)
Il conformista

mate da una *vis* analitica sempre puntuale e tesa. Data l'ampiezza dei rimandi, e la varietà dei casi di studio prescelti (dal dittico germiano *Divorzio all'italiana-Settanta e abbandonata* fino a *La prima cosa bella* di Virzì, passando per Pietrangeli, Bertolucci, Comenicini, Scola, Brass, Monicelli, Archibugi e Bigas Luna), non è possibile dar conto dei singoli contributi, ma si può tentare di delineare, per brevi cenni, il quadro d'insieme. Come per un effetto di rispecchiamento, i saggi contenuti in questa sezione sembrano riprendere e ribadire le idee cardine esplorate nella prima: l'analisi dei film di Germi lascia emergere, ad esempio, tutta «l'opaca ambivalenza» (Cardone, p. 57) della personaggio in abbinamento ai tratti tensivi dell'attrice, mentre il discorso su *Io la conoscevo bene* approfondisce le dinamiche di interferenza fra corporeità e sessualità nella rappresentazione di modelli femminili.

La categoria del «corpo come desiderio» (Tognolotti, p. 61), messa in campo a proposito del film di Pietrangeli, si riaffaccia tra le pieghe del racconto de *Il conformista*, si deforma nella tensione claustrofobica de *L'ascensore* per poi culminare negli abbandoni estatici de *La chiave* e nel bulimico erotismo di *Prosciutto, prosciutto*, a riprova della disponibilità e del carattere anticonvenzionale della recitazione di Sandrelli. Con il film di Scola quella «straordinaria istintualità» che aveva caratterizzato il primo lungo tratto della carriera dell'attrice lascia spazio a un «inedito protagonismo morale, frutto di un cambiamento di sguardo che all'inizio del nuovo decennio sembra investire l'intero cinema italiano» (Luceri, p. 79). Il carattere di Lori in *Speriamo che sia femmina*, pur restando per certi aspetti ai margini della vicenda, si fa portatore in prima battuta di un disequilibrio per poi divenire nel finale elemento di ri-congiunzione di un coté squisitamente femminile. Nel segno della madre si compie infine l'avventura con Archibugi e Virzì, registi che in misura diversa hanno saputo esaltare il corto circuito fra arte e vita, destino e mestiere che segna fin dalle prime prove lo stile di Sandrelli; la decisa impronta delle inquadrature di Archibugi, la nettezza dei suoi piani fa da contraltare alle tinte dolceamare di Virzì, al suo perenne oscillare fra desiderio e nostalgia.

Questa giostra di personaggi, affetti e scene, descritti con intelligenza e passione, vale a rilanciare l'idea che il cinema di Stefania Sandrelli sia davvero un punto di osservazione privilegiato degli snodi della storia artistica e sociale del nostro paese; allora, grazie alla ricchezza dei materiali e dei rimandi presenti nel testo, possiamo tornare a contemplare lo sguardo di scorcio della diva alla maniera del Joseph Roth di *Fuga senza fine*: «come una meta e come una cosa perduta».





¹ B. BALÁSZ, *L'uomo visibile* [1924], a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2008, p. 138.

² Negli ultimi anni si registra un forte interesse verso temi, figure e opere di quello che può dirsi a tutti gli effetti un 'cinema delle donne', parafrasando uno dei testi che ha contribuito al rilancio di una storia della settima arte al femminile, cioè *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici* (Laterza 2014) di Veronica Pravadelli. L'autorialità delle donne dietro, davanti e accanto alla macchina da presa non è più un tabù, come testimonia un ricco indice di studi: oltre al già citato contributo di Pravadelli, occorre segnalare almeno B. LUCIANO, S. SCAPARRO, *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, West Lafayette, Purdue University Press, 2012; L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire: le donne del cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015; L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015; G. CARLUCCIO, M. PIERINI (a cura di), 'Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn', *La valle dell'Eden*, 28-29, 2015. A tale fermento partecipa con convinzione il collettivo FAScinA, Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi, capace di produrre ricche iniziative scientifiche ed editoriali. Non è un caso che la Galleria del numero 8 di Arabeschi, *Essere (almeno) due. Donne del cinema italiano*, nasca proprio dalla collaborazione con FAScinA.

³ R. DYER, *Star* [1979], Torino, Kaplan, 2009, pp. 163-181.

⁴ B. BALÁSZ, *L'uomo visibile*, p. 156.

⁵ Cfr. F. PITASSIO, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003.

⁶ Si legga a tal proposito il saggio di E. RASY, *Un'altra bellezza*, pp. 11-13.

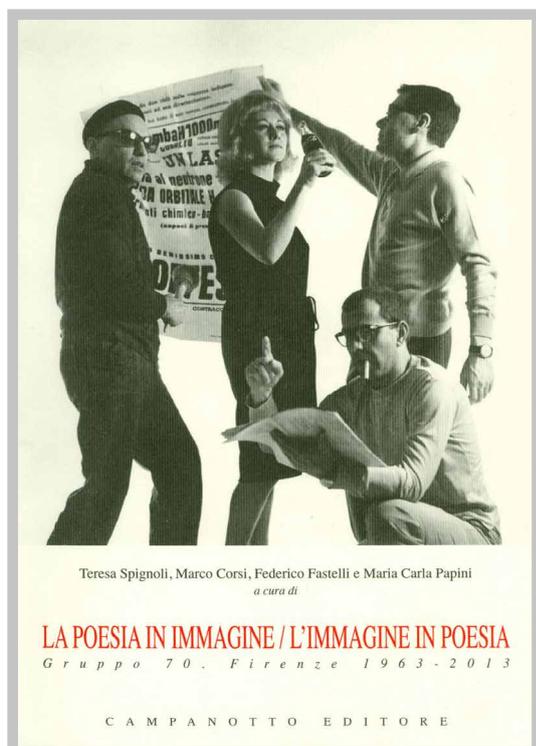
⁷ Si veda il contributo di R. VENTRELLA, *L'invenzione della gioventù*, pp. 45-50.

MARIA PIA ARPIONI

T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, *La poesia in immagine /
L'immagine in poesia*

L'industria ha dato dunque il colpo di grazia all'avanguardia imbalsamandola poi ad uso e consumo della massa. Con l'aria che spira non mi sembra affatto azzardato affermare che descrivere la situazione dell'arte d'oggi è descrivere la situazione dell'arte "dopo l'avanguardia". La prospettiva che si apre dinanzi all'artista è dunque quella del superamento dell'avanguardia, superamento che si preannuncia nel segno della razionalità e della comunicazione.

Lamberto Pignotti, intervento al convegno *Arte e Comunicazione* (Firenze, 24 maggio 1963)



Nel 2013, cinquant'anni dopo la fondazione del Gruppo 70 – avvenuta allo storico incontro fiorentino *Arte e comunicazione*, nel maggio del 1963 –, un convegno, un'esposizione e poi un volume hanno ripercorso quell'esperienza all'interno del panorama di allora, nell'ambito di una più ampia ricerca sulle interrelazioni tra parola e immagine nel secondo Novecento italiano e fino al 2012 (www.verbapicta.it). Articolato in cinque sezioni, oltre a quella introduttiva, *La poesia in immagine / L'immagine in poesia*, curato da Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini (Pasian di Prato [Udine], Campanotto, 2014), reca in copertina un'immagine che ben rappresenta la propensione multimediale e interdisciplinare del Gruppo in questione: si tratta di uno scatto dall'happening *Poesia e no 3*, messo in scena nel 1965 dai poeti Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini e Lucia Marcucci, assieme agli artisti Antonio Bueno

ed Emilio Isgrò, fra i principali protagonisti di quella breve ma intensa stagione creativa, le cui valenze ed eredità solo negli ultimi anni si è cominciato a vagliare in modo più sistematico.



È un volume denso per la ricchezza di notizie – non di rado riprese e approfondite secondo diverse prospettive da un capitolo all'altro (anche per questo sarebbero stati utili un indice dei nomi e una bibliografia riassuntiva; la più completa e aggiornata resta quella in calce al volume del 2011 di Pignotti e Stefanelli *Scrittura verbovisiva e sinestetica*) – e di riproduzioni di opere e documenti, oltre che interessante per le prospettive storico-critiche esposte in modo perlopiù chiaro. Uno dei pregi del libro è proprio quello di contestualizzare i fenomeni di cui si propone una prima interpretazione.

Il capitolo che apre il volume, concettualmente il più rilevante, si compone di cinque saggi. Il primo, di Marcello Carlino (*L'avanguardia che venne dal caldo: l'utopia dell'intermedialità*), inquadra i presupposti teorici del movimento delineandone i rapporti da un lato con le avanguardie storiche, più intensi, specie col surrealismo, dall'altro con le più 'fredde' neoavanguardie, con le quali ebbe in comune la razionalità progettuale (specialmente con il Gruppo '63 i contatti e gli scambi, soprattutto all'inizio, furono frequenti). Mossi da un'utopia di «conversione della comunicazione», come dimostra il vivo confronto con critici e semiologi del calibro di Barilli, Dorfles, Eco – presenti anche al primo incontro fiorentino –, questi artisti operarono una chiara scelta esolettaria, di 'uscita' dall'ambito letterario, e intermediale, motivata dalla coscienza del venir «dopo» avvertita da Pignotti. Nel contributo *Il presente-futuro del Gruppo 70* Stefania Stefanelli si sofferma sulla cornice storico-culturale, e in particolare sulla sfida posta in quegli anni dalla pervasività delle immagini diffuse dai *mass media* e irrimediabilmente compromesse col potere. L'interesse primario di questi artisti per la comunicazione col pubblico li condusse a perseguire un rinnovamento radicale attraverso forme e codici nuovi. Pignotti, Miccini e gli altri passarono così dalle iniziali sperimentazioni 'monolingustiche' alla poesia verbovisiva (come nel diffuso 'collage largo') e a quella lineare ma polemicamente 'tecnologica' che, fondendosi poi con la pittura 'tecnologica' di Luciano Ori e Bueno, estrapolava e risignificava sintagmi propri del linguaggio pubblicitario, giornalistico e televisivo della nuova Italia delle industrie e dei consumi (*Arte e tecnologia* è il titolo del secondo convegno, del 1964). Con l'ampliarsi delle tecniche, dei *media* e delle «appropriazioni» (dalla fotografia ai fumetti ai rebus) e con lo sviluppo di poetiche personali sempre più diversificate, il gruppo giunse poi a innovazioni 'multilingustiche' tese alla creazione di un'autonoma 'interlingua' più aderente alla realtà contemporanea. In essa, i codici verbale, visivo, sonoro e gestuale si mescolavano e fondevano, come nello spettacolo *Poesie e no* e negli altri lavori, ad esempio *Preistoria contemporanea*, esposti alla fine del '65 alla mostra-spettacolo *Luna-Park*. Il saggio di Teresa Spignoli, *Poetica e retorica della poesia visiva*, dimostra come Pignotti intendesse rifondare dal suo interno il macrogenere poetico servendosi della teoria classica dei generi. Rielaborando in modo originale il pensiero di Max Bense e Giulio Preti, e ricorrendo perlopiù a modalità parodiche, Pignotti – che già nel '62 parla di 'poesia tecnologica', una formula che, come quella di 'poesia visiva', ben rappresenta questa volontà di scardinamento costruttivo della tradizione – preleva e assembla materiali di provenienza extraletteraria con finalità estetiche. L'analisi di Spignoli si estende quindi al genere narrativo e ad altri autori (Miccini, Ori e Isgrò), prendendo in considerazione anche l'evoluzione dell'oggetto-libro e il suo passaggio dalla pagina al quadro. Gli ultimi due contributi allargano la prospettiva geografico-culturale per considerare il dibattito fra diversi centri letterari ed editoriali e il costituirsi di differenti linee di sperimentazione. Sul rapporto artistico tra Roma e Firenze nei primi anni Sessanta, ricostruito anche attraverso le lettere inedite scambiate da Vivaldi, Pignotti e Miccini, è incentrato il contributo di Barbara Cinelli dal titolo *Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: tra quadri e poesie*. Un'alternativa alle modalità verbovisive fiorentine è fornita dalle opere di Vivaldi e di alcuni



esponenti del Gruppo 63 (Giuliani, Sanguineti e Balestrini), accomunate da suggestioni raccolte nelle gallerie romane e provenienti dalla Pop Art, da Schifano, Festa e Rotella. *Il «duplice esercizio» di Luciano Caruso. Post-scrittura e meta-citazione* di Giorgio Zanchetti approfondisce invece l'attività di Caruso tra Napoli, Genova, Milano e Firenze lungo i due decenni. La teorizzazione e pratica di Caruso dell'arte verbovisiva come 'post-scrittura' si pongono in chiara antitesi all'operazione del Gruppo 70.

Nella seconda parte del volume, *Testimonianze*, sono alcuni dei protagonisti di quell'esperienza a gettare uno sguardo all'indietro, con testi scritti per l'occasione o già editi e con riproduzioni di opere più o meno recenti: oltre a Pignotti (che presenta anche una lettera di Caruso a lui indirizzata nel '76), Marcucci, Isgrò e Roberto Malquori, figurano Stelio Maria Martini, Luigi Tola e Rodolfo Vitone.

Sulla *Poesia visiva a Firenze* è incentrata la terza sezione, curata da Federico Fastelli e idealmente collegata ai saggi della prima parte, in quanto vi si ricostruisce l'attività del gruppo nelle sue tappe e iniziative fondamentali attraverso una cospicua selezione di materiali: lettere, fotografie, inviti, manifesti, nonché copertine dei cataloghi delle Edizioni 70, di antologie e riviste, multipli e libri d'artista. Queste pagine restituiscono un'idea della ricchezza degli archivi toscani, integrando e mettendo utilmente a sistema pubblicazioni precedenti relative ad aspetti specifici.

I *Testi* inclusi nella quarta parte del libro, curata da Marco Corsi, oltre a rendere disponibile la trascrizione del copione di *Poesia e no 3*, consente di immergersi nel dibattito di *Arte e Comunicazione* riproponendo – per la prima volta in volume – i passi salienti degli interventi pronunciati al convegno. Oltre a Dorfles, Eco, Barilli, fra gli autori vi sono Vivaldi, Anceschi, Aldo Rossi.

La sezione conclusiva, con la sintetica descrizione di 12 tra archivi e fondazioni, musei e biblioteche contenenti documenti e volumi significativi per lo studio delle sperimentazioni verbovisive – dall'archivio Miccini alla fondazione Bonotto, dal MART di Rovereto alla Sezione stampe e libri d'artista della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze –, offre un primo repertorio dei numerosi fondi, in buona parte ancora da indagare, interessati dalle testimonianze di un fenomeno ampio e complesso, esteso ben oltre il fiorentino Gruppo 70 e coinvolto in scambi serrati con altri movimenti d'avanguardia, anche fuori dai confini nazionali. Le informazioni fornite direttamente dagli eredi, dai responsabili delle collezioni e in qualche caso dagli stessi artisti (come per Maurizio Spatola), sono dunque preziose per il prosieguo delle ricerche, a partire dagli importanti esiti raccolti in questo volume, in direzione di una «adeguata sistemazione storico-critica».

CRISTINA GRAZIOLI

Shiro Takatani, *ST/LL*

«La profondità va nascosta. Dove? Nella superficie» scriveva Hugo von Hofmannsthal nel *Libro degli amici* (1922): un invito a lasciar parlare le cose da sé, da parte di un poeta alla ricerca di un linguaggio in grado di non tradire l'intensità dell'esperienza del reale. Il contesto è certo lontano, ma ripensando a *ST/LL* di Shiro Takatani vengono alla mente poetiche di autori che si sono confrontati con la necessità di dare forma all'inesprimibile, sul filo del rovesciamento dell'invisibile in visibile (non a caso nel paesaggio di riferimento dell'artista giapponese vi sono Mallarmé e Wittgenstein). Quasi un secolo dopo, le arti sembrano uscire da questa dicotomia e concepire un'evidenza manifesta (una 'superficie') del reale che è essa stessa profondità. Nel nostro caso, una scena tecnologicamente avanzata è al servizio di questo apparente paradosso.

Negli ultimi decenni le nuove tecnologie hanno lasciato scorgere la possibilità di suscitare emozioni superando la dimensione algida che ha spesso caratterizzato le creazioni dall'alto livello tecnologico; oggi, nei migliori esempi della scena contemporanea che se ne avvalgono, la purezza dell'immagine e del suono supera la soglia della contemplazione immobile facendosi capace di 'muovere' (e di com-muovere). Non si tratta di una reazione che passa attraverso il sentimento, bensì di un movimento emotivo innescato dall'appello alla sfera percettiva. Qualcosa di simile a quanto intuitiva Kandinskij nello *Spirituale nell'arte* nel distinguere, nell'esperienza del colore, la semplice associazione visiva mnemonica dall'effetto 'spirituale', dove la percezione cromatica avrebbe 'toccato' (fatto risuonare) direttamente l'anima. Le categorie alle quali fa ricorso Kandinskij, 'risonanza' o vibrazione, sembrano essere rivisitate in chiave contemporanea nella creazione di Takatani.

In *ST/LL* l'implicazione di tecnologie avanzate non riguarda solo l'elemento più vistoso, cioè l'utilizzo di una spidercam (una camera senza limiti di direzioni nell'esplorazione dello spazio), strumento e perno della concezione drammaturgica, ma anche un complesso sistema di spazializzazione del suono e un raffinatissimo impiego della luce, capaci appunto di 'risuonare' nell'esperienza visiva e auditiva dello spettatore.

Takatani, fondatore a Kyoto del collettivo Dumb Type nel 1984, concepisce una scena fortemente segnata da linee orizzontali e verticali. Nell'ampio spazio del palcoscenico, la zona centrale è occupata da un importante impianto verticale: perpendicolare alla ribalta, si allunga una tavola apparecchiata; la lunga linea del tavolo prosegue idealmente nell'alto schermo verticale, bianco di luce. Colpisce lo scarto proporzionale tra gli oggetti (minuscoli, ma sin dall'inizio protagonisti nella composizione visiva) e il respiro dello spazio. Accenti cromatici completano il quadro (la trasparenza di calici e sedie, il metallo delle stoviglie, una mela rossa – unico accento di colore e solo elemento organico di questa tavola "imbandita" di assenza).

Più ampia rispetto al rettangolo verticale, sul piano

©Yoshikazu Inoue



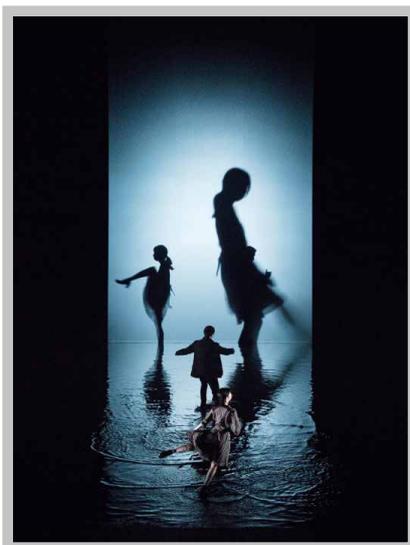


©Yoshikazu Inoue

scenico una superficie d'acqua sulla quale si riflettono tutti gli elementi; in particolare vi si specchia senza soluzione di continuità il piano di proiezione, così da costituire un unico campo visivo che accoglie al suo interno tavolo, oggetti, figure.

Dall'alto cala un oggetto tramite fili.¹ È un 'occhio' (la camera) che percepiamo da subito come motore di drammaturgia e presenza drammaturgica; una sorta di punto di condensazione (o punto critico di un passaggio di stato) di tutto quanto accade.

Gli oggetti immobili rivivono proiettati sullo schermo e appaiono come sovradimensionati, nel dinamismo della metamorfosi di piani, prospettive multiple, sguardi obliqui o rovesciati. Tra gli oggetti, alcuni metronomi. Il suono (la sapientissima musica è affidata a Sakamoto, Marihiko Hara, Takuya Minami), che sin dall'inizio avvolge lo spettatore, dilata ed espande ulteriormente il nostro campo percettivo; in corrispondenza del quadro iniziale rumori di stoviglie, voci, un reticolo sonoro 'quotidiano' ribadisce il doppio nastro su cui si muove lo spettacolo, tra gesti e oggetti familiari e loro riverbero cosmico in onde sonore e luminose.



©Yoshikazu Inoue

Takatani riesce, senza banali illustrazioni, a porci di fronte l'evidenza di un tempo che si fa spazio, di uno spazio animato dall'incedere temporale. La misura sulla quale l'artista cadenza il ritmo visivo che mette in relazione oggetti reali e loro 'animazione' (è il movimento pluridirezionale della camera a conferire loro dinamismo) si dipana come una composizione musicale. Questo 'occhio tecnologico' sembra *scolpire il tempo* (e Tarkovskij è richiamato anche dallo specchio d'acqua, come rileva Asada Akira <http://realkyoto.jp/en/review/takatani-shiros-stll/>).

Entrano una alla volta tre figure femminili, vestite di nero, poi una figura maschile; come in punta di piedi sembrano glissare sullo specchio d'acqua. Successivamente i performer creeranno relazioni diverse con questo elemento, mettendone in evidenza le qualità materiali e insieme la valenza allusiva allo scorrere del tempo e

all'incessante fluire delle cose.

La partitura scenica lavora su sottili corrispondenze: lo schermo rimane vuoto anticipando ciò che avviene subito dopo in scena, quando la tavola viene sparecchiata. La stessa dinamica si ripropone in altri momenti (le danzatrici lasciano lentamente cadere una posata, anticipando una serie di 'cadute' di oggetti nella proiezione).

Una volta scomparsi gli oggetti (e le loro immagini), la gestualità si fa più astratta, svincolata dai gesti del pranzo. Questa rarefazione ci conduce ad una visione dello spazio differente, in una dimensione onirica; l'oscurità inghiotte ogni cosa, lasciando visibile la figura di un danzatore disteso sopra al tavolo; muta anche il registro sonoro (bandoneon, rumori di stoviglie, grilli).

Ora lo spazio non è più definito dal movimento dell'occhio/camera, dagli oggetti e dai performer. Il buio lo riplasma: due piccole luci scendono e trasformano le coordinate dello



spazio. Successivamente calano altre lampadine appese a fili, configurano un paesaggio in divenire che muta a seconda del loro riflesso nell'acqua e della loro intensità. La scena è accompagnata da uno struggente canto giapponese.

I corpi divengono sempre più attivi nel loro rapporto con l' 'occhio', che ripropone dal suo sguardo molteplice e simultaneo innumerevoli sfaccettature del movimento; nella proiezione compaiono fili che creano volumi dinamici, entro i quali si muovono i danzatori, abitando lo spazio virtuale. Li vediamo contemporaneamente appoggiati con tutto il loro peso sulla superficie del tavolo e insieme librati senza gravità nello spazio fluido segnato dai fili (come non pensare alla grazia della Marionetta di Kleist?).

Il motivo della metamorfosi e delle infinite prospettive della visione è magnificamente incarnato dall'ombra, procedimento utilizzato per una variazione del tema proposto in apertura. Così come gli oggetti appaiono nella loro pluridimensionalità e molteplicità, così l'ombra (o il controluce) dispiegano infinite sfumature della qualità di presenza dei performer: figure di fronte allo schermo in controluce e loro riflesso sull'acqua, figure in ombra dietro lo schermo e riflesso delle ombre sull'acqua, figure in controluce che proiettano la loro ombra, figure in controluce che si sovrappongono a ombre di altre figure dietro lo schermo, corpi reali in luce... lo spettatore è trascinato in una vertigine visiva e ritmica di rara bellezza.

Solo apparentemente *ST/LL* accosta 'visioni' slegate. Il disegno drammaturgico è un percorso circolare. Ce ne rendiamo conto quando sullo schermo, davanti alla tre figure, appaiono in movimenti rallentatissimi oggetti che ci riportano alla scena d'esordio: posate, oggetti, libri, un orologio, una sedia, una bottiglia, calici... volteggiano, cadono o si rompono. Colpisce l'immagine di un piatto che oscilla, rimbalza mostrando il cerchio rilucente e la sua ombra.

Sul luogo dell'anima delle cose, dove si incontrano animato e inanimato, sembra chiudersi questo cerchio. Ne è conferma l'ultima parte dello spettacolo, dove gli oggetti lasciano spazio a immagini atmosferiche: cieli e nuvole in movimento, schiarite e obnubilamenti. Entra sullo schermo da sinistra la curva di una forma in ombra; scattano molteplici associazioni: un bulbo oculare, ma anche l'occhio che si libra verso l'infinito di Redon, o una roccia liscia sull'acqua in un paesaggio orientale; una presenza che lascia presagire qualcosa. La figura presente in scena avanza pacatamente verso l'immagine mentre la forma in ombra si appropria dello spazio luminoso dello schermo: si compone fluidamente l'immagine di un'eclissi. Ricorda l'ombra del calice "in caduta" visto poco prima, il piatto e la sua ombra: *ancora* le forme "microscopiche" degli oggetti risuonano in quelle del macrocosmo.

Questa sinfonia visiva si chiude sull'immagine proiettata del mare, che si congiunge alla superficie d'acqua reale; una danzatrice china tocca l'acqua e sembra di nuovo rammentare la fluidità di tempo e spazio.²

Rientrano le figure, esattamente nella posizione che avevano assunto nella scena iniziale, in controluce in riva al mare e non più nella 'stanza', i loro profili si stagliano immobili nella luce atmosferica della scena: hanno assorbito la quiete delle cose. Le 'cose', immerse nella luce fredda della proiezione, hanno assunto il respiro dell'organico.

¹ Nelle versioni precedenti a quella presentata a Napoli la camera non è visibile in scena, bensì collocata in graticcia (ringrazio Enrico Pitozzi per l'informazione). Questa variante sposta diverse questioni dello spettacolo, a nostro avviso a vantaggio dell'interazione tra questo 'sguardo' e i performer.

² Sulla linea di questi motivi il progetto che sarà esposto al Macro di Roma dal prossimo ottobre, *3D Water Matrix - ST/LL*, <http://romaeuropa.net/digitalife-2016/3d-water-matrix-stll/>.



Shiro Takatani ST/LL

Regia Shiro Takatani

Con Yuko Hirai, Mayu Tsuruta, Misako Yabuuchi, Olivier Balzarini

Musica Ryuichi Sakamoto, Marihiko Hara, Takuya Minami

Luci Yukiko Yoshimoto

Creazione multimediale Ken Furudate

Testo Alfred Birnbaum (traduzione Italiana: Daniela Shalom Vagata) Voce Mario Vattani

Direttore di palcoscenico Nobuaki Oshika Direttore tecnico Thomas Leblanc

Tecnico suono Corentin Vigot Tecnico palcoscenico Aiko Harima

Assistente multimediale Ryo Shiraki

Produzione Dumb Type Office, in coproduzione con Le Volcan – Scène Nationale Du Havre (Francia), Biwako Hall - Center For The Performing Arts Shiga (Giappone), Fondazione Campania Dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia Produzione Touring Epidemic - Richard Castelli (assistito da Chara Skiadelli, Florence Berthaud, Claire Dugot)

Napoliteatrofestival Napoli, Teatro Politeama, 20 Giugno 2016



BIAGIO SCUDERI

Romeo Castellucci, Giulio Cesare. Pezzi staccati

έν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος,
καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν,
καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος

Giovanni 1, 1

«In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio». In principio, dunque, la parola. Il Vangelo di Giovanni è pervaso da questo λόγος divino: «Se perseverate nella mia *parola*» (Gv 8, 31); «Se uno osserva la mia *parola*» (Gv 8, 51); «Chi ascolta la mia *parola*» (Gv 5, 24). Si tratta del Verbo creatore attraverso cui il mondo tutto viene plasmato: «Dio disse: “Sia la luce!” E la luce fu» (Gn 1, 3).

In principio è la parola, la parola è Dio. Ma ne siamo proprio sicuri?

L'occidente per lungo tempo si è ingozzato di λόγος arrivando ad affermare che «Tutto ciò che è razionale è reale» ma nel secolo breve la disfatta è stata tematizzata, la notte (della ragione) è giunta -portando con sé nuove (in)certezze: «Non chiederci la *parola* [...] sì qualche storta sillaba». E di-storto è il verbo che possiamo recuperare nella messinscena del *Giulio Cesare. Pezzi staccati* di Romeo Castellucci, storico allestimento della Societas Raffaello Sanzio (1997), riproposto al CRT Teatro dell'Arte di Milano (15-20 marzo).

Alla tradizionale struttura del teatro (con palcoscenico e platea) viene preferito il salone d'onore della Triennale: aula rettangolare di vaste dimensioni capace di accogliere un centinaio di persone, per lo più giovani, tutti seduti su poche file di cuscini bianchi se non, addirittura, per terra. Nella parte che intuiamo essere riservata all'azione un solo piedistallo bianco con su quanto occorre per la prima sequenza drammatica: il monologo del ciabattino.

Il primo attore (Sergio Scarlatella) è l'unico ad essere munito di 'badge' con nome identificativo «...vskji», residuo di una probabile apocope sul nome del grande maestro russo autore del (più) celebre metodo di recitazione. Dopo aver preso posizione accanto al piedistallo ...vskji attiva la sonda endoscopica e comincia a 'spiare' alcuni particolari del suo corpo: in un clipeo sul fondo della scena vediamo la proiezione - distorta per l'eccessiva vicinanza - dapprima del nome, poi della barba, dell'orecchio,





della bocca e quindi del naso. La sonda penetra le narici e scivola sino alla glottide per svelare il backstage del processo fonatorio e mostrarci, così, la fabbrica della parola, le sue viscere, la sua origine; se crediamo infatti che in principio era il verbo non è bene dimenticare che «il λόγος si è fatto carne» (Gv 1, 14). La parola è carne ed è indissolubilmente legata al corpo, l'inchiostro viene dopo. Ciò che la sonda ci restituisce è una cavità abitata: muscoli e membrane che si muovono attivando la meccanica della voce; vediamo il processo non già il risultato, il mattone e non l'intonaco. La parola è nuda, esposta, fragile.

Il secondo segmento ha come protagonista Cesare (Gianni Piazzi), vera e propria vittima sacrificale. L'attore entra scalzo e avanza a piccoli passi, come anziano bisognoso di un appoggio; la tunica rosso scarlatto non nasconde la sua debolezza. Non ha parole da consegnare, Cesare, solo qualche movimento scomposto e repentino, sempre puntellato da un impulso sonoro (il rumore di fondo richiama il travaglio di un vulcano in attività). Cesare si rivolge forse più a se stesso che a noi, è (quasi) un momento di linguaggio egocentrico in cui gesto e suono si rincorrono. Forse, come il Moses di Schönberg (messo in scena da Castellucci all'Opera Bastille nell'ottobre 2015), vorrebbe gridare «O Wort, du Wort, das mir fehlt!» (*O parola, parola che mi manca*).

Coup de théâtre: viene portato in scena un magnifico stallone nero; uno degli attori (con fatica studiata) gli fa prendere posizione, di profilo rispetto al pubblico. Il manto dell'animale diventa pagina del vecchio testamento e con vernice bianca sono tracciati alcuni caratteri: «Mene, Tekel, Peres». L'enigma è tratto dal quinto capitolo del libro di Daniele e si riferisce alle dure parole che il Dio di Israele rivolge al Re Baldassàr, figlio di Nabucodònosor, per aver reso lode «agli dèi d'argento, d'oro, di bronzo, di ferro, di legno, di pietra, i quali non vedono, non odono e non comprendono» (Daniele 5, 23). Daniele è l'unico che sa interpretare il messaggio divino: «Mene: Dio ha contato il tuo regno e gli ha posto fine; Tekel: tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato insufficiente; Peres: il tuo regno è stato diviso e dato ai Medi e ai Persiani» (Daniele 5, 26-28). Cesare, quindi, come Baldassàr?

La scena si chiude con una sorta di 'maternità' in tableau: i quattro attori accerchiano l'impotente dittatore (munito per l'occasione di finta mammella) e, dopo un momento di posa in cui uno prende il latte dal suo capezzolo, in tre lo sigillano dentro la sua tunica. I congiurati, infatti, vogliono non già il suo latte ma il suo sangue. Una volta disposto a terra ...vskji trascina la salma a occhi chiusi, tagliando le file degli spettatori (costretti a spostarsi), finché non giunge all'esterno della sala.

Il terzo e ultimo monologo è quello di Marcantonio (Dalmazio Masini), discorso ce-

leberrimo in cui attraverso l'uso dell'arte retorica il militare romano riesce a imporre la sua vittoria. Di quelle parole, però, solo il fantasma: l'attore è laringectomizzato e quindi capace solo di fiati, sibili, gorgoglii di sillabe, frattaglie di verbo. La parola, manipolata, combatte con l'aria, insieme ciò che la afferma e nega, in un doppio piano sonoro in cui si lotta per esistere. Nel frattempo si accende la sequenza di lampade disposta su due pie-





dritti come una ribalta sospesa. Sul fondo ricompare Cesare che dà a Marcantonio una spugna con la quale impiasticciarsi il volto di rosso. Voci registrate si percepiscono dal fuori campo, la scena rimane deserta, le lampade si spaccano una dopo l'altra, con ritmo preciso. A ogni deflagrazione corrisponde una sottrazione di luce. Alla fine il buio. Ci alziamo, ma il vulcano ricomincia a borbottare...

Il teatro di Castellucci è una scuola di insicurezza che fa a meno di staccionate e che assume il *limen* come luogo privilegiato dell'essere.

ROBERTA GANDOLFI

Andrea Adriatico, Is Is Oilmanifesto di *Is Is Oil*

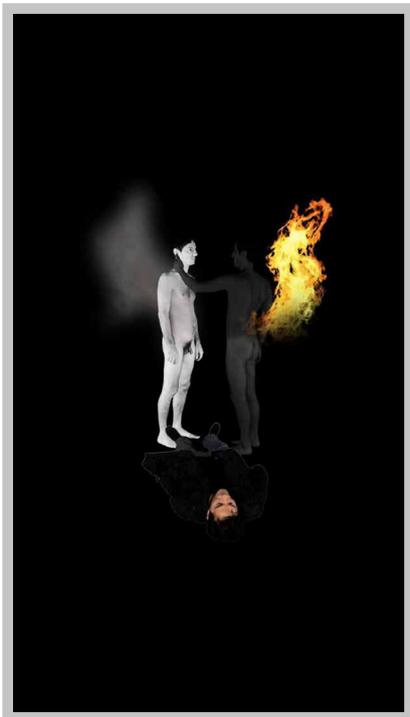
A Bologna, per il quarantennale dalla morte di Pasolini, Andrea Adriatico e i Teatri di Vita hanno tentato una coraggiosa e complicata scommessa: portare in scena, nello spazio immersivo di un salotto teatrale, il suo ultimo romanzo, incompiuto e pubblicato postumo, *Petrolio*. Testo ambizioso e di difficile lettura, programmatica-

mente costruito per appunti e frammenti, che alterna la narrazione in terza persona ad inserti a voce viva dell'autore, *Petrolio* è un «brulicante dossier» su trent'anni di storia economica e politica italiana scritto mentre si infittiscono le trame oscure che vedono i vertici della nostra maggiore azienda pubblica, L'ENI, implicati nella nascente P2 e nella strategia della tensione (Pasolini attinse a un libro-verità, *Questo è Cefis*, uscito nel 1972 e presto fuori commercio, mentre nello stesso anno Francesco Rosi firmava, al cinema, *Il caso Mattei*). Ma *Petrolio* è al contempo un romanzo metaforico e allegorico «sull'ossessione dell'identità e la sua frantumazione» attraverso la vicenda di Carlo, il protagonista, che è segretamente abitato da due figure, l'angelico Polis e l'infero Tetis: il primo è colto intellettuale moderatamente di sinistra, ingegnere dell'Eni, che compie con dolcezza e eleganza la sua scalata al potere, il secondo è suo servo e sua ombra infernale, tutto preso dall'exasperazione del sesso prima verso donne e ragazze, poi in chiave omoerotica, lungo una degradante coazione a ripetere che non smette con la sua improvvisa metamorfosi trans.

Is Is Oil è spettacolo di originale e pregnante concezione scenica. La strada battuta da Adriatico non è quella classica della drammatizzazione del romanzo, prende spunto casomai dalle pratiche della *mise en espace*, nel senso che fa propria l'idea di una 'lettura' (quasi) integrale del testo; lo spazio però è altamente teatralizzato e fa appello non solo al nostro ascolto, ma anche alla nostra sorpresa visione. Il *setting* condiviso da attori (otto, più cinque comparse) e spettatori (pochi, circa trenta per sera) è una grande stanza rettangolare adibita a salotto, con sei caldi e informali micro-ambienti che raccolgono poche persone intorno a tavolini bassi nei comodi posti a sedere – un divanetto, poltrone, sedie girevoli. Noi spettatori subito entriamo in una cadenza doppia di ascolto e visione. La narrazione è polifonica, le voci narranti sono quelle delle bravissime attrici della scena bolognese – Anna Amadori, Olga Durano e Patrizia Bernardi, affiancate con convinzione dalla più giovane Selvaggia Tegon Giacoppo – che capoverso per capoverso snodano per noi la trama verbale di *Petrolio* alle spalle ora di uno, ora dell'altro dei divanetti, rimbalzandosi l'intreccio dall'una all'altra, senza accavallamenti, lungo una danza ritmata con



il testo che induce ad un ascolto assorto. Accanto a loro sono spesso in scena tre figure maschili, due con parti significative ma poche battute, un terzo invece, Davis Tagliaferro, che è Carlo e insieme Pasolini, ed è importante partner vocale delle donne: a lui la regia affida i molti brani in soggettiva dell'autore dentro al testo. L'intreccio verbale è frutto di



Carlo/Polis e Carlo/Tetis, frame dal video dello spettacolo

una architettura complessa, perché la polifonia non è tesuta solo con le voci in presenza ma anche con altre fuori campo (degli stessi attori, registrate).

Intanto una drammaturgia parallela e di carattere visivo co-determina il ritmo dell'evento scenico grazie alle installazioni poste al centro delle pareti: quattro grandi schermi, incorniciati da altrettanti teatralissimi sipari a tende rosse, aprono all'immaginario evocato da *Petrolio*, nella sua dimensione simbolica e allegorica. Qui vengono proiettate raffinate visualizzazioni dei protagonisti della storia, nella forma di immagini computerizzate che si devono alla co-proiezione del regista e del videomaker Luca Zanna, affiancati da un nutrito staff tecnico.

Ecco, all'inizio, la caduta di Carlo: il suo corpo alto e magro giace a terra, e da lui germinano i due Carli gemelli, il chiaro Polis con un vapore di ali bianche, lo scuro Tetis che emana fuoco dalla schiena, a stringere il loro patto di segreta convivenza sul suo corpo supino. Le loro figure sono immobili ma vapore e fuoco sono in perpetuo movimento; la metamorfosi lenta delle immagini si appaia con il ritmo del racconto. La videoproiezione nasce in manie-

ra tutt'altro che pretestuosa, in dialogo da un lato con le suggestioni giottesche fornite dal testo («E Carlo li vede di profilo, immobili, come Cristo e Giuda nel quadro di Giotto: sono così vicini che il loro è il gesto che fanno due persone quando stanno per darsi un bacio»),¹ dall'altro con il tappeto sonoro che accompagna lo spettacolo, gli album dei Pink Floyd degli anni Settanta coevi all'epoca di stesura di *Petrolio*: è la graffiante copertina di *Wish You Were Here*, in particolare, a creare i corto-circuiti di senso che nutrono, come un sottotesto, questo primo frammento di videoarte.

Intanto la *mise en espace* prende ad infittirsi di azioni e di segni. Il nostro spazio di ascolto e visione si trasforma lentamente nel salotto di velluto della signora F., quello frequentato da Carlo Polis, il Carlo sociale, dalla famiglia Troya, alias Cefis, da Casalegno, da Donata Bandel Dragone, la prestanome di varie occulte società, e altri ancora (sono le lunghe digressioni di *Petrolio* sulle gattopardesche figure del potere). Nella seconda parte dello spettacolo quel salotto ci implica drammaturgicamente, perché narrando di un ricevimento che coinvolge tutti questi personaggi, le attrici-narratrici, che ora impersonano anche eleganti cameriere in grembiule nero e pettorina bianca, ci hanno versato del vino e ci hanno servito un lauto ed eccellente buffet (lo prepara ogni sera una cuoca assoldata *ad hoc* per lo spettacolo), facendoci ospiti della festa romana: un ambiente chiuso, ovattato, riservato, mentre fuori preme tutto un mondo in subbuglio, il Medio Oriente in rivolta di ieri e di oggi, evocato dalla fugace ma intensa apparizione di 5 uomini arabi in carne ed ossa, con torce in mano, che lanciano grida e slogan, mentre il salotto dissolve nel buio, colorato solo dalle fiamme che divampano sugli schermi mentre le note dei Pink Floyd invadono lo spazio.



Le fonti visive che ispirano la prima videoproiezione di *Is Is Oil* montaggio a cura di Alberto Sarti, Teatri di Vita

Nel corso dello spettacolo è proprio il segno scuro e perturbante dell'eros, quel cazzo che il protagonista sente costantemente presente a se stesso, a scendere dagli schermi – dove avevamo indugiato sulla figura di Carlo/Tetis che si masturba di spalle, compulsivamente – ai corpi di carne: come quello nudo e inquietante di un anonimo attore, coperto di calza nera in viso, che indugia a fianco dell'attore-narratore nel racconto dell'iniziazione omosessuale nel pratone casilino. Ci ritroviamo così a soppesare il ritmo epico ed erotico del romanzo pasoliniano assaporando vol-au-vent e bigné (una variante del sigaro brechtiano) fino alle soglie di un'apocalissi psicologica e ideologica: la castrazione annunciata del protagonista è l'allegoria che sigla questa brutta storia, la fine di una convivenza impossibile, quella dei due Carli e di due Italie, il degrado del servo, del proletario e dell'eros, l'abbraccio mortale delle trame del Potere, secondo tematiche e visioni che parallelamente Pasolini andava disegnando nel suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Quando drammatizza romanzi, la regia contemporanea spesso reinventa o traduce la trama con belle invenzioni sceniche ma perde il ritmo e lo stile, il firmamento e la firma: non così *Is Is Oil*, attraverso il quale assaporiamo in tutta la sua complessità e contraddizione l'ideologia e il mito dell'ultimo Pasolini. Quel cortocircuito fra corpi e verbi, fra auto-immolazione del soggetto narrante (mascherato sotto le spoglie dei due Carli) e complessa allegoria politica, cresce con geometrica visionarietà nelle quasi due ore di spettacolo, impregnato di echi e rimandi ben scelti all'odierno immaginario della guerra globale, a rimettere in circolo una Storia che è la nostra, e che abbiamo replicato nel ventennio berlusconiano, con il suo intreccio indissolubile di potere occulto e di sesso.

Is Is Oil

liberamente ispirato a *Petrolio* di Pasolini

regia Andrea Adriatico

videoproiezioni Luca Zanna

con Anna Amadori, Patrizia Bernardi, Giovanni Capuozzo, Olga Durano, Francesco Martino, Alberto Sarti, Davis Tagliaferro, Selvaggia Tegon Giacoppo

Produzione Teatri di Vita, Bologna

¹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, in ID., *Romanzi e racconti (1962-1975)*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 1174.



LAURA PERNICE

Federico Tiezzi, *Calderón*

*E poi, tu credi,
che si possa fare un sogno, non ricordarlo,
e avere da questo sogno, mutata la vita?*

P. P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*

<https://www.youtube.com/watch?v=lgb-eUr0WP8>

Il sipario si alza su una *skènè* semi-vuota e ingabbiata da pareti di mattoncini scuri, alte barriere di cemento che delimitano il perimetro claustrofobico di uno spazio/prigione al cui centro si staglia, unico corredo scenografico, il letto dove giace prossima al risveglio la protagonista Rosaura.

Ma già qualche minuto prima dell'apertura del sipario, le «poche parole d'introduzione» di uno Speaker (meta)teatrale immettono gli spettatori nell'atmosfera ambigualmente pasoliniana, a cavallo tra verità e finzione, di questo *Calderón* per la regia di Federico Tiezzi, e con l'apporto drammaturgico di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi, al debutto al Teatro Argentina di Roma (20 aprile – 08 maggio 2016). Il dramma di Pasolini qui messo in scena, scritto nel 1966 e dato alle stampe nel 1973, unico testo teatrale pubblicato in vita dall'autore, è considerato il punto stilisticamente più compiuto di quel suo «teatro di Parola» espresso dal compatto *corpus* poetico delle sei tragedie borghesi. Dal canto suo Tiezzi, non nuovo all'incontro con il macrotesto teatrale pasoliniano (aveva già realizzato nel 1994 *Porcile*, sempre con Lombardi), ha più volte sottolineato la centralità dello scrittore friulano nella sua formazione poetica e artistica, ma anche politica e morale, precisando poi che «tra tutti i testi di Pasolini, *Calderón* è quello che è più parte di me».

L'intensa fascinazione del regista per il dramma pasoliniano intitolato al maestro seicentesco Pedro Calderón de la Barca si esprime nella creazione di un meccanismo scenico fortemente visionario, simbolico e antinaturalistico, votato a mettere in evidenza l'intrinseca teatralità del testo drammatico. Lo spazio della scena, come si è detto, ricrea il cro-

notopo di una dimora/cornice, le cui finestre opache e le possenti mura le fanno assumere le sembianze di una scatola chiusa, isolata da una febbrile realtà esterna (siamo nella Spagna franchista nell'estate del '67), appena evocata. Qui si vanno ad inanellare le vicende oniriche della protagonista Rosaura che, tramite la ripresa di uno stesso movimento drammatico, per tre volte si risveglia in un'identità sociale che le è estranea e alla quale deve adattarsi: prima figlia di aristocratici franchisti, poi prostituta del sottoproletariato di Barcellona, infine moglie-e-madre piccolo borghese. In tutti i suoi sogni/risvegli Rosaura è vittima di un potere tirannico e insieme paternalistico, il perverso Potere della borghesia incarnato dal personaggio di Basilio (l'eccellente Sandro Lombardi), sdoppiato nel ruolo prima di re-padre e poi di marito della protagonista.

© Achille Le Pera



Nella sua netta avversione alle logore abitudini della drammaturgia borghese, Pasolini sperimenta un paradigma tragico che abolisce ogni verosimiglianza per divenire forma della condizione onirica, vertiginoso incastro di un sogno dentro un sogno, il cui caos metafisico è la sola via di fuga possibile dall'orrendo ordine della borghesia. La densa significazione dell'opera, affidata ad una complessa struttura di sedici episodi e tre stasimi (qui ridotti solo a quello iniziale), nonché ad un'evidente superfetazione dei personaggi, ha richiesto al regista toscano un profondo scavo nel testo drammatico, nel tentativo di isolarne gli assi tematici da trasportare scenicamente. La scelta è stata quella di dividere la drammaturgia in tre «zone», internamente scandite dai cupi temi musicali *Love Theme* e *Silenzio* (tratti da *Mulholland Drive* di David Lynch), e da brusche variazioni cromatiche di buio/luce che rinviano al pulsare ritmico del montaggio cinematografico.

Nella prima, che Tiezzi chiama «zona storica», sono centrali i riferimenti al clima ideologico e politico della Spagna franchista durante gli anni del regime; qui Rosaura (Camilla Semino Favro) si risveglia giovane aristocratica che, contro il volere dei genitori, si innamora del ribelle Sigismondo (Graziano Piazza), che scoprirà in seguito essere suo padre.



© Achille Le Pera

In questo primo sogno colpisce la partitura metalinguistica del terzo episodio, in cui il regista accoglie la suggestione figurativa della pagina pasoliniana che ambienta la scena dentro il celebre quadro *Las Meninas* di Diego Velázquez, per cui gli attori tutti, magistralmente coreografati da Raffaella Giordano, progressivamente si dispongono in modo da dare vita al dipinto. Vertice figurale dello spettacolo e calibrata ricostruzione iconografica sulla scena, grazie anche all'eccentrica sontuosità

dei costumi (originalissima fusione tra l'estetica del clown e il fasto seicentesco) e al pittorico taglio delle luci, il *tableau vivant* di *Las Meninas* folgora lo sguardo dello spettatore, e nel contempo materializza quel limite estremo del teatro, inteso come pura immagine, teorizzato da Pasolini.

La «zona» seguente è incentrata sulla Natura, ovvero sul corpo coinvolto nelle sue pulsioni sessuali, acceso dalle tensioni dell'*eros*. Non a caso la seconda Rosaura, prostituta di periferia innamorata del giovane Pablo (Josafat Vagni), ha la beltà sensuale dell'attrice Lucrezia Guidone, intensa nell'esprimere, soprattutto col linguaggio del corpo, un'estetica dei sensi verace e passionale. Emblematica la scena in cui coinvolge il ragazzo in un seducente tango sulle note di *Violino tzigano*, finendo però col dissimulare la gestualità erotica in pose del tutto giocose. La «disperata vitalità» del suo sentimento sarà tuttavia strozzata dalla traumatica scoperta che Pablo è in realtà suo figlio, *coup de théâtre* che sancisce un'impossibile riscatto dalla sua condizione di degrado ed emarginazione.

Tornata a rifugiarsi nell'orizzonte immaginario del sogno, Rosaura si risveglia nella nuova «forma» di moglie-e-madre medio borghese, ma questa volta, non riuscendo a rientrare nella vita, impazzisce. Così la terza Rosaura, interpretata dalla bravissima Debora Zuin (attrice consolidata del teatro di Tiezzi), diviene martire *par excellence* della *fabula* pasoliniana che, fallita la trasgressione degli amori incestuosi, per sottrarsi all'ipocrita retorica della propria classe sociale sceglie la via estrema dell'afasia. La follia del linguag-

gio è dovuta all'esplosione di una tragedia che va oltre la parola convenzionale e il comune senso delle cose, precipitando nella metafora del «grido muto» come radicale atto di ribellione al Potere. In quest'ultima «zona» dello spettacolo, dopo la Storia e la Natura, per Tiezzi si inserisce il Pensiero, espresso dal serrato scontro ideologico tra Basilio, qui autoritario e meschino marito di Rosaura (per Pasolini «non fascista ma peggio che fascista»), e Manuel (Ivan Alovio), il medico «alla Basaglia» che cerca di curarla, portavoce del pensiero marxista contro la forza omologante del Potere nell'età del consumismo.

Il duello verbale tra i due antagonisti, alleggerito da accenti tragicomici che la duttile recitazione di Lombardi non manca di sottolineare, ha il suo contraltare nel successivo monologo di Basilio, che nella recita grottesca di una paludata festa di famiglia celebra la sopraggiunta guarigione della moglie, e il suo conseguente rientro nel «lager dove siamo costretti tutti a vivere». Si palesa così l'equivalenza più feroce del dramma: la quotidianità del microcosmo borghese, stazione finale della discesa *ad inferos* di Rosaura, riproduce l'assetto concentrazionario e repressivo di un lager.



© Achille Le Pera

A questo punto siamo ormai nel maggio del '68, e mentre la rivolta della Storia preme ai bordi dell'asfittico recinto della borghesia, il racconto di Rosaura del suo ultimo sogno/incubo calderoniano assume i contorni allucinati dell'utopia: la donna si vede concretamente deportata in un lager, ma liberata dall'arrivo salvifico di una folla di operai. Interviene Basilio a spezzare l'illusione, ricordandole che «Di tutti i sogni che hai fatto o che farai, si può dire che potrebbero essere realtà. Ma

quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: esso è un sogno, niente altro che un sogno». La cupa sentenza del Potere/Basilio chiude la parabola onirica di Rosaura, sciogliendo il groviglio di un'intricata fantasticheria insurrezionale nel vuoto tragico di un'impossibile liberazione.

Questo senso del Potere che schiaccia l'individuo, se nel testo letterario genera un'emozione crescente ad ogni rigo, nella forma scenica diviene palpabile nel guizzo predatorio degli occhi di Basilio, nella nota sardonica e sprezzante del suo tono di voce, nella smorfia caricaturale del suo ghigno: elementi di un *pathos* «fisico» che si coagula ed esplose nel silenzio sbigottito degli spettatori. L'effetto di intenso coinvolgimento che l'interpretazione di Lombardi produce si rifrange in un pieno elogio per Tiezzi, artefice di una *mise en scène* raffinata e intelligente, capace di trasmettere tanto lo slancio visionario quanto il concreto senso politico del dramma pasoliniano.

Ed è proprio la straordinaria coesistenza tra l'atmosfera rarefatta della favola/sogno e il vigore concettuale del verso di Pasolini, così carnalmente legato al corpo dell'attore-Lombardi, che diviene per il regista materia di ispirazione per creare un *ensemble* visuale stilisticamente aderente alla dizione drammaturgica, ma non mera vetrina della parola pasoliniana. Il gioco straniante di «vuoti e pieni», l'equilibrio contraddittorio tra l'astratta nudità della scena e la robusta volumetria dei costumi, l'ossimoro visivo tra l'oscurità e gli improvvisi lampi di luce, la frizione tra la plasticità delle pose attoriali e il magma incandescente della poesia-discorso, dilatano l'aspetto onirico dello spettacolo, e insieme esaltano la densità semantica e linguistica del testo.



Nella scelta registica di mantenere intatto l'esteso dettato drammaturgico di Pasolini, senza ridurne i versi lunghi e torrentizi, o le frequenti anfore e ripetizioni, c'è infatti la volontà di dare fiato all'autore, di liberare il getto di passione ideologica che sostanzia l'opera. Perché nonostante le ovvie distinzioni tra il momento storico di Pasolini e la realtà del presente, la lotta alle differenze di classe e alle strutture di potere (delle quali la borghesia di *Calderón* è oggi efficace metafora) è quanto mai attuale: ecco allora affermarsi la dimensione politica della realizzazione scenica, la «responsabilità storica» di cui Tiezzi ha dichiarato di sentirsi investito, esprimendo l'auspicio che «attraverso lo spettacolo sarà possibile il recupero di una memoria storica e di una passione civile che è scomparsa nella desolazione del presente».

Calderón

di Pier Paolo Pasolini

regia Federico Tiezzi

con: Sandro Lombardi, Lucrezia Guidone, Graziano Piazza, Silvia Pernarella, Josafat Vagni, Debora Zuin

Teatro di Roma e Fondazione Teatro della Toscana

scene: Gregorio Zurla

costumi: Giovanna Buzzi e Lisa Rufini

luci: Gianni Pollini

movimenti coreografici: Raffaella Giordano

canto: Francesca Della Monica

assistente alla regia: Giovanni Scandella

Produzione: Teatro di Roma e Fondazione Teatro della Toscana



FRANCESCO GALLINA

Teatro di figura belga: due produzioni a confronto

Troppo spesso considerato folclorico e puerile, il teatro di figura è frequentemente sminuito da discorsi stereotipati e banalizzazioni, quasi si trattasse di una sottocategoria teatrale ontologicamente meno dignitosa rispetto al teatro di attore. Il pubblico non specializzato si radica nella convinzione che, per le sue innegabili origini popolari, il teatro di figura debba necessariamente offrire spettacoli semplici e dalla trama scontata, o perlomeno afferenti al solo teatro ragazzi. Ne deriva una distinzione fra teatro di figura per adulti e per bambini non sempre dai contorni chiari e definiti, il cui rischio è dare adito a fraintendimenti e racchiudere gli spettacoli entro griglie concettuali troppo rigide. Nell'immaginario comune, inoltre, si associa il teatro di figura ai burattini e alle marionette, dimenticando altre tecniche di grande effetto quali il teatro d'oggetti e di ombre, il teatro nero, il ventriloquismo e il bunraku, che possono anche confluire nel medesimo spettacolo secondo combinazioni molteplici. Al teatro di figura contemporaneo dev'essere riconosciuto il merito di aver fatto approdare burattini, marionette e pupazzi entro uno spazio diverso da quello delle baracche e dei teatrini – che pur continuano a esistere –, implicando una rottura della finzione e dei piani narrativi. Animatore e manufatto convivono sulla scena, sperimentando approcci inediti con lo spettatore (bambino e adulto), grazie alla ricerca di nuovi linguaggi, estetiche e grammatiche che investono prevalentemente l'architettura del racconto, l'uso delle luci, le potenzialità allusive ed evocative degli oggetti, il rapporto fra spazio e movimento. Nella storia del teatro di figura italiano questa rivoluzione ha avuto avvio soprattutto tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, prima con la Compagnia dei Burattini di Torino fondata da Giovanni Moretti nel 1967, in seguito con il Teatro del Buratto di Milano, La Baracca di Bologna, il Teatro Gioco Vita di Piacenza e, a partire dal 1976, il Teatro delle Briciole con sede iniziale a Reggio Emilia e, poi, a Parma.



© Alice Piemme

Ed è proprio con un dittico sul Teatro di Figura per adulti che si è conclusa *Mostri*, la stagione 2015-2016 del Teatro delle Briciole. In cartellone due produzioni teatrali belghe fra loro differenti per tecniche e stile: *Conversation avec un jeune homme* della Compagnie Gare Centrale di Bruxelles e *Soleil couchant* del Tof Théâtre di Genappe.

La prima vede sulla scena l'attrice Agnès Limbos e il danzatore Taylor Lecocq. L'aspetto innovativo dello spettacolo consiste nel coniugare teatro di parola, teatro di figura e teatro danza rendendo l'attore allo stesso tempo manipolatore e danzatore. La Limbos apre lo spettacolo nelle vesti di Attrice-Prologo, presentandoci i protagonisti della storia attraverso un burattino a bastone a tre volti, che ripropone in miniatura le fattezze della Dama, del Lupo e del Giovane. Interagendo con i personaggi alterna i propri interrogativi alle loro risposte e diversifica il timbro di voce per immedesimarsi in ognuno di loro. I



brevi dialoghi, reiterati con leggere variazioni, permettono di cogliere il contesto e indirizzano la comprensione dello spettatore verso un possibile significato.

LA DAMA: Io abito qui, nella foresta.

ATTRICE: Lei abita qui nella foresta, da sola?

LA DAMA: No, con gli uccelli. C'è qualche problema?

ATTRICE: No no, lo trovo molto carino, gli uccelli, la foresta, da sola...

IL LUPO: Vivo qui nella foresta.

ATTRICE: Lei abita qui nella foresta da solo?

IL LUPO: No, con mio fratello. C'è qualche problema?

ATTRICE: No no, lo trovo molto carino.

IL GIOVANE: Io abito qui, nella foresta.

ATTRICE: Lei abita qui nella foresta da solo?

IL LUPO: No, con gli animali. C'è qualche problema?

ATTRICE: No no, anzi, lo trovo molto carino, gli animali, la foresta, da solo...



© Alice Piemme

In un susseguirsi di scene diverse sempre introdotte da un motivetto composto allo xilofono, le parole si riducono al minimo per lasciare spazio a una *conversation* fatta di corpi e di oggetti. Quella che era l'Attrice si trasforma nella vecchia Dama. Seduta su uno sgabello girevole dietro a un tavolo, indossa una voluminosa parrucca bianca *ancient régime* e un ingombrante *vertugadin* di broccato. Sulla destra il tavolo, sineddoche della casa in cui vive, è ricoperto da una tovaglia arabescata, illuminato

da una candela e affiancato da un arbusto spoglio su cui sono appoggiati alcuni corvi finti, emblema di decadenza e morte. Sulla sinistra ampie e alte tende, sorrette da un palo orizzontale, riflettono, grazie a un sapiente gioco di luci, le spesse ombre oblique dei rametti di piccoli bonsai poggiati a terra.

L'incontro fra la Dama e il Giovane è perturbante. Accomunati solo da una malinconia lunare, i due sono agli antipodi per età e carattere. L'una, schiva e contemplativa, deve fare i conti con gli ululati dei lupi che la minacciano quotidianamente, uscendo persino dalla teiera. L'altro incarna la leggerezza, l'impulsività adolescenziale, non teme il contatto con le belve feroci e, dove passa, favorisce la rinascita di una natura arida e tetra: ad esempio, al solo contatto, il secco arbusto germoglia (tramite un sistema meccanico ad aria che fa 'sbocciare' fiori di carta). L'atmosfera surreale e fiabesca (percepibile l'influenza di Perrault) offre un duplice livello di interpretazione, letterale e simbolico: come la presenza assillante dei lupi allude a un pericolo imminente, un inquietante fantasma interiore, così il Giovane può essere una visione, una sublimazione della giovinezza, un'idea platonica eterea e luminosa che, forse non casualmente, si presenta al pubblico infilandosi sul capo una bianca gorgiera a raggiera. Non si tratta solo di un incontro-scontro intergenerazionale, ma di sottili equilibri fra vita e morte, dinamica e stasi. Il Giovane scalda



© Jean-Michel Coubart

l'ambiente con l'energia contagiosa apportata dalla danza e dalla musica, passando dai Radiohead ai Cold Play, da Ravel ad Al Bowlly. Di gusto barocco i forti contrasti di luce e ombra, le varie citazioni dei *tableaux de vanité* fiamminghi e la riproposizione di una danza macabra con teschi. Notevole, poi, l'uso straniante di oggetti artigianali e kitsch, come un corvo impagliato trasformato in ombrello o carnevaleschi guanti da lupo mannaro, usati dalla Dama per personificare il Lupo.

Il fatto che si usino anche oggetti costruiti ad hoc per la messinscena rende questo spettacolo pertinente solo in parte al teatro d'oggetti, che invece prevede per statuto solo l'uso di oggetti che preesistono alla loro rifunzionalizzazione drammaturgica: in questo caso la teiera, la tazzina, un cucchiaino, una mela rossa, i bonsai, non il burattino a bastone e l'arbusto meccanizzato.

Dalla sospesa atemporalità di *Conversation* si giunge all'iperrealismo di *Soleil couchant*. Alain Moreau dà vita a un pupazzo ad altezza naturale riprodotto il volto di anziana signora, dentro il cui corpo si integra letteralmente, condividendone gambe, piedi e il braccio sinistro, mentre con il destro ne muove il capo. Di conseguenza, il marionettista si offre allo sguardo dello spettatore, istaurando un rapporto di affettuosa complicità con la figura, quasi si trattasse di un nonno o di un padre. L'uno è radicato nell'altro e senza l'altro non può vivere, cosicché da demiurgo, il marionettista diventa personaggio a pieno titolo, istaurando una particolare simbiosi con la sua creatura, e questo è un altro aspetto rivoluzionario del teatro di figura contemporaneo.

I movimenti sono curati nei minimi dettagli, con una resa naturalistica di tremori, esitazioni, sospiri. È una vecchietta che si definisce in negativo, nelle sue quotidiane difficoltà fisiche e psichiche, nella zoppia, nei tic nervosi, nell'incapacità di abbottonarsi il gilet o di sistemarsi la cravatta.

In apertura, il vecchio entra da una porta laterale, con un sacco della spazzatura in mano, lo appoggia a terra, vi si siede, si guarda intorno, disorientato, ed esce dall'ingresso che conduce alla platea. Buio in sala. Lo ritroviamo sul palco, trasformato in un lembo di spiaggia dove campeggia una duna, mentre in lontananza si ode il frangersi delle onde sulla battigia. Quelli a cui assistiamo sono gli ultimi istanti prima che il vecchio si stacchi dal mondo, contemplando – piedi nudi nella sabbia – un metaforico tramonto a cui brinda con un calice di birra fino a quando Moreau si sfilava delicatamente dalla propria creatura, inaugurando il momento dell'addio: la 'marionetta' si adagia a terra con il capo reclinato all'indietro, mentre la sua anima si allontana dietro le quinte. L'oggetto mosso dall'uomo non si trasforma in semplice strumento di racconto, ma è l'uomo che diventa il burattino dell'oggetto, in un suggestivo gioco metamorfico fra animato e inanimato, fra identità e alterità. Una separazione fra i due non è possibile.

**CONVERSATION AVEC UN JEUNE HOMME**

Ideazione, messa in scena e regia: Agnès Limbos

Animazione: Agnès Limbos e, alternativamente, Taylor Lecocq e Samy Caffonnette

Coreografia: Lise Vachon

Collaborazione: alla realizzazione Sabine Durand

Suono Guillaume: Istace

Luci: Marco Lhommel e Karl Descarreaux

Regia: Karl Descarreaux

Costumi: Françoise Colpe

Consulenza per il movimento: Nicole Mossoux

Consulenza per la manipolazione: Neville Tranter

Burattini Toztli: Godinez Dios

Produzione e distribuzione: Marie Kateline Rutten

Una produzione della Compagnie Gare Centrale con il supporto di Teatro dei Burattini di Parigi e al Théâtre du Champ Roy, Guingamp

SOLEIL COUCHANT

Ideazione, regia, scenografia, interpretazione: Alain Moreau

Partecipazione alla scrittura e alla regia: Durnez

Creazione musicale: Max Vandervorst

Creazione delle luci: Dimitri Joukovski

Regia del suono e luci: Laura Durnez

Sguardi complici: Delphine Bibet, Thierry Hellin, Seydou Boro et les OKidoK - Xavier Bouvier et Benoit Devos

Scenografia: Geneviève Périat et Alain Moreau

Aiuto alla scenografia: Anne-Sophie Vanderbeck

Costumi: Emilie Plazolles

Distribuzione: My-Linh Bui - Kurieuze et Cies

Fotografia: Melisa Stein

Produzione: Tof Théâtre – Nicole Delelienne et Benoit Moreau

Coproduzione: ONZE, Biennale de la Marionnette et des Formes manipulées - Mayenne, Sarthe, Maine-et-Loire et My Luciole, accompagnement et production de spectacles vivants - Paris.