



Arabeschi n. 17

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io. #Focus II
a cura di Anna Masecchia, Valeria Sperti

Incontro con Tommaso Pincio

Noialtri spiriti meno impulsivi, invece, menti più filosofiche o almeno malinconiche, restiamo abbarbicati al nostro scetticismo.

Tommaso Pincio



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 17, gennaio-giugno 2021

ISSN 2282-0876

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), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Mussnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, **Alice Billò**, **Carlo Felice**, **Mariagiovanna Italia**, **Vittoria Majorana**, **Damiano Pellegrino**, **Laura Pernice**, **Corinne Pontillo**, **Giovanna Santaera**, **Simona Scattina**, **Marco Sciotto**

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, **Simona Scattina**

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, **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 | Tommaso Pincio

Profilo

di Elena Porciani

8

Videointervista a Tommaso Pincio

a cura di Elena Porciani, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Giovanna Santaera

10

Filippo Milani

Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio

30

Elena Porciani

L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi

44

Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io #Focus II

60

Anna Masecchia e Valeria Sperti

Premessa

61

ET ET | testi contaminati

Marco Dalla Gassa

24 Frames di Abbas Kiarostami e la condizione inter-mediale

69

Raphaël Yung Mariano

L'expérience du punctum. Les photos d'Alix

84

Chiara Tognolotti

Crisalidi. Le fotografie di Francesca Woodman nel cinema

91

IN FORMA DI | generi e forme

Elisa Bricco

Valérie Mréjen : une autobiographie en archipel

104

Pasquale Fameli

Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé

116

Alessandra Ferraro, Valeria Sperti

*Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura
francese contemporanea*

125

Claire Lozier

*Voyage en terres intérieures : écriture multimodale dum oi dans
Le Paysages atomiques (2017) de Fiorenza Menini*

143

Aurélie Moioli <i>Au lieu de soi, les autres. Sur le dispositif intermédiaire et plurilingue d'Y penser sans cesse (Marie NDiaye, Denis Cointe, Claudia Kalscheuer)</i>	153
Ophélie Naessens <i>Portraits filmés d'artistes : réticences et révélations dans les écritures du moo</i>	162
 Zoom obiettivo sul presente	
Simone Bianchi e l'arte dei supereroi intervista a cura di Giorgio Bacci	171
<i>Lighting Light(s)#2 – Conversazione con Alessandro Serra</i> a cura di Cristina Grazioli	180
Federica Piana <i>«Io, Antonella Lualdi». L'autobiografia di un'attrice tra memoria e affermazione di sé</i>	199
Stefania Rimini <i>Il cinema, probabilmente. Le sorelle Macaluso di Emma Dante fra immaginazione e smarginature</i>	213
Maria Rizzarelli <i>«Il segno più alto della vita». Il 'nostro' Sciascia fra letteratura e visualità</i>	219
Marco Sciotto <i>Riemergendo dal fondo della scrittura e della scena Madre di Ermanna Montanari, Stefano Ricci e Daniele Roccato</i>	226
 LETTURE, VISIONI, ASCOLTI	
Marcello Ciccuto, «Rifare Poussin d'après nature». Montale e l'arte nel nostro tempo (Maria Silvia Assante)	237
Leonardo Sciascia, «Questo non è un racconto». Scritti per il cinema e sul cinema (Lucia Cardone)	239
Enrica Maria Ferrara (ed.), <i>Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity</i> (Giovanna Faleschini Lerner)	242
Bart Van den Bossche e Bart Dreesen (a cura di), <i>Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello</i> (Giuseppe Palazzolo)	244
Ruben Donno, «Uomo di penna e di pennello». Il doppio talento di Ardengo Soffici (Greta Plaitano)	246

Giorgio Falco, fotografie di Sabrina Ragucci, *Flashover. Incendio a Venezia*
(Corinne Pontillo) 248

Filippo Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*
(Giacomo Raccis) 251

Eloisa Morra (a cura di), *Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte*
(Beatrice Seligardi) 254

GALLERIA

«Noi leggiavamo...». *Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo*
a cura di Gaetano Lalomia, Giovanna Rizzarelli 257



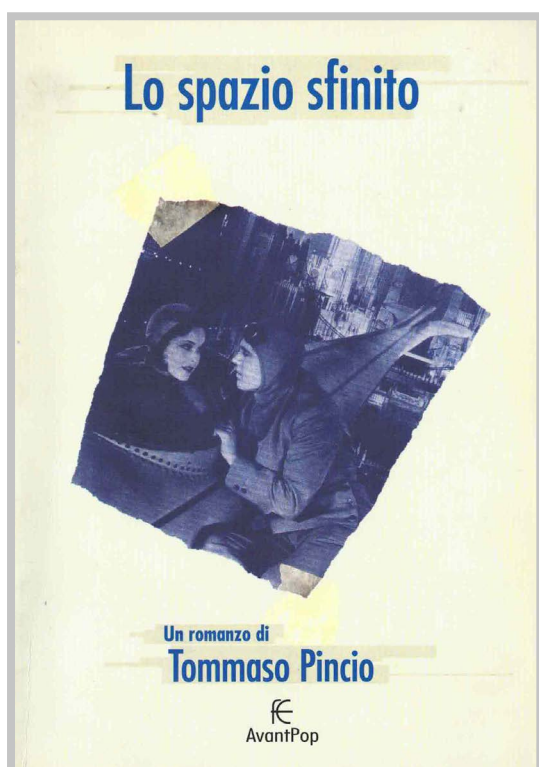
INCONTRO CON | Tommaso Pincio



ELENA PORCIANI

Tommaso Pincio. Profilo

Come scrittore mi sono condannato da solo a una maledizione, nel senso che devo costantemente spiegare perché mi chiamo in un certo modo.

Tommaso Pincio, *The Melting Pot*Tommaso Pincio, *Lo spazio sfinito*, 2000

Tommaso Pincio nasce a Roma con il nome di Marco Colapietro nel 1963. Si diploma all'Accademia delle Belle Arti, ma, dopo aver frequentato gli ambienti artistici della capitale, progressivamente rinuncia alle proprie aspirazioni artistiche e si trasferisce a New York, dove tra l'altro fa l'assistente di Jonathan Lasker. Rientra poi a Roma e lavora per vari anni nella Galleria d'arte di Gian Enzo Sperone in via della Pallacorda.

Dopo varie pubblicazioni d'arte firmate col nome anagrafico, tra cui spicca *Conformale* (Edizioni Documentario, 1992), Tommaso Pincio esordisce nel 1997 con *M.*, riedito nel 1999 presso Cronopio. Il romanzo, ambientato in un passato ucronico tra gli Stati Uniti e Berlino, contamina Philip Dick con Thomas Pynchon, con un'evidente fascinazione per la fantascienza e la letteratura americana che si ritrova nel successivo *Lo spazio sfinito*, pubblicato nel 2000 presso Fanucci nella collana Avant Pop – e riedito nel 2010 da Minimum fax. Qui entrano in scena le *biofiction* alternative di personaggi come Jack Kerouac e Marilyn Monroe, che inaugurano la peculiare pratica di un genere che si ritrova anche in *Un amore dell'altro mondo*, dedicato a Kurt Cobain e al suo amico immaginario Homer Alienson detto Boda. Il libro è pubblicato nel 2002 da Einaudi nella collana Stile Libero; nella medesima collana, nella versione Big, appare anche *La ragazza che non era lei* (2005), che intreccia passaggi di realtà alla Dick con il tema del disincanto della cultura hippy.

L'opera segna, insieme al saggio *Gli alieni. Dove si racconta come e perché gli extraterrestri sono giunti fra noi* (Fazi, 2006), la fine della prima fase della produzione dello scrittore, quel-



la più legata al costitutivo scetticismo evocato dal nome dell'apostolo incredulo, come suggeriscono le ripetute avvertenze peritestuali che «la realtà non è di questo mondo». Dopo l'intermezzo iconotestuale di *Irrazionalismo urbano* (Electa, 2006), che registra la collaborazione con Paolo Fiorentino, *Cinacittà* rappresenta un evidente punto di svolta, dando inizio a una nuova stagione in cui prevalgono le ambientazioni romane, evocate dal cognome Pincio. Altro tratto rilevante è la componente autobiografica, in quanto i protagonisti che da questo momento in poi si succedono nella narrativa pinciana sono perlopiù 'sé alternativi' che lo scrittore, già doppio del sé anagrafico, mette in scena.

Che questa virata autobiografica non comporti comunque un'adesione a moduli realistici lo si vede già in *Cinacittà*, ambientato in una Roma distopica, abitata ormai quasi soltanto da cinesi dopo che una catastrofe climatica l'ha trasformata in una città preda di un perenne insopportabile calore. L'io narrante, troppo indolente e 'sperperatore di esistenza' per fuggire al Nord, si trova recluso in prigione in quanto incolpato dell'efferato omicidio della sua amante cinese e nell'afa micidiale della sua cella scrive delle memorie che molto hanno in comune, nella sezione relativa agli anni Novanta, con la vita dello scrittore.

In seguito, Tommaso Pincio pubblica varie opere ibride, che contaminano l'autobiografia con il saggio: *Hotel a zero stelle* (Laterza, 2011), che costituisce la sua personale *Commedia*; *Pulp Roma* (il Saggiatore, 2012), dove sezioni dedicate a Roma e alla propria infanzia si mischiano alla ricostruzione della tormentata redazione di *Cinacittà*; e *Scrissi d'arte* (L'Orma, 2015), in cui sono raccolti vari interventi di argomento artistico, scritti fra il 1984 e il 2015, molti dei quali, quindi, a nome di Marco Colapietro. Nel 2013 esce in formato digitale presso Mirror, con la firma del poeta Mario Esquilino misteriosamente scomparso in Messico, un iconotesto dal titolo *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere, in collaborazione con l'artista Eugenio Tibaldi*.

Mario Esquilino appare poi come scrittore, tanto brillante quanto frustrato, avversario del protagonista Ottavio Tondi, lettore professionista di manoscritti, in *Panorama*, il ritorno alla narrativa di Pincio, pubblicato nel 2015, che giustappone i vezzi del mondo letterario alla solitudine paradossale dei *social network*. Dopodiché, nel 2018, esce *Il dono di saper vivere*, al momento l'ultimo libro pubblicato da Tommaso Pincio come autore, che, in due parti che si riflettono l'una nell'altra, ha al centro un doppio confronto con il Gran Balordo, ossia Caravaggio, colui che «morì malamente, come appunto male havea vissuto».

Dalla fine degli anni Zero, Tommaso Pincio ha ripreso a dipingere, producendo soprattutto ritratti e la serie delle Sfere celesti, destinata a illustrare le copertine di *Nuovi Argomenti* nel 2016 e poi confluita in una mostra tenutasi l'anno successivo a Spoleto presso il Palazzo Collicola Arti Visive. Collabora con vari quotidiani ed è anche traduttore. La sua ultima fatica è *Millenovecentottantaquattro* di George Orwell (Sellerio, 2021).



Tommaso Pincio, *Senza titolo (autoritratto)*, 2015



Incontro con Tommaso Pincio

ELENA PORCIANI, VITTORIA MAJORANA, DAMIANO PELLEGRINO E GIOVANNA SANTAERA

Il 27 febbraio 2021 la redazione di Arabeschi ha incontrato attraverso un collegamento online lo scrittore Tommaso Pincio, al quale è dedicata la rubrica Incontro Con del numero 17. La conversazione è stata curata da Elena Porciani con il supporto tecnico di Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino e Giovanna Santaera.

L'incontro ha toccato alcuni punti cruciali della formazione artistica e visuale dello scrittore, la sua concezione del cinema e della figuralità, gli intrecci praticati tra l'iconografia tradizionale e gli usi novecenteschi dell'immagine, il modello autofinzionale di Dante e l'ambivalente preminenza dell'autore nella contemporaneità, il confronto con Caravaggio, il futuro del rapporto fra testo e immagine.

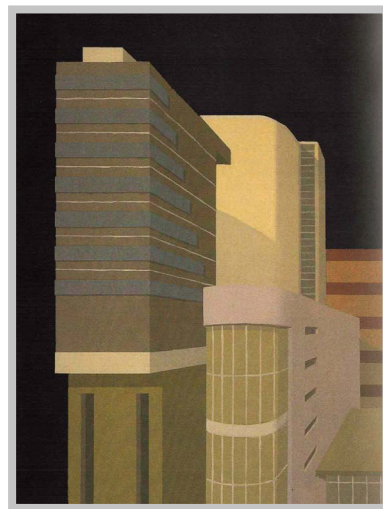
Si propone qui la trascrizione integrale della videointervista, presentata in formato ridotto nel montaggio video.

1. Le immagini nel testo: la formazione artistica e il modello cinematografico

Elena Porciani: La prima domanda da cui partire potrebbe essere: come lavora Tommaso Pincio? In particolare, vorremmo chiederle come entra la sua formazione artistico-visuale nella costruzione delle sue opere. In un testo di qualche anno fa, *Irrazionalismo urbano*, ha affermato: «la pittura mi ha insegnato a vedere, a scrivere anche con gli occhi oltre che con le parole». ¹ È un'affermazione che si sente ancora di sottoscrivere?

Tommaso Pincio: Direi di sì. Uno dei maggiori rischi che può correre uno scrittore è quello di guardarsi dentro, dentro la propria mente o anche la mente di altre persone, di concentrarsi sulla dimensione interiore – del pensiero, dei sentimenti o delle paure, delle angosce – e prestare poca attenzione, dimenticarsi del mondo che ci circonda e degli stimoli più sensoriali, a cominciare dalla vista, che più facilmente vengono dimenticati perché sono più persistenti. Noi vediamo sempre, anche quando dormiamo, ma in un certo senso vediamo anche in sogno quando sogniamo. Diamo la vista per scontata perché è una porta costante sul mondo mentre gli altri sensi ci arrivano quando uno stimolo si presenta. Gli odori e i suoni devono manifestarsi da fuori. Essendo così persistente, la vista rischia di diventare per paradosso invisibile. È un bene, quindi, che gli scrittori non dimentichino di guardare le cose, di guardare il mondo, di provare ad arrivare all'interno delle cose e delle persone anche attraverso le manifestazioni del visibile.

Quando parlo di questo argomento, mi viene da ricordare Flannery O'Connor che non era una pittrice, era soltanto una scrittrice, però consigliava ai suoi studenti dei corsi di scrittura creativa di disegnare, anche se sprovvisti del talento necessario: per addestrarsi ed esercitarsi a mantenere desta l'attenzione su ciò che vediamo.



Paolo Fiorentino, *Irrazionalismo urbano*.
Immagini, 2006



Del resto, pensiamo anche alle cosiddette descrizioni dei romanzi, che vengono considerate le parti più noiose, quelle che si vorrebbero saltare, soprattutto quando si è giovani, per andare al cuore delle cose, ai fatti. In realtà, se è ben fatta – ed è difficile descrivere –, una descrizione può essere molto rivelatrice. A volte le descrizioni sono l'enunciazione del visibile, a volte rivelano molte più cose di quante possa farne una traduzione del pensiero e dei sentimenti.

E.P.: Questo discorso sulla descrizione mi fa venire in mente quando in *Hotel a zero stelle* allude al fatto che la narrazione è sempre 'approssimativa'. Narrare non arriva mai a completare ciò che si vuole rappresentare. Forse l'aspetto visivo può aiutare in questo, fornendo degli indizi che una scrittura dell'interiorità non può fare?

T.P.: È un po' come il principio che viene ripetuto come un mantra nel mondo americano di chi scrive per i film e le serie tv: le cose non vanno spiegate, ma mostrate. L'aspetto del mostrare il visibile, il rendere la scrittura anche una traduzione di ciò che viene visto, una resa del visibile, trasferisce maggiormente nel lettore il compito di decifrare il testo, che resta più aperto e quindi anche più ricco. Lo scrittore troppo pensieroso, troppo filosofo, rischia di spiegare e di imporsi al lettore dando un ventaglio minore di possibilità di interpretazione. La descrizione del visibile costringe il lettore a uno sforzo di associazione.

E.P.: Altra cosa che mi viene in mente, a proposito di descrizioni, è un passo del *Dono di saper vivere* quando per indicare il passaggio brusco dalla prima alla seconda parte fa riferimento al cinema: «si immagini il lettore di essere uno spettatore». ² Anche il modello cinematografico è un modello visivo alternativo che entra nella scrittura?

T. P.: Diciamo che l'esempio del cinema in una certa misura può valere anche per il teatro, ma in maniera molto minore. In quel caso era legato al fatto che al cinema esperimenti del genere sono estremamente più rari. Ne sono stati tentati, ma pochissimi, e se sono così pochi è perché al cinema funziona poco svelare il set allo spettatore: perché nella visione di un film siamo estremamente più passivi che nella lettura e, in certa misura, anche nella visione di uno spettacolo teatrale. Il lettore è quasi un regista. Ogni volta che leggiamo un libro, è come se lo rimettessimo in scena: dettiamo i tempi, gli diamo delle interpretazioni, è come se portassimo in scena un testo teatrale. Il lettore è più abituato dello spettatore di un film a saltare dalla pura finzione a momenti in cui la macchina dello spettacolo viene esibita. Al cinema questo non è possibile; si può fare, ma con grossi rischi, che riguardano cali di attenzione e immedesimazione da parte dello spettatore, che è abituato a essere travolto dalle immagini.

Ora è un po' cambiato perché, soprattutto in questo anno di pandemia, ci siamo molto più abituati a vedere i film in *streaming*, su schermi digitali. Questa visione sicuramente è più controllata, più regolata perché abbiamo la possibilità di fermare, di tornare indietro, di rivedere, accelerare, saltare. Al cinema siamo schiavi dell'opera. Tra l'altro, questa schiavitù, questa sottomissione dello spettatore nella sala cinematografica è anche educatrice perché ci impone di stare attenti. Dobbiamo essere sempre vigili, non ci possiamo distrarre mentre guardiamo un film, pensando ad altro. A me succede spesso, perché sono uno che tende a vagare con la mente: ritorno alla visione del film dieci minuti dopo, quando sono successe un sacco di cose e non capisco più che cosa sta avvenendo. Nella



lettura questo non avviene, anzi la lettura è fatta spesso di momenti in cui abbandoniamo la pagina, restando con il libro aperto o magari fissando le parole, però la nostra mente vaga, riflette, dopodiché ritorna, ma ritorna allo stesso punto in cui avevamo lasciato il libro e la storia.

Sono due mondi veramente diversi: non tanto nel linguaggio che usano, ma proprio nella fruizione. Il fatto che il mezzo sia il messaggio è sicuramente una verità, ma riguarda più lo spettatore che non lo scrittore, il regista o l'attore.

2. La preminenza dell'autore fra credibilità e figuralità nella letteratura contemporanea

E.P.: Senza tornare sul suo pseudonimo, che è una domanda che le è stata posta anche troppe volte, è interessante che la componente 'Tommaso' suggerisce l'atteggiamento richiesto al suo lettore, che deve essere incredulo, nel senso che deve essere attivo, lavorando sugli indizi per la messa a fuoco di ciò che si legge. Riprendendo il discorso di un possibile retaggio artistico, questa necessaria non sospensione dell'incredulità che è richiesta al lettore, anche attraverso una serie di meccanismi, come i continui passaggi narrativi, il ricordo alla metalessi, gli inserti metanarrativi, le ripetizioni di scene, che costituiscono delle infrazioni della linearità della trama, potrebbe essere un discorso quasi di 'letteratura concettuale'? Come se ci fosse una progettualità a monte che ha una valenza quasi superiore rispetto alla narrazione? È una metanarrazione, cioè, non come fine ma come mezzo, che infrange le caratteristiche della naturalezza, della 'credulità' narrativa.

T.P.: Mi sta riproponendo il classico tema della metanarrativa.

E.P.: In realtà non tanto o, meglio, non come fine, piuttosto come mezzo per un tipo di narrativa che infrange le caratteristiche della naturalezza, della 'credulità' narrativa.

T.P.: Più che di sospensione dell'incredulità, nel mio e in tanti altri casi di letteratura contemporanea, parlerei di sospensione della credibilità.

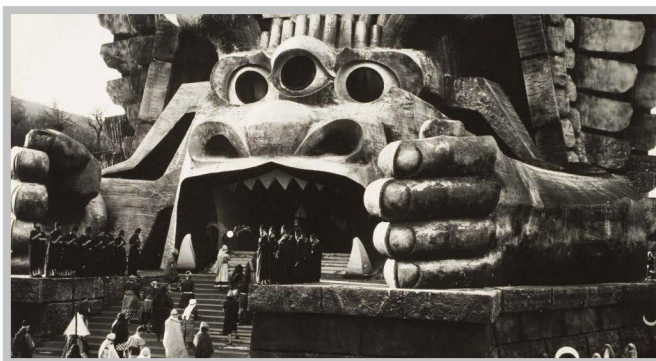
Nel classico assunto di Coleridge tutta l'attenzione era concentrata sulla verosimiglianza. Si parlava di un patto che veniva stipulato tra lettore e narratore, per cui gli eventi, per quanto assurdi potessero sembrare, venivano accettati come verosimili, anzi come assolutamente veri finché si rimaneva all'interno dello spazio narrativo. Direi che oggi non è più così, nel senso che la cosiddetta sospensione dell'incredulità è un fatto scontato, tant'è che, quando entriamo in romanzi di pura narrativa, diversamente da quando succedeva ai tempi di Coleridge e anche prima, il narratore non si sente obbligato a spiegare perché sa certe cose o perché le sta raccontando. Agli inizi della narrativa romanzesca, per come siamo arrivati a conoscerla, ci si sentiva obbligati a spiegare, a ricorrere a stratagemmi come il famoso manoscritto trovato nel baule. Con quel gesto, quell'idea, quell'espedito, lo scrittore alzava le mani e diceva 'non sono io il responsabile, prendete questi fatti per come sono, il manoscritto è questo'. Un po' come Pilato che dice *Ecce homo*: 'questo è il libro, questa è la storia'.

Oggi non abbiamo più questo rapporto con la narrativa di invenzione. La prendiamo per vera automaticamente, perché a un racconto di finzione chiediamo principalmente l'intrattenimento. Poi è vero che esistono vari tipi di lettori più o meno sensibili all'evasione dalla realtà oppure a una adesione più prossima al mondo che conosciamo. Ma



credo che se siamo arrivati a questo punto, una volta di più è grazie al cinema, che ha eliminato il problema di credere o non credere. A un certo momento della nostra storia sono apparse immagini in movimento, dove qualunque tipo di storia, e soprattutto il passato, affascinava agli inizi. Non a caso, nel cinema muto, le prime pellicole spesso erano di carattere storico. Pensiamo al più grande *kolossal* girato in Italia in quel periodo, *Cabiria*. Il cinema rendeva possibile ciò che fino a quel momento era sempre stato considerato irrealizzabile: far rivivere il passato. Il passato si poteva soltanto evocare o rievocare, mentre al cinema lo vediamo rinascere. Possiamo rivedere, anzi vedere perché non li abbiamo conosciuti, Napoleone, Cesare o anche figure che probabilmente non sono mai esistite e che conosciamo attraverso la letteratura, come Ulisse o altri personaggi della mitologia.

Ecco, questo ha cambiato la nostra percezione nei confronti delle storie inventate, della cosiddetta *fiction*. Siamo abituati, diamo per scontato, che quando entriamo in un luogo non soltanto di finzione, ma puramente di linguaggio, avviene qualcosa che ci porta altrove. Non ci stupiamo più se incontriamo i cavalli alati, gli ippogrifi, come ai tempi di Ariosto. Non sono più considerate delle bizzarrie: sono naturali manifestazioni dello spazio narrativo.



Cabiria di Giovanni Pastrone, 1914

Quindi, come dire, il patto non c'è più, fa parte adesso della giurisdizione naturale di ciò che viene raccontato. Sta a monte, fa parte del diritto naturale della letteratura e del cinema.

Ciò che è cambiato, secondo me, è il fatto che rispetto a prima l'autore entra più prepotentemente nell'opera. Ai tempi di Coleridge, ma anche molto dopo, visto che stiamo sempre parlando di questa sospensione, esisteva una distinzione netta tra i romanzi e i libri di memorie. Quando Silvio Pellico racconta 'le sue prigioni', non ci sono dubbi che stiamo leggendo un libro di memorie. Quando leggiamo *Delitto e Castigo*, per quanto Dostoevskij possa essersi ispirato a cose che conosceva, stiamo in un mondo altro che rappresenta il nostro, ma soprattutto stiamo in un mondo dove lo scrittore, il narratore, è semplicemente un veicolo, un mezzo, così come può essere un veicolo la televisione o la carta stampata: un mezzo umano, ma è un mezzo. Nel nostro tempo, invece, ci siamo abituati a conoscere scrittori che diventano anche personaggi. Il caso più emblematico è quella della cosiddetta *autofiction*, con gli scrittori che confondono i piani.

Ora, va detto che anche nella letteratura antica esistevano degli esempi. Il più grande, il primo autore vero di autofinzione è stato Dante che ha messo sé stesso al centro di un'opera immaginaria, per quanto coerente con il modo in cui veniva immaginato il mondo e l'aldilà al suo tempo. Si è posto in una situazione in cui dialogava con i grandi personaggi della storia, con i suoi contemporanei scomparsi, passando da considerazioni personali a considerazioni di ordine più filosofico e teologico, mischiando i fatti personali, come il suo amore per Beatrice, con la grande storia. Lui è stato veramente un anticipatore, per molti secoli poi isolato, forse anche non troppo amato.

Oggi viviamo in un'epoca di questo tipo. Più che la sospensione dell'incredulità, entra in gioco la credibilità dell'autore come persona e dell'autore come narratore che ha i titoli per parlare e raccontare di certe cose. In questo Dante ci corre in aiuto un'altra volta. Diversamente dai romanzieri della letteratura gotica, che si ponevano il problema di pre-



sentare il libro come un manoscritto trovato in un baule, Dante si pone il problema del perché a lui viene concesso di visitare i regni oltremondani e si pone il problema della credibilità. Gli è stato concesso di fare qualcosa che non a tutti è concesso e questo permesso, praticamente, è la sua credibilità. Si rende credibile a noi come lettori. Ed è, secondo me, probabilmente la cosa che più coinvolge gli scrittori e anche i lettori di questi libri che adesso vanno non dico per la maggiore, ma sono molto letti e discussi: la cosiddetta narrativa ibrida, dove si mescolano narrazione, saggio, memoria personale. La *Commedia* era già tutto questo, incredibilmente, tanto che oggi ne riscopriamo la grandezza attraverso il modo in cui noi siamo arrivati a fare letteratura.

Credo appunto che la questione centrale oggi non sia più la sospensione dell'incredulità, ma la sospensione della credibilità o, meglio, l'attivazione della credibilità da parte dell'autore. Il lettore deve accettare, deve sospendere di diffidare dello scrittore, che non è una cosa facile. È più facile sospendere il giudizio su eventi immaginari che non su uno scrittore in carne e ossa, un essere umano che invece irrompe nello spazio metafisico o, comunque sia, non propriamente fisico della narrativa, dove avvengono cose che appartengono alla realtà e molte cose che invece reali non sono.

E.P.: Quando dicevo sospensione dell'incredulità, intendevo una sospensione della naturalezza della lettura, dell'immedesimazione, che capisco abbia a che fare con queste forme ibride. Tra l'altro, proprio il riferimento a Dante mi fa venire in mente *Hotel a zero stelle*, che ha una costruzione che richiama quella della *Commedia*. Pensavo a questa sorta di Rosa dei Non Beati, figure che le vengono incontro nell'hotel a zero stelle. Cercando di rimanere più sulle questioni di parola e immagine, da una parte vorrei chiederle di illustrarci la presenza dei ritratti all'inizio di ogni stanza dell'hotel; dall'altra, con riferimento a Dante, si potrebbero interpretare queste immagini come allegorie, che stanno per qualcos'altro? Che è l'impressione che si ha anche con i personaggi dei suoi romanzi, che stiano per qualcos'altro che può essere un'immedesimazione generazionale o che indica 'si parla anche di te'. Può essere questa una chiave di lettura? Di *Hotel a zero stelle*, ma anche più in generale della sua produzione? Premesso che in una sua intervista ho letto che il riferimento all'allegoria – e a Benjamin – non la convinceva del tutto.



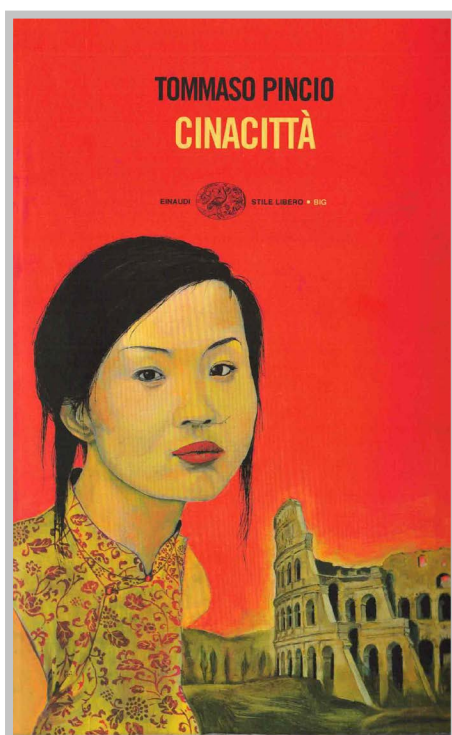
Tommaso Pincio, *dalle Sfere Celesti*, 2013-2015

T.P.: Sì, era un periodo in cui si parlava tanto di Benjamin, del suo saggio sul dramma barocco. Quel dibattito, come spesso capita, non è più così di attualità, però continuo a pensare alla stessa maniera: all'allegoria generalmente preferisco il simbolo per una questione di ambiguità. Soprattutto quando si gioca sul piano doppio, dove lo scrittore, il narratore è fisicamente presente con la sua storia e i suoi pensieri e dialoga con l'impossibile – cioè il fatto che lui sia in collegamento con altre persone che seppur reali appartengono al passato –, parlare di allegoria mi sembra improprio perché l'allegoria vive in una condizione più chiusa e risolta. Il simbolo, invece, ha necessità di avere un doppio, di avere una controparte: sono due cose che si uniscono, combaciano. Il simbolo non è mai solo, il simbolo non può mai dire nulla di per sé, deve avere un qualcos'altro a cui fa riflesso, con il quale combacia per poi illuminarsi e acquistare senso. L'allegoria, invece, campa da sola.



Quanto ai ritratti che sono presenti nel libro, non so se gli darei molta importanza. Sono più che altro un vezzo. Servivano a movimentare, a rendere in quel caso visibile la struttura del libro. Anche perché, visto che parliamo di Dante, una delle esperienze che penso che tutti hanno in comune rispetto alle letture infantili sono questi libri non tanto con le famose tavole di Doré dove vengono illustrati i vari momenti, ma con il diagramma posto all'inizio di come funzionano i vari mondi – l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso –, la divisione dei gironi... Ecco, questi diagrammi, queste mappe che solitamente si trovano agli inizi di ogni edizione della *Divina Commedia* e che probabilmente affascinano – a me, affascinavano da bambino –, poi ci accompagnano nel tempo, nel senso che ce ne ricordiamo anche da più grandicelli, quando cominciamo davvero a leggere il testo. Ma ci accompagnano anche come orientamento e quindi nell'*Hotel a zero stelle*, che simulava quel tipo di costruzione, i volti servivano a dare un'idea non dico di mappa, perché i volti non sono delle mappe, ma del fatto che ci fosse comunque un'organizzazione. Anche perché i ritratti erano accompagnati dal numero della stanza: non c'erano i capitoli, ma c'era il primo numero che indicava il piano e gli altri, come succede negli alberghi, indicavano il numero della stanza.

Era anche un periodo in cui avevo da poco cominciato a riprendere in mano le matite e i pennelli e mi piaceva lasciare dei segni di questa mia riscoperta, di questa mia vocazione per la pittura. Lo avevo già fatto con *Cinacittà* quando ho dipinto il quadro che poi è diventato la copertina del romanzo, anche se è stato un fatto po' accidentale perché all'inizio l'accordo con l'editore non era quello. Invece con *Hotel a zero stelle*, anche perché da poco avevo cominciato a lavorare sui ritratti e stavo realizzando dei veri quadri – non dei semplici schizzi come sono nel libro, dei veri ritratti di scrittori –, era un modo anche per anticipare, accompagnare questa mia nuova esperienza. Se dovessi ristampare il libro, non so neanche se tornerei a inserirli nel volume. Non sono fondamentali dal mio punto di vista. Forse non sono fondamentali neanche per il lettore. Servono a dare un'idea di un libro-mappa.

Tommaso Pincio, *Cinacittà*, 2008

Per tornare alla *Divina Commedia*, esistono tante edizioni accompagnate da immagini del poema di Dante, però quasi tutte le edizioni, anzi direi tutte, tranne quelle particolarmente accademiche, sono sempre accompagnate da immagini. A volte non sono le immagini, come dire, classiche, ormai diventate canoniche e irrinunciabili del Doré, ma sempre delle immagini, che è un'eccezione: un'eccezione sia per i libri del nostro tempo sia per i classici, per esempio l'*Iliade* o l'*Odissea*. Possono esistere delle edizioni illustrate, ma la maggior parte delle edizioni di questi classici ha un'immagine in copertina e poi ci si avventura nella lettura soltanto affidandoci alle parole, mentre nel caso della *Divina Commedia* sembra ormai quasi diventato automatico, un obbligo, che il libro quantomeno deve avere la mappa dei vari mondi. Questo ne fa un libro particolare, come dicevo prima, un libro-mappa, un libro-mondo: l'idea di un libro che non è soltanto un'esperienza narrativa, ma una sorta di guida. E quindi mi piaceva ricreare in *Hotel a zero stelle* la stessa cosa, ovviamente a un livello infinitamente inferiore.



I libri-mappa sono sempre accompagnati da immagini. Le guide turistiche – per scendere su un piano imbarazzante parlando di Dante – sono concepite allo stesso modo: c'è tutta la parte scritta, però ci sono le mappe, qualche volta ci sono i disegni, a volte in quelle più ricercate ci sono le fotografie, però sono dei libri dove la parola scritta non è reputata sufficiente, generalmente. Uno pensa alle vecchie guide inglesi, con la copertina rossa, dove le immagini erano anche misere e di fatto irrilevanti, non davano informazioni aggiuntive, però senza quelle immagini il libro sembrava monco, mutilato, privo di qualcosa, proprio perché esisteva l'esperienza possibile e concreta del viaggio, che è qualcosa che è fuori del libro. Questo è un aspetto che a me interessa particolarmente: il fatto che il libro abbia una dimensione, una possibilità anche esterna.

Per tornare a quello che diceva prima parlando di 'libri concettuali', diciamo che per la mia vocazione, anzi non per la mia vocazione, ma per la mia formazione artistica tendo a pensare spesso ai libri come a installazioni artistiche o, meglio, procedo con quel tipo di meccanismo, anche se poi l'oggetto è letterario. Se esiste una dimensione concettuale, è una dimensione concettuale che è propria di quel tipo di arte: l'arte veramente concettuale praticata tra gli anni Sessanta e Settanta soprattutto in America, ma in certa misura anche da noi. Ecco, quel tipo di arte, che poi discende dal famoso orinatoio di Duchamp, è inconcepibile senza un mondo esterno: è un'arte che non può esistere da sola, non ha la presunzione di esistere da sola come presumono di esistere in solitudine i libri o l'arte del passato. Perché un orinatoio messo in un contesto diverso da un museo ritorna a essere quello che era prima, quindi c'è bisogno di un circondario. L'opera d'arte, lì, interviene a rompere le regole e i due mondi, quello del linguaggio e quello della realtà, si confondono, a volte si scontrano. Però non si può stare soltanto nello spazio artistico e quindi, nel caso del romanzo, nello spazio del romanzo: ci deve essere qualcosa che è fuori dal libro.

Questo forse è uno dei pochi tratti più ricorrenti dei miei libri. C'è sempre qualcosa nei miei libri che il lettore può e deve, possibilmente, andare a verificare fuori del libro. Generalmente questo non accade. Quando leggiamo un romanzo, non abbiamo la necessità di andare a verificare esternamente delle cose, se non per pura curiosità. Nel caso dei miei libri, spesso questo controllo, questo fatto che comunque esiste qualcosa di fuori che il lettore può mettere in relazione con il romanzo, vedendo se effettivamente è credibile quello che ho scritto, è un momento fondamentale: quella che io chiamo, diciamo così, la 'paranoia creativa' del lettore. Il lettore non si deve fidare di me: invito il lettore a non fidarsi di me e a vedere fino a che punto ciò che racconto è vero. Per esempio, nel *Dono di saper vivere* parlo del ritrovamento di un libro di Caravaggio in un cestino della spazzatura, racconto di come ho fotografato quel libro, racconto anche di averlo postato su un *social*. Il lettore può andare a verificare: se va sul mio profilo Instagram, può verificare che effettivamente quella foto esiste, quel libro esiste e sta effettivamente su un *social*. Ciò non significa che tutto ciò sia vero, nel senso che io avrei pure potuto allestire tutta questa storia, aver buttato io il libro nel cestino, fotografandolo, e far credere che sia stato un ritrovamento accidentale. Le possibilità della falsificazione sono infinite, però esiste questo spazio esterno, questo prolungamento, questa protesi che è fuori del libro, con la quale il lettore può fare i conti e trarre le sue conclusioni.

Credo che questo, tra l'altro, sia un problema tipico del nostro tempo. Quelle che io chiamo protesi, questi allungamenti del libro, questi affacci nel mondo delle cose, nel mondo della realtà, le ritroviamo poi, in maniera inversa, nella nostra vita che oggi è piena di protesi, a cominciare dal telefono, che è diventato un oggetto di uso comune che assolve tantissime funzioni, non più legate al semplice comunicare, al semplice telefonare: produciamo foto, produciamo immagini, produciamo immagini di se stessi, ci creiamo delle



identità fittizie nei *social media*, ci informiamo... Questo rettangolo digitale è diventato la nostra protesi, un allungamento della nostra persona non tanto nel mondo esterno, che poi di fatto resta quello, fisicamente, ma in un mondo altro.

Diciamo che i miei libri cercano di funzionare un po' alla stessa maniera: come delle porte, come degli *smartphone* di adesso. Ce ne sono di vari tipi. Ho fatto l'esempio della foto nel *Dono di saper vivere*, però in *Panorama* parlo a un certo punto di un libro che si chiama *Acque chete*, del poeta Mario Esquilino. Questo libro esiste fisicamente: non è reperibile né in biblioteca né in libreria perché non è stato pubblicato con un vero editore, però l'ho fisicamente scritto ed è stato fisicamente stampato in un certo numero di copie, recensito su un paio di giornali. Quindi, c'è l'idea che il lettore può accidentalmente scoprire che quel libro esiste. Però siamo sempre lì: quel libro esiste perché io mi sono ispirato al libro o esiste perché io ho voluto dare credibilità alla storia che ho raccontato? E quindi torniamo al problema: sospensione dell'incredulità o sospensione della credibilità dell'autore?

Ma il fatto della sospensione della credibilità credo che sia una condizione in cui vivono tutte le persone oggi. Basta avere un profilo *social* per dover affrontare questo problema: essere credibili, acquistare o perdere credibilità, è diventato una forma di... Come dire? La stessa finanza ormai funziona con criteri di credibilità, come i *rating* che vengono assegnati ai Paesi o alle grandi aziende che sono di fatto degli attestati di credibilità, di fiducia. Quindi, è proprio il nostro mondo che funziona così e non ci preoccupiamo più, probabilmente anche sbagliando, di capire se ciò che la persona o l'ente credibile raccontano sia vero o no, sbagliato o no. Ci importa soltanto che sia credibile e, ahimè, lo vediamo pure in politica, con il governo che si è appena formato. La questione è quanto è credibile il premier. Risolto quell'aspetto, sembra di avere risolto qualunque cosa.

In questo gli scrittori sono semplicemente una cartina di tornasole su come sta cambiando il mondo. Il loro problema è anche la credibilità che hanno sui lettori, anche perché i lettori oggi hanno la possibilità, se non di dialogare direttamente con gli autori che leggono, di far sentire in prima persona il loro pensiero, di diventare a loro volta dei critici, annientando per buona parte la critica tradizionale. Probabilmente – e fortunatamente – nel mondo accademico si continuerà a praticare l'analisi e lo studio dei testi. Nel mondo editoriale vero e proprio oggi conta di più il cosiddetto passaparola, l'opinione degli *influencer*, che non il singolo parere di un critico con esperienza. La questione della credibilità è fondamentale: viviamo in un mondo diverso e quindi è cambiata anche la letteratura, poi è vero che ci sono ancora scrittori che continuano a lavorare ignorando tutto ciò e a produrre romanzi di pura finzione. Ma c'è buona parte di letteratura che sta mutando e stanno mutando anche i lettori.

I lettori si dividono ormai in almeno due categorie: quelli che leggono i puri romanzi e vogliono essere soltanto intrattenuti, così come si veniva intrattenuti un tempo, e quelli che cercano un rapporto, anche se indiretto, con la persona dell'autore. Anche senza parlare di me, esistono degli scrittori che praticano questa forma di scrittura in maniera molto più prepotente e decisa. Penso per esempio al francese Carrère. Quando si legge un libro di Carrère, non si sta soltanto leggendo un libro di Carrère, ma si sta entrando in relazione con la persona Carrère. Dobbiamo, come dire, comprare un po' tutto il pacchetto: l'uomo e l'opera. Un tempo si diceva 'bisogna distinguere l'opera dal suo creatore'; adesso spesso non è così: spesso i lettori, se non hanno simpatia, se hanno avversione verso l'autore, non comprano i suoi libri. Si disinteressano, non prendono in considerazione il fatto che magari l'autore, per quanto antipatico, sgradevole, scorretto, possa essere comunque un ottimo scrittore: giudicano anche la persona e ciò è un fatto sicuramente nuovo.



Rispetto a questo, leggo spesso sui *social* delle cose comiche. Per esempio, giusto ieri – non riguardava uno scrittore, ma un traduttore – leggevo di una persona che era in libreria, stava per comprare un romanzo e poi ha deciso di non comprarlo più perché ha visto che il traduttore era una persona che l'aveva bannato da Facebook per un commento negativo sulla cantante Mina: una cosa assolutamente irrilevante, non credo neanche che il libro in questione fosse la biografia di Mina! Esempi di questo tipo sono ricorrenti. Anche se poi il lettore non incontrerà mai quell'autore, si sente in relazione, come ci sentiamo tutti in relazione con gli altri, per come funziona il mondo di adesso, per cui la credibilità, la reputazione, la fama nel senso non di successo ma di nomea, di buona considerazione è fondamentale.

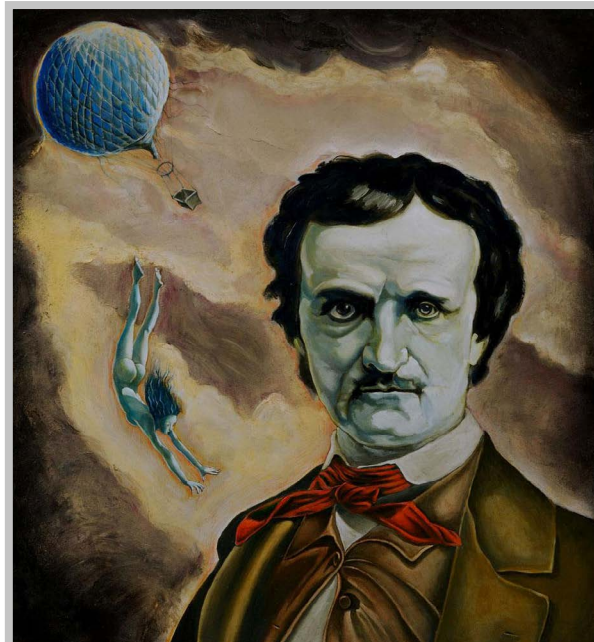
Non credo che questo sia un fatto positivo, perché spesso genera forme di autocensura. Un autore oggi è molto più attento di prima all'immagine pubblica che ha. Ovviamente, può scegliere di scomparire, anche se pochi possono davvero permetterselo. Rispetto a prima si è molto più giudicati e si è giudicati con criteri molto più moralisti di quanto non capitasse prima agli artisti. Può anche essere considerato come un progresso quello di non concedere agli artisti una sorta di deroga, di essere degli sregolati, degli scorretti; però è anche vero che se si è troppo attenti a non dire mai le cose sbagliate, si finirà per dire delle cose sempre convenzionali. Questo non è un bene per l'arte e per la letteratura. Si producono soltanto arte e letteratura mediocri e, al più, delle discrete forme di intrattenimento. Come diceva qualcuno, i tempi correnti vanno accettati e non biasimati. Io quantomeno ci vivo, poi non so se li accetto fino in fondo.

3. Intrecci visuali tra tradizione e popular culture

E.P.: La credibilità è un fenomeno ambivalente: da una parte, ha a che fare con la moralità, credere di essere onesti in quello che si fa, e dall'altra, con l'ispirare fiducia, l'ispirare consenso, che diventa la morale del sondaggio. Il discorso della centralità dell'autore conduce al rischio che l'autore diventa ambivalente e predomina sul testo. La mia generazione è ancora quella dei critici che è cresciuta con l'idea della distinzione tra l'autore e il narratore, e i nostri maestri ancora credevano, se non nella morte dell'autore, almeno in un ridimensionamento. Riguardo alla questione dell'allegoria e del simbolo, certo il simbolo ha una sua tradizione di maggiore ambiguità, di maggiore doppiezza rispetto all'allegoria. Però vedo il suo *Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza (incompiuto)* e mi sembra che le due figure, l'arte e la fantascienza, che sono dietro le spalle siano figure allegoriche: mi sembra un uso ironico dell'allegoria. C'è un quindi un suo ritorno in questa sorta di omaggio alla tradizione dell'arte e degli autoritratti?

T.P.: Quando si passa dalla letteratura alla pittura, dal testo scritto all'immagine, i criteri cambiano. Ciò che può essere simbolico in letteratura, in un'immagine può diventare effettivamente una allegoria. Diciamo che quella serie di ritratti, e quindi anche di quell'autoritratto, che ho fatto potevano essere letti come delle allegorie: non soltanto nel mio *Autoritratto*, ma anche nei ritratti di Edgar Allan Poe oppure

Tommaso Pincio, *Ritratto di Edgar Allan Poe con le spalle rivolte al sublime*, 2011





di Franz Kafka c'erano dei riferimenti precisi, però per quei ritratti pensavo molto alla cartellonistica dei film, alle vecchie locandine.

Mi interessava questa cosa che per lungo tempo i film hanno avuto delle locandine dipinte, quando non c'era nessun bisogno di dipingere alcunché: 'ma come, fai un film di immagini fotografiche in movimento; che bisogno hai di dipingere, spesso male?'. Si vedevano gli attori, dei Cary Grant, delle Ava Gardner, dipinti male e spesso neanche granché somiglianti, quando bastava prendere un fotogramma del film e proporlo come immagine da mettere nella locandina. In particolare, mi viene uno di questi manifesti dipinti, credo che fosse *Roma Città Aperta*, che è preso da una foto di scena in cui si vede il volto di Anna Magnani. Il pittore, l'illustratore, non ha fatto altro che ricopiare quel fotogramma e dipingerlo per farne il manifesto. Con il risultato che Anna Magnani è stranamente poco riconoscibile, anche perché il pittore ha nascosto le sue occhiaie. Mi affascinava questa assurdità, questo controsenso di negare la modernità di un mezzo di espressione. È come riportare al passato, ricostruire nell'Ottocento una forma d'arte tipicamente novecentesca che apparteneva al nuovo secolo.



Anna Magnani nella locandina di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, 1945

I miei ritratti sono concepiti in quel modo, hanno quella grammatica perché nella grammatica di quelle locandine c'era in primo piano il volto o i volti dei protagonisti e poi alle spalle c'era una specie di sinossi figurata di quello che avviene nel film. Ecco, se vogliamo chiamare 'allegoria' la sinossi figurata, allora sì, anche le due figure che stanno nell'autoritratto sono due allegorie, però il mio riferimento era di quel tipo. Anche perché mi interessava e mi continua a interessare la pittura come cattiva pittura, cioè la pittura che viene praticata principalmente come veicolo di informazione, promozione o celebrazione, eliminando qualunque pretesa artistica, che è un uso della pittura che si riscontra particolarmente nel ritratto.

Esistono dei ritratti che sono diventati grande arte; alcuni sono diventati anche grandi miti, come *La Gioconda*, però sono delle eccezioni. La grande arte non è passata attraverso la ritrattistica. Spesso, anzi, i ritratti, come si nota quando si visitano i

musei e le pinacoteche, vengono esposti in alto, come dei cornicioni, sono quasi invisibili, perché era una pittura di servizio e assolveva la funzione che poi è stata presa dalla fotografia. Servivano semplicemente a documentare, a lasciare una traccia del committente che voleva la sua immagine fissata nel tempo, probabilmente anche celebrata. La verosimiglianza, in quel caso, non era ben voluta se la persona ritratta non era particolarmente avvenente. Ognuno voleva essere ritratto al meglio e se questo meglio non c'era, bisognava un po' mentire e quindi c'era anche questo aspetto di inaffidabilità della ritrattistica. I buoni ritratti in proporzione sono pochi; gran parte dei ritratti che sono stati dipinti nel corso della storia sono cattiva pittura: non solo perché pittura di servizio, praticata per



pura committenza, ma anche perché sono inaffidabili. Il ritratto, inteso come soggetto dipinto, non come opera, pagava e voleva essere dipinto come riteneva giusto che doveva apparire. I ritratti sono più un'opera d'arte del ritratto che non del ritrattista. E sono anche delle opere che di fatto esistono per uno spettatore soltanto: colui che vuole essere ritratto o, al più, chi paga il ritratto, come il padre che vuole il ritratto della figlia. Il pittore pensa ad un'unica persona; è raro che un ritrattista pensi al mondo degli spettatori in generale, cosa che non avviene quando invece si dipinge un altro soggetto. In certi trattati di pittura del Cinquecento e del Seicento il genere del ritratto viene messo all'ultimo posto: è la pratica pittorica più volgare, quantomeno meno nobile. Mi interessava questo fatto che il ritratto è il genere più reietto dell'arte, anche se poi, ripeto, per eccezione ha prodotto dipinti che sono diventati miti: esiste *La Gioconda*, ma esiste anche *L'Annunciata* di Antonello da Messina o il famoso postino dipinto da Van Gogh, o anche *La bevitrice di assenzio*.

E.P.: Quando diceva che nel caso di una nuova edizione di *Hotel a zero stelle* si potevano togliere le immagini, io spero che non lo faccia, perché a me sembra che invece le immagini abbiano un grosso peso e non siano così accessorie. O perlomeno, come lettrice, le ho viste in questa maniera. Entrando anche nel sottotesto dantesco, in questa vaga immagine di pittura medievale, ho pensato, anche se non so se l'accostamento può essere pertinente, alla cappella degli Scrovegni a Padova di Giotto, con queste figure che sono delle allegorie con i loro attributi che stanno a rappresentare delle qualità, delle virtù o dei vizi. Queste immagini, poste all'inizio dei capitoli, mi sembrava che introducessero bene i temi di ogni capitolo.

Riguardo al tema del cinema, che ritorna, avrei una citazione da *Pulp Roma* in cui scrive: «non chiedetemi perché, ma sono convinto che per vedere realmente un film sia necessario vederlo al cinema nel momento in cui viene distribuito. Vedere un film dei tempi andati non si può, a meno di aver vissuto in quei tempi. Io la penso così».³ È un'affermazione che ancora si sente di sottoscrivere? Ce la può spiegare un po' di più?

T.P.: Sì, sì, la sottoscrivo ancora, anche se nel frattempo, pur non essendo passati tantissimi anni, la fruizione dei film è molto cambiata. Esistevano ovviamente già l'homevideo, il noleggio, il dvd o ancora le videocassette, esisteva una forma di programmazione domestica, però adesso la gran parte dei film e soprattutto delle serie tv viene veicolata quasi esclusivamente attraverso supporti non soltanto digitali, ma anche mobili. Si pensa a una visione sui treni, sui tram, nelle sale d'attesa del dentista o alla posta. Chiaramente, è un cinema molto diverso da quello di prima. Non so neanche se si possa ancora continuare a chiamare cinema. Il linguaggio rimane in massima parte sempre quello, però, per come è stato praticato e fruito nel Novecento, credo invece che fosse indispensabile vedere il film in sala e vederlo nel periodo dell'uscita, e che quindi i film siano legati a delle epoche e soprattutto a delle generazioni.

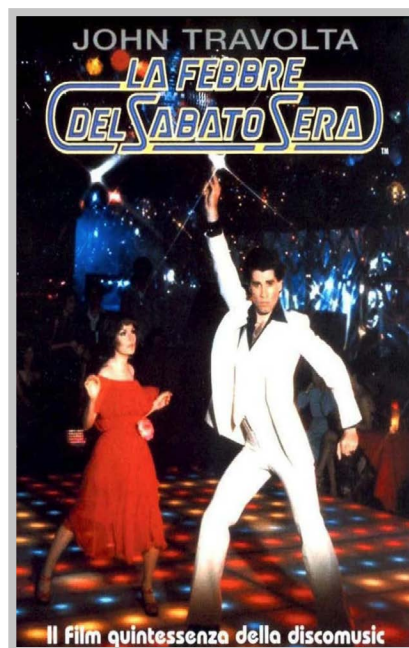
Dico questo perché quando il cinema è comparso sulla scena dell'esperienza umana, è comparso nella forma che io definisco di 'immagine-evento'. Il cinema questo è: un'immagine che accade. Ciò che differenzia il film dagli altri tipi di immagini che conosceamo prima, come la fotografia o la pittura, non è tanto il fatto che siano immagini in movimento e sonore, ma che siano immagini che danno l'illusione dell'accadimento. Non a caso, esiste come leggenda fondativa del cinema la fuga degli spettatori spaventati alla vista del treno che entra in stazione. Per quanto possa essere apocrifo quel racconto, spiega comunque che l'idea del cinema è questo: non stiamo semplicemente vedendo qualcosa, ma stiamo vedendo qualcosa che accade, che avviene sotto i nostri occhi. Questo non è



soltanto per un illusionismo che il cinema è in grado di offrire. In fondo, il cinema ai tempi dell'arrivo del treno in stazione era ancora in bianco e nero: doveva bastare questo a far scattare nella mente degli spettatori l'idea che quel treno non poteva essere vero. I treni veri non sono in bianco e nero, eppure un treno in bianco e nero stava per investirli. Questo perché il nostro atteggiamento nei confronti di quel tipo di immagine è appunto quello dell'immagine che accade: qualcosa accade nel qui e ora, non può accadere dopo, fra dieci, venti, cinquant'anni. Questo non significa che non possiamo vedere o rivedere quel film, ma non riproveremo la stessa sensazione di qualcosa che accade. Oggi, se riguardiamo l'arrivo del treno in stazione, sicuramente non scappiamo e lo guardiamo con un atteggiamento diverso.

Una simile fruizione si è prolungata nel corso dei decenni, anche se non in maniera così estrema come agli albori, in tutti i film che poi hanno segnato un'epoca. Per esempio, un film che ha segnato la mia generazione è stato *La febbre del sabato sera* con John Travolta. È stato un film che ha inciso nei modi di vivere dei giovani, ha inciso anche sulla morale e sui valori della società. Quello che poi è arrivato dopo, negli anni Ottanta, il cosiddetto riflusso e l'edonismo, è stato anticipato dalla *Febbre del sabato sera*. Non ero un frequentatore di discoteche, non avevo neanche l'età per andarci, però ricordo le file di ragazzini e ragazzine fuori dalle sale, le persone che si vestivano nello stesso modo, che ricreavano nelle feste in casa o fuori nelle discoteche le stesse situazioni. Ecco, quel tipo di accadimento è possibile soltanto quando il film è un evento, diventa un rito collettivo. Questa è un'altra caratteristica del cinema che stiamo perdendo. In sala non si sta da soli. A me è capitato una volta di stare in sala da solo e lo racconto anche in *Pulp Roma*. Non ero propriamente solo, ero con altri due amici: il proiezionista ha interrotto il film, è sceso in sala e ci ha proposto di rimborsarci il biglietto purché ce ne andassimo. Però tranne questi casi rarissimi, il cinema è un evento rituale: ha degli orari, bisogna uscire di casa, andare in quel luogo a quell'ora, fare la fila, entrare insieme alle altre persone, prendere posto... Non dico che sia un momento religioso, però è una situazione simile a quella della funzione religiosa. Questo discende anche dal teatro, che è parente stretto del cinema da questo punto di vista. Sono cose che si praticano con lo stesso criterio con cui si pratica l'evento religioso.

Per questo il film va visto, preferibilmente, nel periodo di uscita. Ovviamente, poi, ciascuno si prende i film che si merita, che il tempo gli regala. Successivamente, potremo vedere delle cose che il tempo ci ha negato, ma non rivivremo la stessa esperienza. Io oggi posso rivedere *La febbre del sabato sera*, o *Blade Runner* o *Matrix*, perché appartengo a una certa generazione, e riprovare sensazioni perché le ho vissute in quel tempo e nelle sale. Chi arriva dopo, non potrà rivivere: potrà documentarsi, ma non potrà rivivere la stessa esperienza, così come posso vedere un film con Humphrey Bogart e apprezzarlo filmicamente, ma neanche lontanamente posso immaginare che cosa volesse dire andare al cinema nell'epoca di quelli che allora venivano chiamati i divi: l'epoca di Bogart, di Cary Grant... L'epoca in cui esistevano non tanto gli attori quanto i divi. Quindi, sì, continuo a pensarla alla stessa maniera, anche se oggi, probabilmente, quel tipo di esperienza viene, se non negata, ridimensionata. Quantome-



La febbre del sabato sera di John Badham, 1977



no l'aspetto collettivo non esiste. Ma non esiste neanche l'aspetto rituale se non ci sono un tempo e un luogo dati, un tempo e un luogo imposti. Non esiste più. Può esistere tutt'al più la pratica personale della preghiera e della meditazione, forse sì, però non so quanti vedono film e serie tv con quel tipo di approccio. Forse ce ne sono, ma sono delle eccezioni.

Continuo a sottoscrivere l'affermazione anche perché i film invecchiano molto più della letteratura per un fatto puramente tecnologico. Il passaggio dal bianco e nero al colore ha cambiato il grado di definizione della realtà. Ciò che sembrava vero agli spettatori degli anni Dieci e Venti, non sembrerà più vero agli spettatori degli anni Quaranta e Cinquanta. La stessa cosa vale per le infinite altre possibilità che il cinema offre di truccare il set. Quando vediamo i film di fantascienza degli anni Cinquanta o degli anni Sessanta, non ci impressioniamo più, non lo prendiamo più per vero, perché riconosciamo tutti i trucchi che sono stati soppiantati, superati dalla tecnologia. Il film invecchia tantissimo, ma questo non vuol dire che la sua qualità artistica venga meno. Viene meno l'aspetto illusoristico. Allora, se siamo degli amanti di quel linguaggio, guardiamo il film con occhi da intenditore, cioè di chi sa – l'appassionato, lo studioso, lo spettatore avvertito –, ma non ci lasciamo ingannare: non ci lasciamo travolgere, non ci lasciamo investire dal treno.

Questo in parte in sala, prima che le chiudessero, ancora avveniva. Forse l'evento in cui avveniva ancora sono i film dei supereroi. Non sono, chiaramente, quelli che noi andiamo a vedere, però sono gli unici film che ancora richiamano eserciti di ragazzini, i quali si emozionano, urlano e tifano ancora nel terzo millennio davanti a certe immagini. Il cinema è quella cosa lì, non è altro. Poi può diventare anche grande arte, sicuramente, come quando guardiamo Antonioni, Tarkovskij o Fellini, anche se Fellini è un discorso un po' diverso. Però non è corretto ridursi a quella dimensione: il cinema nella sua complessità è quello che dà la sensazione agli spettatori che il treno possa travolgerli.

4. Il confronto con Caravaggio

E.P.: Ritorniamo quindi a quanto dicevamo all'inizio sul diverso tipo di fruizione della letteratura da parte del lettore e del film da parte dello spettatore. Partendo allora da questo discorso sul cinema, ma tornando a quando spiegava il senso dell'operazione dei ritratti, con la commistione fra la tradizione del ritratto e la rivisitazione alla luce delle locandine del cinema, sicuramente uno dei suoi tratti distintivi – e non siamo certo i primi a dirlo – è anche questa sua capacità di combinare insieme diversi linguaggi e diversi livelli culturali: la storia dell'arte dialoga con il cinema, il fumetto dialoga con la televisione, con la letteratura, con la musica... Mi chiedevo allora se la figura di Caravaggio in un certo senso condensi questi vari aspetti: Caravaggio è il pittore che conosciamo, ma vi si sono assommate sopra tutta una serie di operazioni culturali, anche pop o *popular*, che lo hanno reso una sorta di icona del nostro tempo. Le chiederemmo pertanto di parlarci in questa chiave del suo interesse per Caravaggio.

T.P.: Quasi tutto quello che avevo da dire su Caravaggio o, meglio, non soltanto su Caravaggio, che è un argomento inesauribile, ma sul mio rapporto con la sua figura e la sua opera l'ho messo nel *Dono di saper vivere*. È stata una questione in buona parte dovuta al caso e alle coincidenze. In primo luogo, al fatto di avere lavorato per tanti anni in una galleria d'arte che si trovava nella via in cui Caravaggio uccise il suo antagonista, Ranuccio Tomassoni. Caravaggio era già entrato nella mia vita per altre vie, però questo è stato il motivo centrale: vivere in quella strada, facendo il mercante d'arte, significava avercelo



sempre sotto gli occhi e nei miei pensieri. Per diversi anni ho camminato più volte al giorno per quella strada, individuando anche i punti in cui gli eventi si sono verificati e soprattutto stando anche in stretta vicinanza con gli altri luoghi che hanno segnato la sua permanenza a Roma, perché lo studio di Caravaggio si trovava praticamente nella parallela del Vicolo del Divino Amore, che è dietro via di Pallacorda, e facendo pochi passi si arriva a San Luigi dei Francesi, a Sant'Agostino. Non è lontano neanche da Santa Maria del Popolo. E va detto che quel rione mostra praticamente la stessa struttura che aveva tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. In alcuni rari casi si trovavano anche gli eredi delle stesse botteghe. Gli specchiari che c'erano al tempo di Caravaggio, in parte c'erano ancora a Roma in quelle strade fino a pochi anni fa, come c'erano le stesse trattorie. La Trattoria dell'Orso, ovviamente, non è la stessa dei tempi di Caravaggio, però è sempre lì. È difficile per chi lavora con l'arte non venirne contaminato.

Poi ci sono altre coincidenze personali che racconto nel libro, che mi hanno portato a essere sempre in compagnia di questo artista, che io non è che ho amato particolarmente, nel corso degli anni. Non è l'artista a cui penso per primo quando penso a un quadro che, diciamo così, vorrei avere, tranne due opere, che sono la *Morte della Vergine* e il *Seppellimento di Santa Lucia*. Per il resto, metterei prima altri artisti nell'ordine del mio gusto personale. Ciò non mi impedisce di capire, di vedere che Caravaggio è stato uno dei tre, quattro, cinque geni della pittura che hanno rivoluzionato il rapporto non soltanto che noi abbiamo con l'arte, ma proprio con l'immagine e forse anche qualcosa di più dell'immagine.

Prima parlavamo di cinema, di 'immagine-evento'. Forse il primo artista che davvero ha realizzato l'immagine-evento è stato Caravaggio, anche se questo è un aspetto che noi spettatori contemporanei non riusciamo a cogliere, a meno di avere le informazioni necessarie. È stato il primo artista a pensare l'opera come qualcosa di allargato: a pensare innanzitutto di avere un'idea di sé stesso come immagine e a creare il mito della sua persona, cosa che in parte aveva già iniziato Michelangelo. Ma Michelangelo aveva creato il grande mito di sé come grande artista, come grande genio. Caravaggio ha creato il mito di sé anche come persona, come personaggio, come uomo di strada, con il suo modo di vestirsi, di comportarsi, con i suoi eccessi. Prima c'erano stati degli artisti eccentrici – pensiamo per esempio a Pontormo –, però questi eccentrici non avevano mai costruito un mito di sé. Erano degli eccentrici puri, mentre Caravaggio, che spesso viene fatto passare come un artista puramente istintivo, un genio che aveva un carattere bellicoso e incontrollato, in realtà era meno istintivo nella sua arte di quanto si possa pensare. Non dico che non fosse impulsivo, che non fosse una persona con cui bisognava parlare attentamente e non fosse pronto a venire alle mani ed eventualmente anche 'alle spade', ma la sua arte era molto, molto meditata.

Lui non ha lasciato niente scritto, tutto quello che sappiamo del suo pensiero sono le deposizioni del processo in cui venne coinvolto e poi le battute che vengono riferite dai biografi più o meno contemporanei. Quando leggiamo queste parole, da prendere ovviamente con le molle – non sappiamo quanto siano state trasferite sulla carta in forma corretta –, un tratto che è ricorrente e che quindi fa pensare che sia vicino al vero, è un atteggiamento estremamente satirico, estremamente sardonico nei confronti della realtà e delle cose. E questo induce a pensare che fosse un artista che ragionava molto, non operava affatto per istinto. Poteva essere violento, ma nell'arte non era un istintivo. Tutto il mondo che ha creato intorno alla sua persona, a certi suoi modi di essere e di porsi, va considerato anche come una costruzione consapevole del mito di sé. Del resto, in quell'epoca la reputazione che le persone avevano nella propria comunità, per ritornare alla



questione della credibilità, era fondamentale. La cosiddetta nomea, di cui parlavo prima, era una moneta di scambio importantissima: non nell'arte, ma nel vivere comune nella Roma del Seicento. E quindi Caravaggio che viveva in bilico tra questi due mondi, la strada e quello più rarefatto dell'arte e di certi salotti, di certi ambienti raffinati, era estremamente consapevole. Probabilmente ha inciso che a Roma questi due mondi fossero così contigui: alto e basso, l'appartamento del nobile, del grande cardinale, colto, studioso di scienza e di letteratura, appassionato d'arte, collezionista, e i balordi da strada. Vivevano a contatto anche perché avevano delle relazioni, una cosa tipicamente romana che è rimasta, almeno in parte, anche nel Novecento: il principe che scende dal suo appartamento e dialoga da pari a pari con il verduriere. Caravaggio, venendo da un mondo diverso, dalla Lombardia, probabilmente deve essere anche stato colpito da questo fatto e la sua mente forse ha camminato più velocemente in quella direzione, fatto sta che è stato il primo artista a creare il mito di se stesso, il racconto di se stesso. Per questo resto perplesso davanti a certe analisi psicanalitiche che descrivono la sua pittura soltanto in termini di tormento interiore, di squilibrio, mettendolo in relazione a certi eccessi. Ma Caravaggio faceva certe cose anche perché voleva che venissero raccontate. È vero che lui di sé non ha lasciato nessuno scritto, però è stato uno degli artisti del suo tempo che è stato più raccontato dai contemporanei. Le storie delle sue gesta sono arrivate anche nei Paesi Bassi e il tono dei racconti era sempre più o meno coincidente, come anche le quattro, cinque biografie, anche se chiamarle biografie è eccessivo perché si tratta di racconti più o meno di una ventina di pagine.

È lecito quindi pensare che Caravaggio agisse anche per dare un'immagine di sé, perché sapeva che avrebbero detto quelle cose, e questo, secondo me, è una grandissima novità. Ha praticamente anticipato l'arte contemporanea e anche, per certi versi, pure la letteratura contemporanea. Ci sono artisti e scrittori nell'Ottocento che non sono così moderni nella gestione di sé, dell'immagine pubblica, come Caravaggio. Anche per questo Caravaggio è diventato così attuale nei nostri tempi: perché è difficile trovare nel passato un artista dove persona e opera sembrano diventare coincidenti. Che poi lo siano davvero, è un'altra faccenda. Io resto dell'avvi-



Tommaso Pincio, da *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio, 2011

so che in Caravaggio ci fosse molto teatro, sia nell'opera sia nel modo in cui lui viveva. Che poi si facesse prendere la mano e che il teatro poi lo portasse anche a uccidere davvero, è un altro discorso, fermo restando che pure il famoso omicidio è stato un omicidio più preterintenzionale che volontario.

Poi è anche interessante che la sua figura e il suo mito siano stati così stravolti e siano diventati il prototipo dell'artista maledetto. Anche in questo è stato un iniziatore; probabilmente, questo non era nelle sue intenzioni, non poteva immaginare che a partire dall'epoca romantica gli artisti, oltre ad essere artisti, dovevano essere pure maledetti, però



lui è stato il primo. Non se ne ricordano altri prima di Caravaggio che abbiano praticato la maledizione dell'esistere come lui. Anche se il suo biografo nemico Giovanni Baglione, scrive «morì malamente, come appunto male havea vissuto», e lì c'è già un inizio di maledizione, che però non apparteneva all'idea del tempo.

È interessante anche vedere come il suo mito si è a poco a poco imposto soppiantando il mito di altri artisti. Ne tratto anche nel libro. Quando ero giovanissimo, ancora non mi interessavo di arte in termini professionali, però ricordo bene che l'artista per antonomasia era Michelangelo Buonarroti, in seconda istanza veniva Leonardo Da Vinci, ma più come genio a tutto tondo, artista-scienziato, il cervello capace di contenere più mondi nel suo pensiero e nel suo talento, quindi grande scopritore; poi arrivava Raffaello, che era un'altra cosa ancora. Caravaggio non veniva nominato, non compariva. Poi invece nello spazio di venti, trent'anni i rapporti si sono completamente ribaltati. Sto parlando però non dell'opinione che hanno gli studiosi, per quanto anche nell'ambito dello studio accademico sicuramente Caravaggio ha vissuto dei secoli di buio. Si comincia nell'Ottocento, poi è stato Roberto Longhi a farcelo scoprire come grande artista, però, nonostante la sua mostra milanese del '51 sia stata anche un grande successo in termini di pubblico, per arrivare al vero e proprio mito di Caravaggio bisogna attendere la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Oggi, se prendi il classico uomo per la strada e gli chiedi 'qual è il più grande artista di tutti i tempi?', hai una buona probabilità che ti dica Caravaggio; o perlomeno 'quello che ami di più?'. Caravaggio è comunque degli artisti del passato quello su cui si realizzano più film, più sceneggiati, più fumetti, più biografie... È l'artista più raccontato.

È un curioso paradosso perché tra l'altro, per tornare al discorso di prima, l'artista maledetto e scorretto è un po' fuori moda. Però credo che il motivo per cui Caravaggio sia entrato così prepotentemente nell'immaginario del nostro tempo non è tanto la sua maledizione, quanto proprio il suo modo di mescolare il piano personale con quello dell'opera. C'è una continuità tra persona e opera che fa parte del nostro linguaggio. Per ritornare ai telefoni, fa parte di come è cambiato il nostro modo di stare al mondo. L'opera di Caravaggio, l'immagine di Caravaggio è un'immagine che non ha confini, anzi presuppone sempre uno sfondamento in avanti. Se pensiamo alla famosa *Canestra di frutta*, si vede la canestra in bilico sul tavolo, anzi la base della canestra sporge oltre il piano ed è quasi sul punto di cadere e venirci addosso, con le sue pere, le sue mele, la sua uva. Oppure anche nella *Vocazione di San Matteo* vediamo il Cristo venire in avanti verso lo spettatore. È un po' come se fossimo a teatro e l'attore scendesse dal palco, minacciasse di scendere in platea in mezzo a noi. È il contrario di quello che eravamo abituati a vedere nella pittura rinascimentale che invece concepisce l'immagine in termini di sfondamento verso la lontananza: cerca la profondità, ma non verso di noi, cerca di bucare la bidimensionalità dell'immagine e di sfondare il muro o la tela e andare oltre, più in là. Mentre Caravaggio viene più in qua, e non a caso nei suoi dipinti non esiste lo sfondo. Spesso si parla del nero di Caravaggio in termini di negritudine, di luogo oscuro, di maledizione oppure di evocazione di luce dall'alto: tutte queste cose vanno benissimo, però uno degli effetti che quel nero produce – e, secondo me, Caravaggio era attento anche al puro e semplice effetto di illusionista – è che, negando il fondo, non hai nessuna profondità. La profondità ce l'hai soltanto verso lo spettatore che ti sta guardando, quindi la figura ti viene per forza avanti perché non ha niente dietro che la chiama a sé.

Questo modo di pensare le immagini, di stare al mondo, è un linguaggio a cui noi siamo abituati. Il mondo dei telefoni ci porta verso quel tipo di sfondamento. Non è uno sfondamento in prospettiva, come avveniva nel Rinascimento, ma uno sfondamento verso di

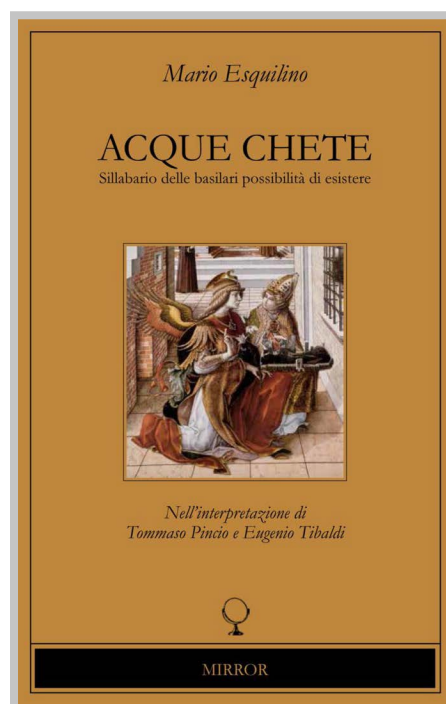


noi che è più tipico della pittura di Caravaggio. Per banalizzarlo, i *selfie* sono concepiti con la stessa logica: è sempre il soggetto che si autoritrae che viene verso di noi. Il contorno serve a dare credibilità e potenza, ma non è un vero e proprio paesaggio. Per cui, al di là del fascino che ha la figura di Caravaggio, credo che proprio ci sia una coincidenza: lo sentiamo nostro contemporaneo per tutte queste cose. Ed è uno dei motivi per cui mi è interessato investigare la sua figura e il suo mito: il motivo per cui Caravaggio è tra noi, il che non significa che noi lo capiamo meglio di come lo capissero o lo fraintendessero o lo odiassero i suoi contemporanei. A me interessano le ragioni per cui lo sentiamo nostro contemporaneo, anche magari non leggendolo nella giusta maniera.

5. Uno sguardo sul futuro

E.P.: Un'ultima questione per chiudere con i massimi sistemi, riprendendo anche quello che diceva sulla non 'conchiusità' dei suoi libri e sulla narrativa concettuale, che guarda anche a ciò che c'è fuori e alla possibilità di verificare ciò che sta all'esterno dei testi, con la dimensione del dubbio relativo al vero o al finto. Lei ha praticato la forma dell'iconotesto – prima ha menzionato *Acque chete*, a firma di Mario Esquilino e la collaborazione con Eugenio Tibaldi. È questo il futuro della letteratura, il fatto di poter sopravvivere a patto che dialoghi, che guardi a ciò che è fuori della letteratura? Oppure, invece, schematizzando ovviamente, l'immagine considerata nella sua onnipresenza di foto, di *selfie*, è il nemico? Oppure nessuna delle due e c'è una terza via, un compromesso?

T.P.: Non saprei dire fino a che punto il rapporto con l'immagine sia così vincolante, in termini così concreti, cioè che bisogna concepire dei libri con un apparato iconografico, degli iconotesti. Non so se sia davvero questo il futuro della letteratura. Forse 'della letteratura' è un po' improprio: diciamo del testo, dell'oggetto libro come sopravvivenza. Anzi, direi che da quel punto di vista sono scettico, nel senso che comunque il mondo ci continua a proporre dei libri, nonostante siamo invasi da immagini, nonostante ne produciamo tantissime. Spesso ci rimproveriamo come esseri umani per la quantità di rifiuti che produciamo, per la plastica che spargiamo, e non ci preoccupiamo che stiamo invadendo il mondo di immagini di noi stessi o di altre cose che ci circondano, spesso assolutamente irrilevanti se non brutte. Però, nonostante viviamo in un mondo di questo tipo, non mi sembra di scorgere un cambiamento. I libri continuano a essere quasi sempre esclusivamente fatti soltanto di parole. Sono pochi gli autori che concepiscono dei libri dove l'immagine entra fisicamente nel libro. Spesso gli autori che lo fanno, hanno delle storie particolari come nel mio caso. Non avessi avuto la formazione più artistica che letteraria, probabilmente non avrei concepito dei libri in una certa maniera.



Mario Esquilino, *Acque chete*. Sillabario delle basilari possibilità di esistere, 2013



Non so se sia esattamente quello il futuro, anzi forse no. Da un certo punto di vista, quello che potrebbe cambiare – e in effetti sta cambiando – è l'importanza che hanno, per esempio, le cosiddette *graphic novel*, che un tempo erano più volgarmente chiamate – che è poi la definizione che preferisco – fumetti. Ecco, il fatto che i fumetti siano diventati libri e che abbiano acquistato la dignità artistico-letteraria è una novità del nostro tempo e probabilmente ha anche un futuro. Però, presuppone degli autori di tipo diverso oppure presuppone delle collaborazioni: lo scrittore che non sa disegnare coinvolge il disegnatore, o viceversa. Però non so fino a che punto poi i lettori siano esattamente gli stessi. Le persone che leggono letteratura sono anche le stesse che leggono le *graphic novel*? Alcuni sì, ma non penso che valga per la maggior parte dei lettori. Spesso i lettori che leggono *graphic novel* sono lettori che hanno una specifica passione. Non a caso, esistono dei negozi apposta che vendono non libri ma fumetti: che siano manga giapponesi o *graphic novel* o fumetti dei supereroi, è un mondo molto preciso con dei lettori specializzati.

Quello che, secondo me, può segnare la letteratura del futuro è il tipo di rapporto che invece abbiamo con il testo scritto, che questo, sì, è molto cambiato. È il testo che è diventato più visivo rispetto a prima: perché fruiamo i testi in maniera diversa. Prima il testo da leggere era semplicemente il testo stampato su carta, o scritto comunque su carta. Anche le corrispondenze private erano scritte su carta. Oggi leggiamo costantemente parole che prendono forma invece in altri luoghi: su schermi, spesso si mescolano alle immagini, altre volte si passa dalla parola scritta al cosiddetto vocale, che pure viene tanto disprezzato.

E poi c'è un altro aspetto che è ancora più importante, e cioè il fatto che spesso queste nuove forme di scrittura e di lettura si manifestano in forma scritta, però in realtà sono una nuova forma di oralità. Le persone spesso nei *social* o nelle *chat* scrivono, ma scrivono come parlerebbero. Non 'scrivono scrivendo', il che poi produce spesso delle manifestazioni eccessive nel linguaggio, scambi violenti, facili fraintendimenti. Essendo più manifestazioni mediate dell'oralità, non ci si rende conto che le parole quando sono pronunciate e hanno un tono, un suono e vengono accompagnate da un'espressione del viso, possono essere veramente intese nel modo in cui le stiamo pronunciando. Quando, quelle stesse cose le scriviamo come potremmo dirle se avessimo un interlocutore davanti a noi, possono avere degli effetti completamente diversi: essere interpretate in modo assolutamente diverso da quelle che sono le nostre intenzioni, scatenando una catena di fraintendimenti.

Ecco, questa nuova condizione orale della scrittura probabilmente avrà un'influenza e la sta già avendo nel modo in cui vengono scritti i libri. Sono cose che riguardano in parte la mia generazione, la nostra generazione: riguarderanno più le generazioni future. Quello che avviene adesso è che possiamo prendere atto di questi cambiamenti. Spesso se ne prende atto sia sui giornali sia nelle case editrici per abbassare il registro della lingua, probabilmente anche sbagliando, però si cerca di adeguare la scrittura alla nuova lingua che sta emergendo. Però, non è l'adattamento la soluzione. La soluzione è creare una nuova lingua, partendo da una nuova condizione. Ma quello potranno farlo i cosiddetti nativi digitali. Chi come noi vive in un'epoca di transizione, può soltanto raccontare il cambiamento, o farlo notare. In questo magari le nostre generazioni possono essere di aiuto a quelle più giovani, facendo notare dei cambiamenti di cui loro non sono consapevoli perché hanno sempre vissuto in questo mondo.

Questo sicuramente è l'aspetto di cui dobbiamo tenere conto. Poi, se la letteratura e il libro hanno un futuro, io continuo a pensare che lo avranno, perché non so fino a che punto la rete e soprattutto la rete 2.0, la rete dei *social*, sono destinati ad avere un futuro. Gli eventi negli ultimi mesi hanno messo in evidenza come l'uso eccessivo di questi strumen-



ti in realtà porta a delle conseguenze aberranti: non soltanto a livello sociale, ma anche personale. Mi sembra che le generazioni più giovani siano molto più attente e morigerate nell'uso di questi strumenti, anche se poi passano tante ore, forse più ore di noi, a contatto con gli schermi. Sinceramente, io non mi sento nella condizione di fare delle profezie. Non compete non a me, non compete proprio alla nostra generazione. È un grosso punto interrogativo. Quello che mi sembra di intravedere è che probabilmente abbiamo posto in Internet, anzi elimineremmo il 'probabilmente': sicuramente abbiamo affidato a Internet e a tutto quello che è disceso da Internet, più aspettative del lecito, abbiamo creduto in un mondo troppo nuovo e troppo possibile. Ho la sensazione che qualcosa verrà ridisegnato in maniera naturale.

Del resto, basta vedere come sono cambiati i *social* negli ultimi anni. Si è partiti da Facebook che era ed è rimasto un contenitore indiscriminato, onnicomprensivo, dove si possono scrivere post sterminati, pubblicare foto, condividere link, commentare, litigare, quindi fare tutto, per poi arrivare a Tik Tok, che invece è un luogo dove si possono fare molto meno cose, anzi se ne può fare di fatto soltanto una. Che poi quei quindici secondi di video possono diventare anch'essi estremamente creativi, è un'altra faccenda. Però l'evoluzione naturale è stata non procedere dal tutto all'infinito, ma procedere dal tutto al centimetro quadrato; e nonostante il male che si dice di Tik Tok, mi pare un luogo più sano Tik Tok che non Facebook, che è molto più tossico. Ho la sensazione che si andrà in quella direzione, cioè ridare alla rete il giusto spazio. C'è tanto mondo fuori, non lasciamoci ingoiare dalla rete. È vero che l'anno di pandemia che abbiamo vissuto e che stiamo ancora vivendo, non ci ha aiutato in questo. Sembra quasi la vendetta di Internet: che stavamo procedendo in quella direzione e invece siamo tornati come stiamo facendo adesso, a comunicare attraverso questi rettangoli digitali.

Però, a parte la vendetta di Internet e della pandemia, spero e confido che quando ne usciremo fuori, sicuramente il mondo della rete non sparirà, ma non verrà così mitizzato. Forse, ecco, questa è stata una colpa delle nostre generazioni: che abbiamo mitizzato questo nuovo mondo perché ce lo siamo trovato come fatto nuovo. La possibilità è che le nuove generazioni invece lo prendano come una delle tante cose dell'esistente e che gli diano il giusto spazio: che sia una possibilità tra le tante. E in tutto questo, quando Internet ritornerà ad essere una possibilità tra le tante, credo che il libro continuerà ad avere una sua necessità. Anche perché lo spazio del libro è irreplicabile. Per quanto lo si possa considerare come uno strumento del passato, l'esperienza della lettura come momento di meditazione solitaria, di spazio chiuso, non è replicabile nella rete. Quindi credo che, seppure in maniera circoscritta, perché sicuramente saranno sempre meno i lettori, i libri non sono destinati a scomparire. E non credo nemmeno che cambieranno nella loro forma perché se quella doveva essere la strada, cioè il famoso libro multimediale, avremmo già visto una direzione in quel senso. Invece i libri sono rimasti sostanzialmente uguali, i *kin-dle* e oggetti simili non hanno davvero soppiantato i libri, e comunque li imitano di fatto. Ma ripeto, non siamo titolati noi per dire troppe cose sul futuro.



-
- ¹ L. PAVOLINI, 'Dialogo con Tommaso Pincio', in T. PINCIO, *Irrazionalismo Urbano, Immagini P. Fiorentino*, Milano, Electa, 2006, p. 62.
- ² Più precisamente, il passo recita così: «immagini ora di non essere un lettore bensì uno spettatore seduto in una sala cinematografica nella quale si proietti un film» (T. PINCIO, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018, p. 91).
- ³ T. PINCIO, *Pulp Roma*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 112.



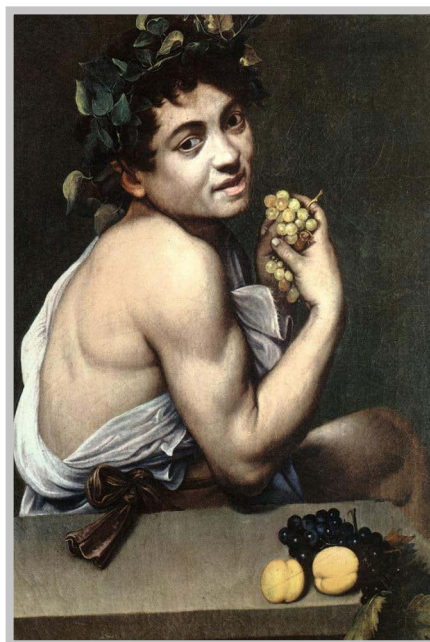
FILIPPO MILANI

Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio

The essay investigates how Tommaso Pincio's pictorial gaze affects his writing as a ghostly presence underlying the textual surface. Pincio's prose is characterised by the coexistence of two souls, the failed painter and the acquired writer, who do not seek for an impossible balance but constantly converge and diverge. These oscillations generate a proliferation of creative frictions, which enable the experimentation of different interactions between literary word and image. In particular, in the novel-essay *Il dono di saper vivere* (2018), Pincio represents the multifaceted figure of Caravaggio – which has always obsessed him – as a mirror to observe his own idiosyncrasies and to investigate the hypocrisy of contemporary society.

Nel romanzo-saggio *Il dono di saper vivere* (2018), il personaggio protagonista della prima parte del libro ricorda di quella volta in cui, durante una gita scolastica alla Galleria Borghese a Roma, i compagni di classe si rendono conto improvvisamente della somiglianza tra il suo volto e quello del *Bacchino malato* (1593-94), estendendo il sarcastico soprannome con cui lo identificano, ovvero il Melanconia, anche al quadro di Caravaggio, nel quale il pittore si è autoritratto dopo una lunga malattia. L'ombra del pittore lo perseguita fin dall'adolescenza: si tratta di un rispecchiamento che è anche una condanna, perché tutte le scelte sbagliate del personaggio che narra la propria storia dalla galera sono in qualche modo legate alla figura del pittore lombardo, il Gran Balordo.

Senza confondere questo personaggio con la biografia dell'autore, è possibile affermare che Tommaso Pincio – pseudonimo di Marco Colapietro – sia da sempre ossessionato dalla figura di Caravaggio, alla ricerca della radice profonda della sua arte, di quello sguardo sul mondo intriso di originalità e malinconia. Tale ossessione è in realtà l'emblema di quella più ampia che lo scrittore nutre nei confronti dell'immagine pittorica, che caratterizza tutta la sua opera dagli esordi narrativi fino agli esiti più recenti: la complessa e mai pacificata relazione tra arte e letteratura è il fulcro della sua scrittura. Di certo, grazie alla formazione ricevuta presso l'Accademia di Belle Arti di Roma egli possiede una conoscenza puntuale delle differenti tecniche artistiche che – pur avendo rinunciato alla strada della pittura – incide significativamente sul suo modo di guardare l'arte e il mondo circostante. Inoltre, va aggiunta l'esperienza lavorativa tra gli anni '80 e '90 presso le sedi di Roma e New York della Galleria d'arte internazionale di Gian Enzo Sperone, il gallerista torinese che ha avuto il merito di promuovere alcuni tra i più significativi movimenti artistici italiani del secondo Novecento, quali l'Arte Povera – così definita da Germano Celant – e la Transavanguardia – ideata da Achille Bonito Oliva. Pincio si trova a frequentare artisti italiani e internazionali, sperando di po-

Caravaggio, *Bacchino malato*, 1594



ter fare parte di quel mondo, ma allo stesso tempo comincia a scrivere d'arte, elaborando un proprio stile di scrittura tra critica d'arte e narrativa.

Per alcuni anni, in Pincio convivono sullo stesso piano le due tensioni artistiche, il doppio talento (*Doppelbegabung*), la pittura e la letteratura, e di conseguenza – sottolinea Andrea Cortellessa – «penna e pennello stavano insieme sul suo tavolo concettuale».¹ È in quel periodo che si forma l'attitudine dicotomica dello sguardo di Pincio, nel tentativo di mantenere vivo un duplice percorso artistico e allo stesso tempo di trovare un'impossibile simbiosi tra i due ambiti. In fondo, anche gli antichi Greci utilizzavano uno stesso termine per identificare la scrittura e il disegno, ovvero *graphein*, in quanto segno inciso su una superficie che rappresenta indifferentemente una lettera dell'alfabeto o una linea grafica. In uno scritto del 2012 intitolato *Ritrai, ti prego, la mia storia*, è l'autore stesso a delineare con lucida onestà quel passaggio decisivo dall'abbandono della pittura alla scelta della scrittura:

Volevo fare il pittore, scoprii di non avere sufficiente talento e mollai tutto senza sapere a cos'altro dedicarmi. Col tempo, come una sorta di parziale risarcimento, è sopraggiunta la scrittura, l'alternativa del descrivere e del raccontare. Evocare con parole non è come rappresentare con segni e colori, nondimeno lo sguardo del pittore mancato è rimasto dentro di me alla maniera in cui gli estinti seguitano ad abitare una casa, la maniera dei fantasmi cioè.²

Lo slittamento di prospettiva si rivela decisamente traumatico per il giovane aspirante pittore che si rende conto di non avere sufficiente talento per perseguire la strada dell'arte pittorica e deve ricalibrarsi verso l'arte della scrittura. Tuttavia, Pincio è anche consapevole del fatto che «lo sguardo del pittore mancato» non può sparire per sempre, ma permane dentro di sé come presenza fantasmatica, continuando ad agire sottotraccia. Infatti, lo sguardo del pittore riemerge nei momenti in cui la narrazione è chiamata a descrivere le immagini, nella più difficile delle sfide per un narratore che è quella ecfrastica di 'evocare con parole'. Dunque, la scrittura di Pincio è caratterizzata dalla coesistenza di due anime, il pittore mancato e lo scrittore acquisito, che non cercano di raggiungere un improbabile equilibrio ma continuamente convergono e divergono tra loro, generando attriti creativi che consentono di attraversare una molteplicità di sguardi sul mondo.

Nella produzione letteraria di Pincio, la sua duplice indole si manifesta come sperimentazione delle diverse possibilità di far interagire parole e immagini, attuando la tecnica dell'ecfrasi nella descrizione di opere d'arte, ibridando per omologia il linguaggio verbale e quello visivo o realizzando veri e propri iconotesti.³ Il primo risultato del nuovo percorso intrapreso nella scrittura è il romanzo ucronico *M.*, pubblicato prima a proprie spese nel 1997 e poi dall'editore Cronopio di Napoli nel 1999, nel quale l'azione si svolge in una Berlino distopica coperta da una sorta di cupola che ricorda il *Grand Verre* (1915-23) di Marcel Duchamp. Il ribaltamento dello sguardo sull'arte proposto provocatoriamente dall'artista francese diviene per Pincio il principio cardine su cui fondare la propria poetica.

Non a caso l'epilogo di quella sorta di autobiografia attraverso ritratti altrui che è *Hotel a zero stelle* (2011) s'intitola *D'altronde sono sempre gli altri che muoiono*, come l'auto-epitaffio duchampiano – sulla tomba dell'artista nel cimitero di Rouen si legge «d'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent». Infatti, Pincio decide di chiudere il volume raccontando la sua azione artistica eseguita presso la galleria *L'Attico* di Roma nel marzo 2006,⁴ inserendo anche due fotografie scattate da Alessandro Vasari a testimonianza di



due fasi diverse: la prima immortala una parete bianca ricoperta da una serie di ritratti di personaggi famosi amati dallo scrittore e di suoi amici intimi; la seconda mostra la medesima parete ma stavolta sopra ai disegni l'artista ha tracciato la frase 'Non sparite'. In questo modo, ha realizzato una sorta di paradossale epitaffio in cui il desiderio di far sopravvivere le persone importanti convive con la cancellazione stessa dei ritratti. Si può notare come, a distanza di molti anni dalla decisione di abbandonare la pittura, la necessità di esprimersi attraverso la visualità riemerge prepotentemente quasi come antidoto e divagazione all'attività solitaria ed alienante della scrittura al computer; come rivela l'autore stesso:

Il fatto di passare ore immobile, costretto a una sedia, accumulando parole su fogli di carta, cercando di far combaciare fatti che non sono mai accaduti o che non sono accaduti nel modo in cui li si vuol far combaciare, entrando nella testa di altre persone che spesso manco esistono, ha qualcosa di innaturale. Scrittori non si nasce, non è possibile. In qualche momento della vita, magari anche in tenera età, si contrae questa malattia e, siccome il morbo è incurabile, non se ne può più fare a meno: si scrive ogni giorno qualcosa [...]. Ho compreso quanto grave fosse il mio male quando mi sono reso conto che la prima cosa che faccio al mattino, appena alzato, è accendere il computer. L'ultima, prima di coricarmi, è spegnerlo. [...] Ho pensato allora che fosse salutare avere in casa un altro rettangolo sul quale posare lo sguardo, perciò sono entrato in un negozio di belle arti e ho acquistato un cavalletto. Prima, quando mi incagliavo nella scrittura o mi rendevo conto che mi lacrimavano gli occhi o avvertivo qualche dolore dovuto alle mie cattive abitudini posturali, il massimo che potevo fare era andare in bagno. Ora vado al cavalletto e riprendo il dipinto che ho lasciato in sospeso. Mischio qualche colore. Stendo una velatura. È un vero sollievo, anche perché la consapevolezza di non essere un grande pittore non è più una fonte di angustia intollerabile.⁵

Se è vero che Pincio ha scelto di percorrere la strada della scrittura, è altresì vero che egli continua a percepirla come un'attività innaturale, perché sedentaria, metodica e pericolosa per lo sguardo. Infatti, il rettangolo dello schermo del computer consente sì di creare storie dal nulla, inventare mondi e personaggi attraverso le parole, ma allo stesso tempo si rivela una superficie che aggredisce l'occhio, imponendo la dittatura asettica di una lu-

minosità innaturale. Diversamente, la pittura consente un'ecologia dello sguardo, praticando la libertà del segno, della pennellata sulla superficie ruvida della tela, ed esulando dalle griglie prestabilite della videoscrittura.

Quando possibile, parola scritta e immagine tendono a convergere, proprio come in *Hotel a zero stelle*, iconotesto in cui la narrazione nasce a partire da una galleria di ritratti di grandi scrittori disegnati dall'autore stesso: dagli americani Greene, Kerouac, Fitzgerald, Foster



Alessandro Vasari, foto della performance di Tommaso Pincio, *Non sparite*, 2006

Wallace, Dick, Melville, agli italiani Landolfi, Pasolini, Parise, passando per Proust, Orwell



e Garcia Marquez. In un albergo di ultima categoria, le stanze sono occupate temporaneamente dagli idoli letterari di Pincio, che attraverso il ritratto e il dialogo immaginario delinea la sua personale visione di ogni scrittore, elaborata a partire dalla lettura assidua delle opere di ciascuno di loro: dalle parole alle immagini, dai ritratti alla narrazione. I riferimenti alla pittura sono numerosi (Hopper, Wool, Warhol, Caravaggio), ma l'opera d'arte che in qualche modo sintetizza l'intera operazione è *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1969) di Alighiero e Boetti, giacché essa è composta da una serie di fogli di carta quadrettata che l'artista ha ritracciato a mano con una matita seguendo meticolosamente il reticolo stampato ma creando inevitabilmente un ulteriore reticolo del tutto personale. In merito a quest'opera, Pincio ha scritto un bel saggio intitolato *Il cemento della e* (1994), in cui riflette sull'originalità di un'azione apparentemente insignificante ma carica di valori eversivi:

Alighiero e Boetti si è sottomesso all'ordito dei quadratini trasformandolo in qualcosa che è agli antipodi della griglia modernista. Ha reso la griglia più umana e, cosa ancora più notevole, narrativa. [...] Alighiero e Boetti, contrariamente a quanto è accaduto con l'Informale e l'Arte Povera, è stato in grado di sovvertire il razionalismo modernista accettando le sue regole e inventandone delle altre che si confacevano perfettamente a quelle già date. È riuscito a darsi una voce per mezzo di una struttura votata al silenzio, perché nulla è più premeditatamente muto di una griglia.⁶

L'attrazione di Pincio per l'artista torinese è legata proprio alla capacità di trasformare un modello preformato come la griglia quadrettata in qualcosa di intimo e personale attraverso un'azione minima in grado di mettere in crisi l'esistente e di ribaltare la prospettiva dello sguardo. Anche Pincio ambisce a 'darsi una voce' attraverso i modelli letterari degli autori che più ama, rispecchiandosi in loro e rielaborando dall'interno ogni singolo modello con minime variazioni e contaminazioni. In questo modo, la scrittura di Pincio si costruisce come riscrittura delle prose altrui, riuscendo a sviluppare un proprio stile ibrido e metamorfico.

Tale concezione del genere del ritratto, dipinto e descritto, ha notevoli affinità con quella esposta da un altro autore italiano caratterizzato dal doppio talento: Carlo Levi (1902-75). Infatti, lo scrittore e pittore torinese ha dato particolare rilevanza alla tecnica del ritratto, perché riteneva che essa consentisse la reciproca conoscenza tra sé e l'altro sulla medesima superficie della pagina o della tela, dando vita ad un rapporto dialettico tra chi realizza l'opera e il soggetto ritratto che si contaminano a vicenda. Nel saggio *I ritratti* (elaborato nel 1935 durante la reclusione a Regina Coeli), Levi riflette su quanto il pittore possa proiettare qualcosa di sé nel ritrarre un'altra persona, non solo attraverso il proprio stile ma anche conferendo al volto dell'altro qualche elemento che riconduca alla propria espressione:

Se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso, cioè come quella prima immagine fondamentale che è la capacità e possibilità stessa dell'immagine, che è se stesso come altro. Questo Narciso rovesciato, che ripropone e ritrova quel suo archetipo, quella sua forma prima, in tutte le infinite cose, e vi si rispecchia per dimenticarsi di sé e per comprendersi, deve essere capace di intenderle tutte, di trovare in tutte una precedente esperienza comune, che le colleghi e le unisca, e le faccia reali non per l'amore di sé, ma per l'amore della propria somiglianza.⁷



Nel ritratto avviene il rispecchiamento di sé in un'alterità, l'altro da sé rimanda anche l'immagine del pittore, come se – ha puntualizzato Dario Stazzone – «la mimesi scivolasse necessariamente nell'automimesi».⁸ Chi realizza un ritratto rivede in qualche modo se stesso nel volto altrui, si osserva con gli occhi di un altro che sono anche i propri. Così ogni ritratto si configura come «Narciso rovesciato» dell'autore, una rifrazione di sé attraverso la quale il soggetto giunge a una provvisoria e mediata autocoscienza. Per Levi tale riflessione teorica sul ritratto diventa fondamentale durante il confino lucano per riuscire ad entrare in rapporto dialettico con l'alterità di un mondo ignoto, magico e storico, perché attraverso la pittura riesce ad individuare quell'elemento archetipico comune ad ogni essere umano: l'«indistinto originario» su cui è possibile fondare una reciproca comprensione – come racconta in *Cristo si è fermato a Eboli*.

Anche in Pincio è possibile individuare una simile concezione del ritratto, pur collocata in tutt'altro contesto. Lo scrittore romano, infatti, gioca continuamente con la rifrazione carsica della propria identità attraverso plurime identità altrui, prese in prestito da personaggi famosi o inventate, come il suo stesso pseudonimo. Pincio si rispecchia in ogni volto che sceglie di ritrarre, sia dipinto sia narrato, mantenendo l'ambiguità tra autocoscienza e disseminazione identitaria. Si attua così un gioco di rifrazioni che – a differenza di quanto detto per Levi – non corrisponde ad un Narciso 'rovesciato' ma ad un Narciso 'dissolto' in molteplici minimi frammenti, nell'impossibilità di acquisire una relazione con l'alterità che si manifesta come la costante osservazione di sé nel ribaltamento labirintico al di là dello specchio. E lo specchio è proprio il legame più stretto con la figura di Caravaggio, con cui si confronta nel suo ultimo libro, interrogandosi su che cosa possa significare possedere o meno 'il dono di saper vivere'.

Il *Dono di saper vivere* (2018) è un libro stratificato e denso di rifrazioni interconnesse: è allo stesso tempo una sorta di doppia pseudo-autobiografia delle due voci narranti (entrambe *alter ego* dell'autore) e una pseudo-biografia di Caravaggio, progettata e mai davvero portata a termine. Tale moltiplicazione di identità si rende necessaria per indagare una figura così ingombrante e multiforme come quella del Merisi, tanto mitizzata e monumentale quanto sfuggente alle classificazioni. Per esplorare la figura del pittore in modo non convenzionale, e per potersi districare tra le numerose leggende nate sul suo conto, lo scrittore deve mettere in gioco se stesso, provando ad affrontare Caravaggio da due prospettive antitetiche e complementari: la voce di chi ha creduto di potersi rispecchiare nel pittore, sgretolando velocemente le proprie speranze e finendo in galera, e la voce di chi ha cercato di mantenere una distanza critica dalla sua vita e dalla sua opera.

Lo stesso Pincio ha rivelato – ad una conferenza TEDx tenutasi l'8 ottobre 2011 a Reggio Emilia – che l'idea del libro lo ha accompagnato per almeno vent'anni tra desideri e dubbi, lavorando in lui come un fiume carsico che giunge a destinazione solo dopo lunghe deviazioni e ferma ostinazione:

Soltanto dopo dubbi e tentennamenti ho ceduto all'idea di mettere in cantiere un romanzo su Michelangelo Merisi. Perché dubitassi, perché tentennassi, è ovvio. Parliamo di una vita già percorsa più volte; reiventata calcandone i lati oscuri e irrequieti, alimentando l'immagine di un genio maledetto oltre ogni dire ovvero il classico cliché che uno scrittore con un po' di sale in zucca dovrebbe scansare come la peste. Più forte del buon senso era però il bisogno di risarcire.⁹

Invece di evitare l'argomento come sarebbe stato opportuno per non rischiare di ricalcare le dicerie sul pittore, Pincio decide di affrontare l'impresa di un libro su Caravaggio



proprio nel tentativo di ridare complessità alla figura stereotipata del 'genio maledetto'. La trappola si annida nella figura stessa del pittore caratterizzata da un multiforme duttilità, che lo rende un personaggio letterario dai più volti, tutti credibili perché può svolgere differenti ruoli con la medesima intensità:

Ognuno può ritagliarsi l'uomo che preferisce. L'omosessuale violento, l'eversore a rischio di inquisizione, l'anticipatore della fotografia: sono tutti ritratti credibili anche se con molta probabilità tutti falsi. E questa sua duttilità, le tante e diverse facce che assume agli occhi dei posteri, non ne sminuiscono affatto la figura, semmai la esaltano, lo rendono mirabilmente italiano, l'uomo capace di trasformarsi, di essere più cose a un tempo.¹⁰

La biografia di Caravaggio è talmente ricca di aneddoti intriganti – chiacchiere e leggende sul suo conto hanno generato una intrigante stratificazione di vite parallele – che chiunque può sfruttarli a suo piacimento per sviluppare l'aspetto che più lo attira, senza dissipare quel nucleo enigmatico che lo rende un personaggio allo stesso tempo sfuggente e adattabile a qualsiasi genere letterario, dal romanzo storico al noir.¹¹ Pincio è consapevole che tale disseminazione biografica è inscindibile dalla figura del pittore, e perciò il suo romanzo può configurarsi come biografico solo in forma parziale. Di conseguenza, per fornire una prospettiva originale rispetto alle narrazioni adagate sugli stereotipi – fondati sulle biografie dei suoi contemporanei, non sempre benevoli – egli deve fare attenzione a non cadere nella tentazione di sfruttare gli episodi più avventurosi della vita del pittore. Si tratta di una tentazione irresistibile, della quale lo scrittore era già stato vittima quando si chiamava solo Marco Colapietro e lavorava presso la galleria d'arte romana di Gian Enzo Sperone; come ammette nella stessa conferenza del 2011: «il vero Caravaggio, se mai ce ne fu uno, ci è comunque ignoto e questo, forse, mi assolve, seppure soltanto con la condizionale, per essermene servito come strumento per blandire i visitatori della galleria della via di Pallacorda». ¹² Proprio il famoso 'fattaccio' della Pallacorda – nella notte tra il 28 e il 29 maggio 1606 vicino al campo di pallacorda Caravaggio ferì a morte il rivale Ranuccio Tomassoni, durante un litigio per motivi di gioco o per questioni politiche, e fu costretto a fuggire da Roma perché su di lui pendeva una condanna a morte – diventa un legame tra i due narratori del romanzo, che hanno subito la stessa fascinazione di Pincio, riducendosi a sfruttare uno dei fatti più noti e cruenti della biografia di Caravaggio per attirare l'attenzione di possibili acquirenti, nascondendo la propria incapacità come venditori di opere d'arte.

La bipartizione del libro si fonda proprio su un gioco di rispecchiamenti e variazioni che il lettore è indotto a ricostruire: il primo narratore è un giovane che dalla prigione – ha forse commesso un delitto senza saperlo – ripensa a tutte le false illusioni che lo hanno portato a quella situazione, molte delle quali sono legate alla propria ossessione irrefrenabile per Caravaggio, sul quale ha millantato di scrivere una biografia per darsi un tono nel mondo dell'arte; il secondo narratore è un uomo di mezza età, riflessivo e disilluso, che racconta il proprio rapporto altrettanto ossessivo con la figura del pittore, contrapponendosi al primo narratore che egli definisce come il suo 'falso specchio', e si cimenta nella scrittura di una biografia strutturata secondo cinque percorsi tematici. Dunque, le due narrazioni si rispecchiano mantenendo le reciproche specificità, ma allo stesso tempo si intersecano perché è plausibile che il secondo narratore sia l'autore della confessione finzionale del primo narratore, con il quale condivide l'ossessione per l'affascinante figura di Caravaggio. Si tratta, allora, di un doppio fallimentare romanzo biografico sulla



vita del Merisi, perché entrambi non sembrano riuscire a trovare la giusta distanza per narrare la densa materia biografica del pittore, trovandosi invischiati nella patina mitologica che fin dal Seicento si è stratificata sul 'Gran Balordo'. Ad ogni modo, attraverso le prospettive straniate dei due narratori emerge un ritratto appassionato, in cui si scorge anche il rapporto ossessivo dello stesso Pincio.

Il simbolo che più di ogni altro identifica la matrice comune da cui nasce la divergenza tra i due narratori è la Y, che rappresenta una strada che si biforca e quindi gli snodi decisionali che caratterizzano ogni vita. Per illustrare il proprio catastrofico destino, il personaggio detenuto associa le decisioni sbagliate prese durante la sua esistenza ad una serie di bivi a Y – paradossalmente la medesima forma di via di Pallacorda: ogni biforcazione corrisponde da un lato alla scelta compiuta (come sono andate le cose), e dall'altro a quella abbandonata (come sarebbero potute accadere). Di scelta in scelta, di bivio in bivio, il destino individuale si configura come «una specie di filo che varierà da individuo a individuo, secondo le infinite possibilità dell'esistere, ma che manterrà l'aspetto di un filo spinato, là dove per spine devono intendersi le deviazioni non prese, le possibilità abortite, ciò che poteva essere e non è stato».¹³

Il filo spinato che rappresenta il destino del personaggio recluso è fortemente influenzato dalla sua ossessione per il pittore lombardo, perché egli ha creduto di poter cogliere nelle sue opere e nella sua biografia i segni propizi per prendere una decisione e scartarne un'altra. Se è vero che ha potuto sfruttare a suo vantaggio gli episodi più avvincenti della vita di Caravaggio nel tentativo di industriarsi nell'arte della seduzione mercantile, necessaria per poter lavorare nella nota galleria di via di Pallacorda – tale episodio è una vera e propria ossessione per Pincio che ne fa riferimento anche in *Cinacittà*, *Hotel a zero stelle*, *Pulp Roma* e *Scrissi d'arte* –, è altresì inequivocabile che tutti i segnali rintracciati nei quadri caravaggeschi si sono rivelati inattendibili, e anzi hanno danneggiato le sue esigue speranze di fare carriera nel mondo dell'arte.

Si sarebbe dovuto rendere conto immediatamente dell'inaffidabilità di segnali del destino individuati nelle opere di un pittore tanto geniale e anticonformista quanto stravagante e iracondo. Ed invece il personaggio della prima parte persevera nella sua strategia fino a trovarsi invischiato in un caso di omicidio, dal qual non riesce a farsi scagionare, e senza essere riuscito nemmeno a scrivere quella biografia sul pittore che aveva millantato di voler intraprendere.

Un forte sospetto sull'impossibilità di affidarsi al Gran Balordo gli sarebbe dovuto sorgere facendo maggiore attenzione ai risvolti a dir poco equivoci legati alla riscoperta novecentesca del pittore. Infatti, la pittura di Caravaggio viene riscoperta – dopo secoli di semi-oblio – a metà del secolo scorso con la grande mostra milanese del 1951 curata dallo storico dell'arte Roberto Longhi, che ebbe un grande successo di pubblico e di critica. Nel saggio che accompagna il catalogo, Longhi focalizza l'attenzione sulle innovazioni introdotte dall'artista, individuando in particolare quattro aspetti: i modelli presi dalla strada, la composizione teatrale, lo studio delle luci artificiali, l'uso dello specchio.¹⁴ Da quel momento la fama dell'artista si diffonde, e nei decenni successivi diventa una vera e propria attrazione di massa, come testimonia la grande partecipazione di pubblico riscontrata alle mostre organizzate in Italia e all'estero. In realtà, questa riscoperta tardiva non mette d'accordo tutta la critica, che continua a dividersi tra sostenitori e detrattori dell'opera caravaggesca, come già era accaduto nel Seicento; nonostante il percorso di valorizzazione promosso da Longhi sia accurato e libero da pregiudizi, permane l'idea che il pittore possieda sì una tecnica pittorica audace e rivoluzionaria ma che allo stesso tempo – come sostenevano già i suoi contemporanei – si tratti di un uomo privo del «dono



di saper vivere», come sentenziava il grande critico d'arte Bernard Berenson nel 1950.¹⁵

L'effetto collaterale del rilancio di interesse per Caravaggio, pittore e uomo, è la nascita di una nuova mitologia nella quale gli aspetti negativi del suo carattere diventano proprio gli elementi di attrazione da parte del pubblico di massa. Anche il primo narratore condivide l'entusiasmo per la nascente ammirazione per il Merisi, inventore di una nuova pittura, ma è anche destabilizzato dal repentino ed epocale cambiamento nei gusti di massa – che traslano dal mito degli artisti di spicco del Rinascimento –, che aveva dominato fino a quel momento, alla passione collettiva per un pittore stravagante che non si configura come un modello positivo di artista e soprattutto di uomo:

Il Gran Balordo si profilava come il precursore incompreso del nuovo tempo, l'inventore del realismo fotografico, l'eroe ideale per il mondo che si andava sviluppando e questo non mi piaceva. Ero cresciuto in un'epoca che adesso pare preistoria. Nei miei anni di bambino, per la gente comune il massimo del genio non era Merisi ma l'altro Michelangelo, il Buonarroti, o in alternativo Leonardo, a volte Raffaello [...]. Sembra uno spostamento da nulla, un semplice avvicinarsi di gusti, eppure in quel transito da un Michelangelo all'altro presentivo il tramonto di un'intera epoca e l'alba di una nuova. Io ero preso nel mezzo, con un piede nel prima e uno nel dopo, e non mi piaceva.¹⁶

La mutazione di paradigma estetico incide fortemente sulla vita di entrambi i narratori, perché si trovano sospesi tra due epoche: quella rassicurante del mito del Rinascimento, che ha dominato incontrastata per secoli, e quella 'infida' del mito del genio caravaggesco, che sembra aprire nuovi orizzonti ma che in realtà porta instabilità. Così il primo narratore, più fragile emotivamente del secondo, non riesce a trovare un equilibrio e si affida completamente al nuovo paradigma, che lo condurrà inevitabilmente alla sconfitta personale. L'arte di Caravaggio ammalia lo sguardo e funge da specchio per tutte le emozioni più nascoste dell'animo umano, ma ciò fa sì che ogni osservatore distorca a suo piacimento l'immagine osservata, generando un perpetuo cortocircuito che amplifica ulteriormente la figura poliedrica del pittore.

Nel complesso rispecchiamento tra primo e secondo narratore si rivela ancora più inquietante la coincidenza tra la reciproca ossessione per il pittore e le prime soddisfazioni lavorative presso la galleria d'arte di Gian Enzo Sperone, chiamato l'Inestinto perché appartiene alla categoria indefinibile e perpetua dei mercanti d'arte: sui primi soldi guadagnati è stampato il volto del Merisi, come un malsano segno di successo. La Banca d'Italia, infatti, decide di adottare una veste 'caravaggesca' per la terza serie delle banconote da centomila lire stampate nel periodo tra il 1983 e il 1998. I due grafici incaricati, Savini e Cionini, scelgono questa impostazione per le banconote: da un lato, viene raffigurato il ritratto di Caravaggio eseguito da Ottavio Leoni nel 1621 dopo la morte dell'artista – riscoperto proprio da Longhi – sovrapposto alla seconda versione del quadro del Merisi *Buona ventura* (1596); dall'altro lato, invece, viene collocata la famosa *Canestra di frutta* (1594-98). L'importanza di questo



Banconota da centomila lire, 1983-98, fronte e retro



elemento è decisiva per il romanzo-saggio: una riproduzione parziale della banconota viene scelta per la copertina, e nel capitoletto 10 le viene dedicata l'ecfrasi più estesa del testo. La banconota si configura così come l'emblema dell'intreccio tra storia dell'arte e neocapitalismo, questione che lo scrittore ritiene decisiva per la società contemporanea. Inoltre, tutte le sfortune del personaggio in galera e tutti i tentativi del secondo narratore di opporsi al consolidamento di Caravaggio in quanto icona postmoderna sono legate alla paradossale composizione della banconota.

Dopo essersi soffermato sul ritratto realizzato dal Leoni, caratterizzato da una mitezza nei lineamenti assai diversa rispetto al volto furioso o sconvolto tipico degli autoritratti caravaggeschi inseriti in molte opere, il personaggio recluso si dedica alla descrizione della banconota, prestando particolare attenzione alla fusione – che sfocia addirittura nella confusione – tra la riproduzione delle opere d'arte e il valore convenzionale del supporto della valuta cartacea:

Il volto di Caravaggio si stagliava come una quinta teatrale a lato di due giovani, un maschio e una femmina, ed era proprio quest'ultima a presidiare il centro della banconota. La ragazza teneva tra le proprie mani la destra del giovane fissandolo. Il giovane ricambiava, chiaramente soggiogato dal fascino di chi lo osservava. A prima vista, l'impressione era di due persone catturate in una corrispondenza di sguardi amorosi dove non è ben chiaro chi seduca chi né importa che lo sia. I motivi decorativi in cui era racchiusa la scena non favorivano un'osservazione più meditata. Per non parlare di quanto mi distraeva la sinuosa frase che troneggiava sulle teste della coppia: "Lire centomila pagabili a vista al portatore".¹⁷

In base ai tre gradi d'interpretazione delle opere d'arte individuati da Erwin Panofsky per l'analisi iconologica, è possibile affermare che in questo caso Pincio attua una descrizione pre-iconografica della seconda versione del quadro *Buona ventura*, poiché la scena viene descritta nei suoi elementi primari come se fosse un incontro tra amanti, e non sapessimo che si tratta del momento in cui una zingara sta sfilando l'anello dal dito di un giovane soldato mentre finge di predirgli il futuro, ovvero la 'buona novella'. Il paradosso è evidente: come può essere venuto in mente ai grafici della Banca d'Italia di collocare la scena di un furto al centro di una banconota? Il narratore non sa spiegarselo, però si rammarica di non aver compreso subito che quella composizione si connotasse come un cattivo presagio per il suo futuro, perché proprio come il soldato raggirato dalla zingara anche lui stava per cadere nel tranello del destino:

Come potevo essere così sprovvisto da affidarmi alla perversità tutta speciale e italiana, all'ironia spudorata e bizantina di una banca che collocava al centro di un suo titolo al portatore l'immagine di un furto con destrezza? Senza contare che quell'incidente di strada serviva da monito proprio per le persone come me, per chi si fa tentare dall'illusione che sia possibile conoscere il futuro senza viverlo. Il soldato porge la mano confidando in questa scorciatoia e viene punito. Semmai era riposto un segno in quelle banconote nuove di zecca e dai colori sobri, la sua indicazione poteva essere una soltanto. Mai fidarsi dei segni, il futuro non¹⁸

La prima parte del libro si interrompe proprio su questa frase senza punto fermo, confermando il carattere inconcludente del narratore in galera che aveva sconsideratamente affidato tutta la sua esistenza all'interpretazione dei segni del destino legati all'opera di Caravaggio, senza rendersi conto che era solo un modo per evitare di prendere decisioni



dirette e per lasciar decidere al caso. È significativo che la confessione delirante del primo narratore si concluda sulla descrizione della banconota, mettendo in evidenza la composizione grafica decisamente paradossale e quasi ironica, che si configura come il correlativo del disagio esistenziale di chi non riesce a trovare il proprio posto in una società tardocapitalista dominata dalla mercificazione dei beni materiali e immateriali. Anche l'arte viene stravolta dal denaro: non solo le valutazioni delle opere d'arte contemporanea dipendono maggiormente dalla capacità di piazzarle sul mercato globale e non tanto dal valore artistico intrinseco, ma anche l'immagine di un artista del passato – come Caravaggio – può essere associata ad una carta stampata a cui viene dato convenzionalmente un valore di scambio.

Tutta la seconda parte del libro si configura come il tentativo di smascherare l'ipocrisia del sistema economico dominante, condotta da una voce narrante – quasi sovrapponibile a quella dell'autore – che ha volutamente interrotto il primo narratore – che lui definisce 'falso specchio', ed è perfettamente conscia di essere immersa senza scampo in un sistema economico tardocapitalista globalizzato. Di conseguenza, il secondo narratore deve mettere a nudo anche se stesso per poter individuare i meccanismi profondi che regolano la società contemporanea, e in base ai quali ogni significato simbolico viene immediatamente valorizzato sul piano commerciale e svalutato su quello culturale.

La riflessione si sviluppa a partire da uno spunto prettamente postmoderno, ovvero il ritrovamento nella spazzatura di un volume dedicato all'opera del Merisi: si tratta del testo di carattere divulgativo intitolato *Tutta la pittura del Caravaggio* e pubblicato da Rizzoli nello stesso anno della grande mostra milanese.¹⁹ In prima istanza il narratore porta a casa il libricino senza dargli troppa importanza, ma poi decide di sfogliarlo con curiosità, come una testimonianza preziosa della rivalutazione del pittore avviata a metà del Novecento. Quasi subito sente la necessità di riscrivere l'imprecisa introduzione rivolta ad un pubblico di non esperti, correggendo le sviste e le approssimazioni, ma tale operazione lo porta a riflettere sulle ragioni complesse che hanno portato alla nascita della duratura leggenda di un pittore sì geniale ma sprovvisto del 'dono di saper vivere':

Il destino postumo di Caravaggio, in particolare il lungo periodo in cui venne accantonato o ricordato per le intemperanze e lo scandalo della sua pittura al vero, fu anch'esso il frutto di una serie di invenzioni dipese solo in parte da lui. La decisiva è forse quella molto diffusa che vuole Michelangelo Merisi incompreso dai suoi contemporanei. Nulla di più falso. Il Grand Balordo ebbe sì qualche problema, si vide rifiutare alcune opere pubbliche perché giudicate sconvenienti, ma non va ignorato che era un'epoca complicata. [...] Certo è che le stesse "sconcezze" che a volte facevano fatica a trovare posto in una chiesa venivano apprezzate e acquistate dai cardinali che le esibivano senza troppi pudori nelle loro case. Caravaggio era amatissimo tanto tra i mecenati quanto tra i giovani artisti, anzi era proprio tra questi ultimi che il suo successo appariva più evidente. La mania del caravaggismo che dilagò un po' in tutta Europa non aveva nulla da invidiare a quella che oggi spinge la gente a stare in fila per ore davanti all'ingresso di un museo.²⁰

Sul «destino postumo» del pittore incidono negativamente non solo le accuse dei nemici coevi (come accade nelle notizie biografiche del Baglione e del Bellori, condizionate da un esplicito rancore) e dei detrattori successivi, ma addirittura la venerazione degli imitatori e degli ammiratori, a tal punto che il caravaggismo nato come idolatria del Merisi si è tramutato per assurdo in aggressione parassitaria dell'arte caravaggesca, svalutando l'originale e rischiando di annientare la fama del proprio idolo. Di conseguenza, l'intento



del narratore ossessionato dal pittore lombardo è quello di scrivere una biografia diversa dalle precedenti – per quanto ogni biografia sia un'impresa impossibile da portare a termine, come sosteneva Cesare Zavattini, nel tentativo d'intaccare la mitologia distorta fondata sugli stereotipi consolidati da aneddoti, dicerie e leggende, per ridonare complessità umana e artistica alla figura di Caravaggio:

Non avevo bisogno di dare un senso ai fatti, inventarmi un mito o screditare nessuno. Mi bastava razzolare nel marciame e mischiare le carte, ricombinare ciò che pescavo secondo un filo, un motivo conduttore, un'angolazione. Individuare un filo, il resto era uno scherzo. I fatti si risistemavano quasi da soli nella mia mente e un nuovo fantasma di Caravaggio prendeva forma. Quindi, seduto sul divano o alla scrivania del mio piccolo ufficio, tenevo monologhi interiori sul Gran Balordo non molto diversi da quelli che il mio falso specchio tiene agli odiati muri della sua cella.²¹

In linea con questo proposito, la biografia non si struttura secondo la tradizionale scansione cronologica ma si articola attraverso cinque fili dedicati a temi che il narratore ritiene fondamentali per rievocare «un nuovo fantasma di Caravaggio»: denaro, morte, rumore, malinconia e specchio. Questi fili tematici offrono sguardi insoliti sulla figura del pittore e, intrecciandosi l'uno con l'altro, danno conto di una complessità biografica e artistica irriducibile a triti stereotipi. A sottolineare questa prospettiva non convenzionale, ogni capitolo della seconda parte riporta in esergo una citazione tratta dai *Diari* di Andy Warhol,²² che crea un legame ironico con il tema affrontato e porta a riflettere sull'operazione 'pop' compiuta dal mercato dell'arte ai danni dell'iconografia popolare di Caravaggio.

Significativamente il primo filo è quello del denaro che – come abbiamo visto – ha già avuto una evidente centralità nella prima parte del libro con la descrizione della banconota da centomila lire. Il problema del possesso di denaro è di certo centrale nella società contemporanea assuefatta al capitalismo finanziario, questione che Pincio non evita ma anzi affronta direttamente. Infatti, entrambi i narratori sono angosciati dalla mancanza di denaro: il primo non riesce a trovare un lavoro soddisfacente e i primi soldi guadagnati in galleria li sperpera subito; il secondo invece si è trovato in una situazione simile a quella raffigurata nella *Buona ventura* di Caravaggio, proprio l'immagine utilizzata dalla Banca d'Italia. Continuano così i rispecchiamenti e gli intrecci, casuali ma decisivi, tra i due personaggi. Inoltre, il concetto di svalutazione artistica ed economica sembra insito alle opere caravaggesche, a causa della difficoltà di attribuzione – lo testimoniano anche Berenson e Longhi – connessa alla proliferazione di copie contraffatte da «uno stuolo di imitatori che hanno intorbidito le acque con le loro copie».²³ Il tema trattato dal filo della morte è quello che più comunemente viene associato all'opera di Caravaggio, come rivela il gran numero di autoritratti inseriti nei quadri in qualità di personaggio morente o di testa mozzata soprattutto dopo la fuga da Roma nel 1606 – si pensi a *Davide con la testa di Golia* (1607) o alla *Decollazione di San Giovanni Battista* (1608). Ma in questo caso il narratore espande la riflessione alla sensazione di vivere con la morte addosso, che lui stesso ha provato in un'afose estate romana e che perseguita Antoine Roquentin ne *La nausea* di Sartre, giungendo alla conclusione che la morte si configura come uno 'specchio perfetto':

Non sappiamo quando arriverà né come, eppure in qualche modo vi scorgiamo un'immagine di noi, secondo una modalità inversa a quella dei vampiri: a sfuggire alla vista non è il nostro riflesso ma lo specchio nel quale ci osserviamo. Spesso questo specchio è il modo in cui ci raccontiamo, la versione di noi che forniamo a noi stessi



o agli altri. Ma se è vero che ogni racconto tende per sua natura a risolversi in una fine, difficile non domandarsi in che cosa consista davvero il fascino di una storia. Specialmente di una storia come quella di Caravaggio, il cui epilogo maledetto è da sempre dato in partenza.²⁴

L'esistenza di Caravaggio si rispecchia nelle sue opere ma non può nemmeno essere ridotta a ciò che viene raffigurato, altrimenti si cade nell'errore di interpretare tutta la sua biografia a partire dalla fine, come un'inevitabile discesa verso una tragica morte. Il filo successivo è quello del rumore, che si lega proprio alla fama postuma dell'artista condizionata dalla proliferazione delle dicerie. Il narratore porta ad esempio le divergenti interpretazioni della *Vocazione di San Matteo* (1600) a distanza di tre secoli l'una dall'altra ma ugualmente negative: la prima è proposta dal pittore manierista Federico Zuccari, Principe dell'Accademia di San Luca, che osservando l'opera appena svelata presso San Luigi dei Francesi pare abbia esclamato «che rumore è questo?», aggiungendo sprezzante che si trattava di un naturalismo nella rappresentazione della scena che non aveva nulla di innovativo ma era 'epigonale' rispetto a quello di Giorgione; la seconda è quella avanzata dal Berenson che sminuì l'opera – in chiara contrapposizione al Longhi – considerandola solo una bizzarra trovata per stupire il pubblico e generare clamore intorno alla sua arte (in effetti, quella mano di Cristo sembra essere una esplicita sfida al capolavoro di Michelangelo alla Cappella Sistina). Il quarto filo è dedicato alla malinconia – altro elemento che accomuna il narratore della seconda parte e il falso specchio in carcere, entrambi soprannominati 'Melanconia' –, attraverso una lunga digressione sulla storia del concetto, da Marsilio Ficino a Robert Burton, dal monologo di Amleto all'incisione di Durer, giungendo fino alla 'nausea' sartriana. Il dubbio di fondo è legato all'indole di Caravaggio: se sia davvero malinconico, ombroso e umorale come lo tratteggiavano i suoi biografi, oppure sia invece anti-malinconico, come traspare dalla composizione decisa e brutale delle sue opere. Il narratore, aspirante biografo, non riesce a sciogliere il dilemma ma propende per la seconda ipotesi:

Quello di Caravaggio era un mondo che reclamava l'attenzione ma concedeva poco spazio agli spettatori. Quasi sempre accadeva qualcosa e qualcuno era in qualche misura attore, e se non accadeva nulla, come in certi ritratti, il soggetto dipinto ti fissava e il malinconico, almeno per come lo intendevo io, fissa solo il vuoto. Altrettanto poteva dirsi dell'uomo, che tutto era fuorché flemmatico.²⁵

Lo sguardo continua ad essere centrale e non può essere altrimenti, perché la differenza tra una figura che fissa negli occhi lo spettatore e una che guarda nel vuoto risulta fondamentale nel processo di identificazione e rispecchiamento. Così si giunge naturalmente al filo dello specchio, che chiude il libro e il tentativo di biografia. Il narratore avvia la riflessione a partire dalla propria idiosincrasia nei confronti degli specchi, che condivide con il protagonista de *La nausea*, il quale definisce lo specchio un buco bianco, una trappola per l'identità, perché – chiosa il narratore – «gli impostori che ci osservano da dentro gli specchi ci trasformano in attori».²⁶ Per il Merisi, invece, l'uso dello specchio ha una specifica funzione artistica, come ha constatato il pittore inglese contemporaneo David Hockney notando che «le figure di Caravaggio non guardano mai dove ti aspetti»,²⁷ guardano sempre altrove e costringono lo spettatore ad interrogarsi. Questa particolare tecnica nell'utilizzo dello specchio per catturare la luce e le pose dei modelli come in una sorta di 'camera ottica' era stata già individuata da Longhi negli anni Cinquanta, intuizio-



ne confermata dagli studi della storica dell'arte Roberta Lapucci, la quale si è sbilanciata a definire lo studio di Caravaggio come un vero e proprio laboratorio fotografico.²⁸

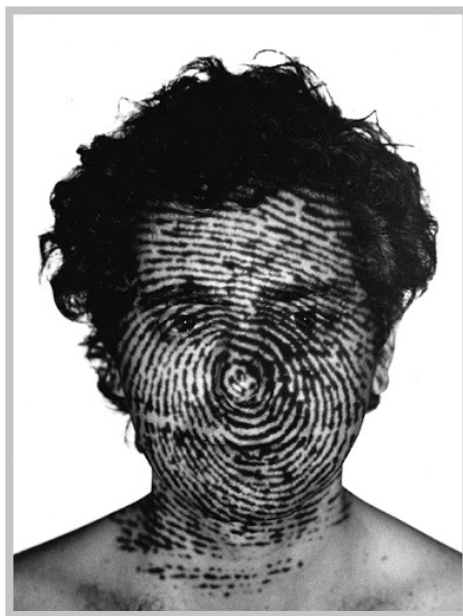
Grazie allo specchio il pittore lombardo è riuscito a catturare la luce dipingendola con pregevole naturalezza, ma per farlo si dovuto confrontare tecnicamente con il buio e con le porzioni di mondo ritagliate dalle superfici specchianti: una visione vivida e ammalian- te delle immagini rappresentate proprio perché indiretta.

Nell'ultima pagina della pseudo-biografia, il narratore propone una riflessione conclu- siva ma non esaustiva in merito al divario tra lo sguardo fiero degli eroi dell'antica Grecia e quello indecifrabile dei personaggi raffigurati nei quadri di Caravaggio. Infatti, i primi affrontano il proprio destino senza esitazioni, mentre i secondi possono solo simulare la dignità degli eroi classici, perché in realtà stanno guardando se stessi allo specchio men- tre qualcun altro li dipinge, rivelando così la propria fragilità. Per il narratore, quest'ul- tima condizione si avvicina molto a quella dell'individuo contemporaneo, in balia di un destino che non è in grado di affrontare:

Mi domando se per noi semplici umani, così lontani da quella maniera di pensare, così pieni di noi stessi e dunque di niente, il dono di saper vivere non consista alla fine nel calarci senza troppe paure né pretese nella parte che qualcuno ha scritto per noi, confidando che un copione c'è, anche se non lo abbiamo letto.²⁹

Lo spietato realismo caravaggesco, pur essendo realizzato artificiosamente nella 'ca- mera oscura' inventata dal pittore, costringe l'osservatore a rispecchiarsi, a considerare la propria incapacità di prendere davvero decisioni davanti ad un bivio a Y, lasciando le scelte al caso e non avendo il controllo del proprio destino. Allora non è possibile deter- minare che cosa sia il 'dono di saper vivere', perché in qualche modo ogni essere umano è il personaggio di una storia scritta e narrata da altri, come è accaduto per Caravaggio con i suoi biografi.

Quindi, la seconda parte del romanzo-saggio di Pincio si configura non come lo sdipa- nare ordinato di una serie di fili tematici che offrono un'interpretazione lineare della vita di Caravaggio, ma come un'intricata sovrapposizione di elementi eteroclitici e divergenti, tra interrogativi irrisolti e digressioni autobiografi- che. Infatti, si assiste ad un costante rispecchiamento tra la biografia del pittore lombardo e la vita privata dell'autore, che mette in evidenza il difficile 'corpo a corpo' tra due vite caratteristico del genere biogra- fico e – come sosteneva Carlo Levi – di ogni ritratto: pur distanziati da secoli di storia e da un magma di dicerie, il pittore e il suo aspirante biografo sono ac- comunati dalla medesima difficoltà di stare al mondo. L'ossessione di Pincio per Caravaggio viene trasferita ai due speculari narratori del suo libro, prendendo come in un bivio a Y due strade divergenti ma com- plementari: l'ossessione che porta all'anti-malinconi- co annientamento e quella che porta alla malinconica assuefazione per un obiettivo irraggiungibile. Attra- verso la figura multiforme di Caravaggio, lo scrittore ha portato alla luce la propria intima duplicità, carat- terizzata dalla coesistenza tra il pittore mancato e lo



Marco Colazzo, *Colapietro*, dalla serie *Ritratti unici*, 1993



scrittore acquisito – uno sdoppiamento identitario assimilabile a quello praticato dal suo artista contemporaneo prediletto: Alighiero e Boetti. Lo sguardo pittorico di Pincio soggiace costantemente alla sua scrittura, dando vita ad una continua rifrazione tra elemento visivo ed elemento testuale, che si rispecchiano e distorcono a vicenda senza ambire ad un pacificante equilibrio.

¹ A. CORTELLESA, quarta di copertina di T. Pincio, *Scrissi d'arte*, Roma, L'orma, 2015.

² T. PINCIO, 'Ritrai, ti prego, la mia storia', *minima&moralia*, 6 marzo 2012, scritto in occasione della mostra personale dei ritratti d'artista all'Auditorium di Roma; ora in Id., *Scrissi d'arte*, p. 266.

³ Cfr. L. TORTI, 'Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, 'ekphrasis' e scrittura 'visiva', *Griseldaonline*, 18, 2019.

⁴ L'iniziativa intitolata *D'altronde, sono sempre gli altri che muoiono* è stata ideata dal gallerista Fabio Segantini, chiedendo a un gruppo di artisti, scrittori e critici d'arte di proporre il loro epitaffio ogni sera sullo stesso muro della galleria.

⁵ T. PINCIO, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, pp. 223-24.

⁶ T. PINCIO, *Il cemento della e*, in Id., *Scrissi d'arte*, pp. 143-44. Il testo è stato pubblicato nel catalogo della mostra personale di Alighiero e Boetti curata da Marianne va Leeuw e allestita nel febbraio 1994 presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

⁷ C. LEVI, *I ritratti*, in Id., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Donzelli, Roma, 2001, pp. 9-10.

⁸ D. STAZZONE, *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, Papiro, Enna, 2012, p. 22.

⁹ T. PINCIO, *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, in Id., *Scrissi d'arte*, p. 269.

¹⁰ Ivi, p. 273.

¹¹ Alcuni esempi di romanzi dedicati a Caravaggio: L. DESIATO, *La notte dell'angelo. Vita scellerata di Caravaggio*, Milano, Mondadori, 1994; A. CAMILLERI, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007; G. PIERSANTI, *Giallo Caravaggio*, Milano, La nave di Teseo, 2016; L. DE PASCALIS, *Il sigillo di Caravaggio*, Roma, Newton Compton, 2019.

¹² T. PINCIO, *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, p. 273.

¹³ T. PINCIO, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018, p. 40.

¹⁴ Cfr. *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951, introduzione di R. Longhi, Firenze, Sansoni, 1951; R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma, Editori riuniti, 1968.

¹⁵ Cfr. B. BERENSON, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, trad. di L. Vertova, Firenze, Electa, 1950; poi col titolo *Caravaggio*, Milano, Leonardo, 1994; Milano, Abscondita, 2006.

¹⁶ T. PINCIO, *Il dono di saper vivere*, p. 63.

¹⁷ Ivi, p. 76.

¹⁸ Ivi, p. 78.

¹⁹ *Tutta la pittura del Caravaggio*, Milano, Rizzoli, 1951.

²⁰ T. PINCIO, *Il dono di saper vivere*, pp. 122-23.

²¹ Ivi, pp. 125-26.

²² Si tratta di *The Andy Warhol Diaries*, pubblicati postumi nel 1989.

²³ T. PINCIO, *Il dono di saper vivere*, p. 124.

²⁴ Ivi, p. 149.

²⁵ Ivi, p. 172.

²⁶ Ivi, p. 184.

²⁷ Cfr. D. HOCKNEY, *Il segreto svelato: tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano, Electa, 2002.

²⁸ Cfr. R. LAPUCCI, *Caravaggio e l'ottica*, Firenze, Restart, 2005.

²⁹ T. PINCIO, *Il dono di saper vivere*, p. 193.



ELENA PORCIANI

*L'autore che non era lui.
La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi*

In this paper I will dwell upon Tommaso Pincio's construction of his autobiographical space through his works. First, I will analyse his 2012 *Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza (incompiuto)* assuming how in general his autobiographical references are more elusive than direct. In the second and third sections I will tackle the recurrent plot of the talentless Marco Colapietro – the author's real name – who after failing as a painter embraces the path of literary writing as Tommaso Pincio. This plot is at the core of hybrid works characterised by a multifaceted mixture of autobiography and essay, such as *Hotel a zero stelle* (2011), *Pulp Roma* (2012) and *Scrissi d'arte* (2015). At the same time, it is also the underlying frame of *Cinacittà* (2008) and *Il dono di saper vivere* (2018). Then, I will examine the debut work *M.* (1997), where Tommaso Pincio's alternative birth as a character takes place. Since here Tommaso Pincio is depicted as a stencil with a specific and unchangeable «program of motivational determination», my view is that the protagonists of Tommaso Pincio's early works are a sort of 'programmed prefiguration' of the following recurrent plot of the failed artist. In the last section I will eventually suggest that *Il dono di saper vivere* may open a new path in Tommaso Pincio's literary production, going beyond his 'programmed plot'.

Per quanto l'apparato critico che accompagna il lavoro di Tommaso Pincio sia ormai cospicuo, la quasi totalità degli interventi riguarda singoli testi o specifici aspetti della sua produzione: la decostruzione del concetto di realtà, la propensione ucronica e distopica, la pratica della metalessi, l'eziologia dello pseudonimo, nonché i molteplici riferimenti al mondo dell'arte, del cinema, del fumetto e della visualità nel suo complesso, incluso un arguto utilizzo delle piattaforme *social*.¹ Manca ancora uno studio che, tenendo insieme le diverse componenti del suo immaginario, fornisca un'interpretazione complessiva dell'autore – e la cosa non stupisce visto che un simile lavoro richiederà tutt'altro che scontate competenze interdisciplinari e comparatistiche, in grado di abbracciare non solo letterature diverse, ma anche i vari ambiti culturali sopra menzionati, declinati, peraltro, a partire dalla passione per la fantascienza, nell'orizzonte del *midcult* e della *popular culture*.

Dato che non è possibile cimentarsi qui in un'indagine a tutto tondo su quello che, parafrasandone l'attitudine citazionale, si potrebbe – almeno in via provvisoria – definire l'enciclopedismo postmoderno di Tommaso Pincio,² mi limiterò ad abbozzare un percorso di lettura focalizzato sulla centralità che lo spazio autobiografico e, in particolare, il «destino del mancato artista»³ rivestono nell'opera dello scrittore.

1. Lo spazio autobiografico

Sebbene meno fortunato del *pacte autobiographique*, anche lo spazio autobiografico è un concetto che si deve a Philippe Lejeune, che l'ha proposto in un saggio dedicato ad André Gide per indicare «una strategia che mira a costruire la personalità attraverso i più diversi giochi della scrittura».⁴ Diversamente dal patto, che poggia sulla convenzione di genere dell'identità di protagonista, narratore e autore, lo spazio autobiografico presuppone una maggiore tensione interpretativa da parte del lettore: questi deve essere



pronto a raccogliere e a mettere tra loro in comunicazione i segnali autobiografici, allusi o dichiarati, che l'autore ha distribuito nella sua opera. Se ancora di patto vogliamo parlare, pertanto, dovremo farlo nei termini di una contrattazione tramite cui il lettore implica l'autobiografia dell'autore nell'orizzonte (testuale) di un'incalzante dialogicità ermeneutica.

Nel caso di Tommaso Pincio ci troviamo al cospetto, come stiamo per vedere, di una consapevole strategia di *inventio* del sé, da intendersi come programmatica costruzione di un personaggio autoriale implicato dalla propria scrittura. A differenza di ciò che perlopiù accade nel genere dell'*autofiction*, le cui ibridazioni di vissuto e inventato hanno luogo nel testo, lo spazio autobiografico di Pincio si dipana in una dimensione transtestuale: un orizzonte di senso nel quale le rappresentazioni finzionali della propria vita interagiscono con le memorie personali affidate ad autocommenti e 'scrissi d'arte', ossia interventi saggistici dedicati ad artisti – ma anche scrittori – che si configurano come proiezioni della propria soggettività autoriale.⁵

Su questa rete testuale si innesta il *coté* figurativo, al quale, nell'ultima parte degli anni Zero, dopo circa due decenni di rinuncia alla pittura, Pincio si è di nuovo dedicato. Anche per questo appare opportuno avviare il discorso da quella *mise en abyme* del proprio progetto autoriale che è costituita dall'*Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza (incompiuto)*, del 2012.



Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza (incompiuto), 2012

Questo lavoro, in effetti, ci trasporta fulmineamente all'interno dell'universo creativo di Pincio. Lo si nota già nell'intreccio che stabilisce tra la formazione artistica – evidente nella posa di tre quarti del soggetto, nella suddivisione armonica degli spazi, nella sapienza tecnica – e l'immaginario di origine *popular*, imbevuto di cinema e letteratura di genere, oltre che di locandine melodrammatiche d'antan. Al contempo, l'allegorismo ironico, teso a contaminare tradizione figurativa e «cattiva pittura»⁶ cinematografica, si intreccia con le implicazioni metalettiche care all'autore, che emergono nell'autoritratto inteso come meta-autoritratto da farsi, dando le spalle all'amplesso mostruoso che arte e fantascienza, in una camera d'astronave, stanno consumando. Se anche, con un'illusione ottica, può sembrare che il volto dell'autore sia dipinto nella tela

raffigurata – e sarebbe questo un ulteriore, destabilizzante, incastro di rappresentazioni –, in ogni caso la testa e il busto proiettano su questa (meta)tela un alone rossigno nel quale sfuma il contorno di quanto potrebbe esservi raffigurato – l'effettivo autoritratto? –, ma la cui vista resta a noi inaccessibile.

Incompiuto appare, così, non tanto l'autoritratto 'reale', al nostro livello di spettatori, quanto il meta-autoritratto raffigurato nel dipinto. E a tale incompiutezza sembra alludere l'autore fissandoci con uno sguardo a bassa densità espressiva, ma fermo nel proporci la sfida di ricomporre un significato che rimane sfuggente, non più che alluso da approssi-



mazioni interpretative. Non potendo fare affidamento, infatti, su alcuna evidenza semantica dei soggetti rappresentati, dobbiamo incunearci nelle intercapedini di senso create da allegorie alle quali, peraltro, la tensione ironica ha sottratto ogni certa corrispondenza semantica – e quella di una logica allegorica enigmatica, se non proprio, con termine di voluta polisemia fantascientifica, mutante, mi sembra senz'altro una chiave di accesso al percorso di letteratura concettuale messo in atto da Pincio, sostenuta dalla forza di un'intelligenza progettuale che può persino prevalere sul valore dei singoli lavori.

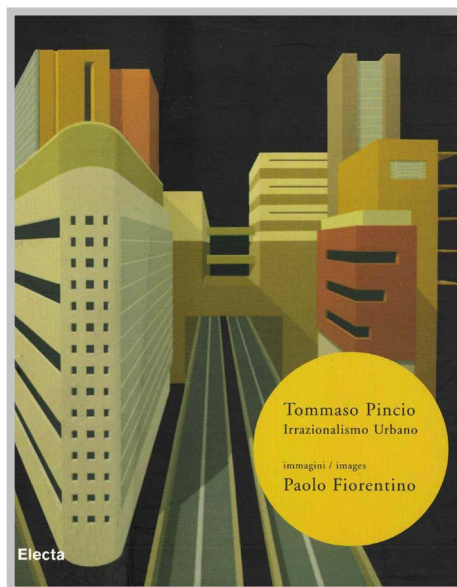
Per questa somma di ragioni, pertanto, l'*Autoritratto* assurge a baricentro dell'opera di Pincio, oltre che per la collocazione cronologica a cavallo tra la prima e la seconda fase della sua attività: come rappresentasse l'essersi lasciato alle spalle, come Marco Colapietro, l'arte, ma anche, nella sua primitiva maniera, gli omaggi più diretti alla fantascienza. Non di meno, il meta-autoritratto incompiuto suggerisce il tipo di spazio autobiografico che dobbiamo attenderci nell'orizzonte aperto dai testi pinciani: non un racconto della propria vita improntato a una lineare retorica della fedeltà, ma una trama ricorrente che scaturisce da una differita autosottrazione, in cui l'incompiutezza è cifra del baratro del fallimento.

2. Il fallimento dell'artista da giovane

Per addentrarsi nello spazio autobiografico dell'autore conviene prendere le mosse dal *Dialogo con Tommaso Pincio* di Lorenzo Pavolini raccolto in *Irrazionalismo urbano* (2006), un iconotesto a più voci il cui titolo deriva dal racconto di Pincio che ne costituisce, accompagnato dalle immagini di Paolo Fiorentino, la sezione principale.⁷

Irrazionalismo urbano narra in prima persona le frustrazioni erotico-economiche di un operatore di *call center* in una metropoli del Nord, un *unicum* nella produzione di Pincio,⁸ cui fanno da contrappunto i metafisici dipinti urbani di Fiorentino, sospesi tra prospettive quattrocentesche ed estetica da proto-videogame. Per il nostro discorso, tuttavia, degno di nota appare soprattutto il passo del *Dialogo* nel quale entra in scena un *plot* destinato a riapparire frequentemente nei testi a venire:

Sono stato un pittore. Decisi di mollare intorno ai ventiquattro anni e fu un trauma perché in pratica dipingevo da quand'ero bambino. Non avevo dubbi su quella che sarebbe stata la mia vita e invece... Non sapendo che altro fare rimasi nel mondo dell'arte finché non iniziai a scrivere. È stato un passaggio lento e soprattutto doloroso, fatto di tante letture e alcune esperienze di vita non proprio esemplari. Purtroppo non è che un bel giorno mi sono svegliato ritrovandomi illuminato dalle potenzialità della letteratura. Per un sacco di tempo mi sono sentito un fallito, poi uno che non aveva né arte né parte, e quando dico "un sacco di tempo" intendo un periodo che si è protratto per quasi un decennio (*Irrazionalismo urbano*, p. 62).



Irrazionalismo urbano, 2006



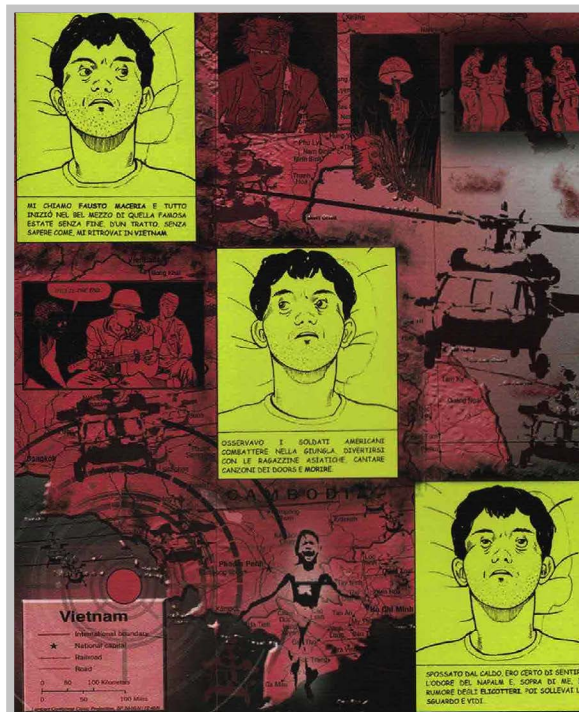
Senza dubbio siamo di fronte a un testo spurio come può esserlo un'intervista, contenuta peraltro in un volume già di per sé dialogico nella sua struttura iconotestuale. Ciò non toglie, tuttavia, che sia questa la prima occasione in cui, in un libro a sua firma, Tommaso Pincio mette in campo il racconto del proprio doppio talento mancato, fornendone una versione, per così dire, al grado zero. I termini utilizzati, infatti, attingono alla sfera delle emozioni e del vissuto: «trauma», un travaglio definito senza mezzi termini «lento e doloroso», «esperienze di vita non proprio esemplari», «mi sono sentito un fallito». Allo stesso tempo, il *Dialogo* di Pincio e Pavolini reca un lungo sottotitolo – *Sulla verità biografica, sulle forme di mascheramento e sparizione, su un pittore diventato scrittore, sull'America e sulla narrazione come rito* – che dà il senso di quanto lo spazio autobiografico sia comunque filtrato da meccanismi narrativi e retorici che muovono dall'idea, latamente benjaminiana, che «la narrazione è un rito, si fonda sulla ripetizione dei miti» (ivi, p. 66). E si tratta di miti che per Pincio sono senz'altro i 'miti d'oggi' di Marilyn Monroe, Jack Kerouac e Kurt Cobain, solo per citare alcuni dei protagonisti delle *biofiction* più o meno ucroniche di cui ha dato prova nella prima parte della sua carriera, ma sono anche i *mythoi* costituiti da quella trama continua che moltiplica (ironicamente) l'esibizione di un sé per definizione incompiuto.

L'esperimento autodiegetico di *Irrazionalismo urbano* apre al mutamento, formale non meno che tematico, segnato da *Cinacittà* (2008).⁹ Di ciò l'autore rende conto in *Pulp Roma* (2012), il «libercolo» in cui «si illustrano umori e fissazioni» (*Pulp Roma*, p. 15) dietro la stesura del romanzo:

Una preclusione quasi ideologica mi obbligava a procedere come sempre avevo fatto, ossia ricorrere a una voce narrante terza e indistinta. D'altronde ero consapevole che stavolta non potevo immaginare un personaggio qualunque, un romanzo di comodo, gravandolo di ogni manchevolezza e contraddizione insita nel sentirsi un vero romano. Giunsi così all'aberrante conclusione che il protagonista sarei stato io, con tanto di nome e cognome riconoscibili, lasciando però che a narrare le mie peripezie di quirite fosse qualcun altro: la sacra e convenzionale voce onnisciente dei romanzi. Feci così vari tentativi, tutti fallimentari. In essi o io sembravo un pazzo che parla di sé come di un estraneo o la pagina aveva un suono artificioso, intollerabile (ivi, pp. 27-28).

A un certo punto, spinto dalla necessità di presentare un qualche risultato al proprio editore, Pincio decide di buttare giù, per fare un po' di ordine, un più conciso racconto dal titolo *The Melting Spot*, presente anch'esso in *Pulp Roma*, al pari dell'abbozzo di rimediazione fumettistica pensato per un progetto con *Rolling Stone* non andato in porto. Abbandonata l'opzione di quella complessa autofinzione a focalizzazione zero che avrebbe dovuto essere il lavoro nell'idea originale, *The Melting Spot* indica la strada verso la versione definitiva di *Cinacittà*: nello scenario distopico di una Roma sfigurata dalla catastrofe climatica e abitata quasi esclusivamente da cinesi, si consuma il destino del «quirite» in cui Tommaso Pincio ha rappresentato un alternativo sé. Incapace di dare un senso alla propria vita e di fuggire al Nord, il prota-

The Melting Spot, 2012





gonista cade, tra indolenza e autolesionismo, nelle spire di eventi che lo conducono alla reclusione in carcere, riconosciuto colpevole dell'omicidio della sua giovane amante cinese, che però non ha confessato e di cui addossa la responsabilità all'enigmatico e potente Wang, come scopriamo al termine delle «memorie del [suo] delitto efferato» (*Cinacittà*, p. 334).

Non è necessario ricorrere ancora a *Pulp Roma* per notare come lo spazio autobiografico autoriale sia ripetutamente evocato da un *plot* che presenta ricercate corrispondenze con la vita dello scrittore quando ancora si chiamava Marco Colapietro. L'intreccio ruota infatti intorno a tre piani temporali: al presente della narrazione, in cui il protagonista, recluso in carcere, sconta la pena, si alternano il passato recente, successivo all'«anno senza inverno» (ivi, p. 207) e incentrato sul suo tracollo psicologico ed economico, e il trapassato remoto, il più pregno di indizi autobiografici, dal quale si diparte il suo progressivo sperpero di esistenza.¹⁰ Innanzitutto, egli ci informa di aver lavorato in una «prestigiosa galleria d'arte [...] in uno strano vicolo dall'andamento a epsilon» (ivi, p. 174) che prende «il nome dalla pallacorda, un gioco antenato del tennis che secondo alcuni fu all'origine delle sventure di Caravaggio» (*ibidem*):

Tutte queste cose non le ho apprese da Wang, ma in galleria. Il mio boss lo usava per ammalare i clienti. Per distrarli dalle irragionevoli quotazioni delle croste in mostra, gli raccontava la favoletta del duello per il punto contestato. Il più delle volte funzionava. I fessi restavano a bocca aperta ammirati, soprattutto se erano americani. Evocare la nobile arte del passato fugava le loro perplessità sulle degenerazioni di quella presente. Quando il boss era in viaggio d'affari, la gestione della galleria veniva affidata completamente alla mia scettica cura. In simili circostanze, peraltro assai frequenti, toccava dunque a me di imbonire i malcapitati con la panzana della pallacorda (ivi, p. 175).

Grazie a questo impiego il protagonista ha frequentato, sentendosene però sostanzialmente estraneo, l'ambiente degli artisti e dei collezionisti, mentre intanto i sogni coltivati «ai tempi dell'accademia» (ivi, p. 264), così simili a quelli di Marco Colapietro, di essere un pittore di successo o, anche, un fumettista,¹¹ si dissolvevano progressivamente in una radicale disillusione: «io non ne potevo più dell'arte, mi aveva rovinato la vita» (ivi, p. 211). Né meno significativo, al riguardo, è ciò che leggiamo a proposito di Hammamet Express, il giovane collaboratore di Craxi preso a monetine davanti all'Hotel Raphaël nel 1993 e ritrovato in seguito come cliente della galleria: «Immagino che nella mia testa bacata di allora mi identificassi un po' in lui. Anch'io ero stato uno che sarebbe potuto diventare qualcuno. Ero una promessa mancata dell'arte come lui lo era della politica» (ivi, p. 183).

In *Cinacittà* incontriamo la prima concretizzazione narrativa di una trama che ritroveremo simile, dieci anni dopo, nella prima parte del *Dono di saper vivere*. Da un lato, questo tornare, letteralmente, sul luogo del delitto conferma l'ossessività simbolica della reclusione nell'opera di Pincio, pari solo a quella della disappartenenza suggerita dalla ricorrenza degli hotel; dall'altro, vi si può intravedere una sorta di conto non chiuso con la propria scrittura. In questa direzione, risulta illuminante il passo in cui si legge che «qualunque racconto implica anche un intento vendicativo di qualche tipo o almeno risarcitorio» (*Il dono*, p. 106). Oltre che all'«inevitabile» (*ibidem*) istanza riparativa nei confronti di «un torto [o] un'ingiustizia del mondo» (*ibidem*) esercitata di per sé dall'atto di scrivere, il passo conduce infatti a un riferimento autoriale più circoscritto, esplicitato poco dopo: «Ma qualora il narratore si rendesse conto che a fare il bello e il cattivo tempo nelle sue storie



sia un'ossessiva sete di vendetta che non sa dominare, non sarebbe più giusto trarre le dovute conclusioni e prendere atto del proprio fallimento?» (*ibidem*). Siamo al cospetto, si intuisce, di una resa dei conti che ha a che fare con i processi di 'messa in trama', per così dire, della propria scrittura e spinge il fallimento dal livello di tema rappresentato a quello di ragione compositiva: uno spostamento pericolosamente al limite dell'afasia, ma che, non di meno, trattiene la possibilità di uno scarto, di un bivio imprevisto – e, come vedremo, il termine 'bivio' è tutt'altro che generico.

Per comprendere però in che senso, mettendo in scena, nel brusco passaggio dalla prima alla seconda parte del libro, la presa d'atto di un insuccesso compositivo, Pincio approdi nel *Dono di saper vivere* a un diverso tipo di riparazione, che supera «l'ossessiva sete di vendetta» e apre, forse, a una nuova fase del suo percorso, si dovranno prima esplorare altre manifestazioni del suo spazio autobiografico.

3. Il «doppio del cazzo»

Il *plot* dell'artista fallito, cardine dello spazio autobiografico dell'autore, ritorna in *Hotel a zero stelle* (2011). Qui Pincio immagina un albergo di infima categoria, modellato su «un postaccio a Tel Aviv» (*Hotel*, p. 23), riservato ai «vagabondi dell'anima» (ivi, p. 25), in cui, con dichiarato sottotesto dantesco, si confronta con la sua personale Rosa dei 'non-beati'. Nell'hotel, infatti, gli si presentano dodici scrittori, uno per ognuna delle tre stanze presenti nei quattro piani che simboleggiano l'itinerario esistenziale dell'autore: lo smarrimento nella selva oscura, l'inferno del fallimento, il purgatorio del superamento del concetto di realtà e il paradiso della rivendicazione, «nella necessità di ribellarsi alla morte, [di] un senso, seppure effimero, dell'esistere» (ivi, p. 223). Ciascun autore, introdotto da un ritratto dipinto da Pincio, costituisce la figura di una tappa del proprio *mythos*. Il primo è Goffredo Parise, anch'egli pittore mancato e che bene si presta, così, a raccontare il dolore di scoprire l'inadeguatezza della propria vocazione artistica:

E in effetti, il momento in cui sono stato più sincero ha coinciso con la fine della giovinezza e dei sogni che mi ero dato. Ammettere che non avevo il talento, e forse nemmeno il bisogno, per diventare un verso artista è stato un po' come morire. Per lungo tempo non ho saputo in che modo interpretare questa mia determinazione, se come un atto di nobile e radicale onestà – che era poi il modo in cui preferivo cantar-mela – o piuttosto nei termini di un suicidio figurato, una vigliacca rinuncia alla vita (ivi, p. 39).

Poco più avanti, ancora nel piano della selva oscura, il confronto con Jack Kerouac è l'occasione per ribadire con ostentata amarezza la vastità della sofferenza giovanile: «Certo è che se bastasse fallire per diventare ottimi scrittori, dovrebbero darmi il Nobel di corsa. Sono un fallito precocissimo» (ivi, p. 66). Nemmeno il fatto che all'infrangersi dei sogni di ragazzo – diventare un pittore di successo e, pertanto, «miliardario» (ivi, p. 17), come lo diventavano negli anni Ottanta gli artisti baciati dalla fama – sia succeduto il lavoro di «direttore in una galleria d'arte contemporanea» (*ibidem*) è stato motivo di qualche conforto: sulla carta si trattava di un impiego tutt'altro che disprezzabile, ma nella pratica si è risolto nelle mansioni di un «tuttofare, esattamente il nulla a cui aspirav[a]» (*ibidem*). Di qui un lungo e tortuoso percorso per riuscire a cessare di essere un dissipatore di esistenza: «Il senso di diventare scrittore è stato quello di porre una fine,



di smettere di rinunciare» (ivi, p. 187), come si legge al termine della stanza dedicata a Pier Paolo Pasolini, per quanto si tratti di una soluzione che, come già il caso di Kerouac suggeriva, non è priva di effetti collaterali: «La rogna del fare lo scrittore è che non c'è soluzione: o scrivi o vivi» (ivi, p. 59).

Il passo successivo, in questo itinerario di ambivalente redenzione, è costituito dall'adottare un *nom de plume*, cosa di cui si rende conto nell'ultima stanza, dedicata a Eric Arthur Blair, meglio noto come George Orwell. Come l'attitudine dell'autore di *1984* a essere un «impostore» (ivi, p. 206) è compendiata dalla scelta di dotarsi di uno pseudonimo, il nuovo nome consente a Tommaso Pincio un taglio col passato che si traduce in un'ironia senza soluzione: «Insomma, era la suggestione di una sconcia impostura ad attrarmi verso quel nome, l'idea che, tra le righe, come in una sorta di rebus, vi si ponesse un "doppio del cazzo"» (ivi, p. 209). La doppia allusione al colle romano, luogo di memorie infantili, e all'«apostolo scettico» (*ibidem*), detto anche Didimo, 'gemello' in greco, «per via di una sua fortissima somiglianza col Messia» (*ibidem*), si somma al riferimento al «noto scrittore» (*ibidem*) statunitense e rende subito evidente «che si trattava di un falso, d'un imbroglio, d'una presa in giro, di un doppio del cazzo» (*ibidem*).

Lo pseudonimo esibisce la finzione di una nuova identità che muove da un passato cancellato: irrealizzato, nei termini dell'incompiutezza del fallimento, ma non di meno de-realizzato, deprivato di realtà.¹² Non dimentichiamoci, del resto, che il paradigma di realtà a cui si riferisce Tommaso Pincio si situa in «una visione del mondo che dalla beat generation porta a *Matrix* passando per la rivoluzione psichedelica, il postmodernismo, il cyberpunk e altre storie» (ivi, p. 131) – e qui siamo, non sorprendentemente, nella stanza di Philip Dick, al terzo piano, dove, nel proprio personale purgatorio, si appura che «la realtà è indecidibile» (*ibidem*).¹³ In questo orizzonte, anche i confini dello spazio autobiografico risultano indecidibili e non è possibile per i lettori accedervi con fiducioso abbandono, specie dopo che sono stati resi edotti dell'«imbroglio» che costitutivamente pertiene alla sostituzione di Marco Colapietro con Tommaso Pincio. È questo un tratto che diviene ancora più programmatico in *Scrissi d'arte* (2015), a conferma che a ogni ritorno del *plot* si aggiungono nuovi tasselli che lo arricchiscono:



Ritratto di George Orwell con Grande Fratello, 2010

Stando alla versione che solitamente fornivo, la storia del mio avvicinamento alla scrittura o, per meglio dire, alla narrativa, si dipanava all'incirca nei seguenti termini. Poco dopo essermi diplomato all'Accademia delle Belle Arti di Roma, mi resi conto di non possedere il talento necessario per realizzare la mia ambizione di diventare un grande artista. Non sapendo bene in cos'altro impegnarmi, passai senza entusiasmo dall'altra parte della barricata, accettando di lavorare alle dipendenze di Gian Enzo Sperone, che da qualche tempo mi magnificava le qualità e i vantaggi del suo mestiere, il gallerista. Seguì un periodo di sofferenza lacerante e un soggiorno a New



York attraverso il quale speravo di ritrovare me stesso, ovverosia la perdita vocazione di artista, ma che finì invece per farmi scoprire le gioie della letteratura, ammesso che di gioie si possa parlare. A volte, secondo le circostanze e l'interlocutore, condivo il racconto con qualche dettaglio, per dare colore e credibilità. [...] È una versione molto veridica. Le cose andarono all'incirca nei termini in cui ero solito raccontarle, tocchi di colore inclusi, anche se la versione non era sempre perfettamente uguale a se stessa. Queste variazioni sul tema non costituivano un grosso delitto, perché la vitalità di una storia consiste nei piccoli mutamenti cui è sottoposta ogni volta che la si racconta (*Scrissi d'arte*, pp. 5-6).

Non è un caso che nel passo, tratto dalle pagine introduttive, di nuovo la parola chiave sia «realizzare»: Tommaso Pincio 'realizza' Marco Colapietro rimuovendone il fallimento di artista – «decisi di attraversare il Rubicone, cancellando l'arte, consegnandomi alla scrittura» (ivi, p. 171) – e conferendo realtà a un'esistenza sino a quel momento sperperata. Esplicitando le manipolazioni del *plot* che le «variazioni» sortiscono, l'autore rende del tutto scoperte, con programmatica strategia, le 'criptoamnesie' dello spazio autobiografico implicato dai propri testi.¹⁴ Di conseguenza, di fronte alla sezione *Passato remoto*, in cui sono stati recuperati alcuni degli 'scrissi d'arte' redatti da Marco Colapietro tra il 1984 e il 1998, non possiamo non sospettare che la selezione sia comunque tendenziosa, funzionale a fornire «qualche dettaglio» ulteriore che renda più raffinato l'«imbroglio» o, detto altrimenti, il *mythos* del sé.¹⁵ Non di meno, un simile spazio autobiografico, tanto più esibito – non dimentichiamo – quanto più è sottratto, si pone a garanzia dell'ironica onestà dell'operazione: della credibilità dello scrittore come conduttore di una coerente pratica di scrittura che prende origine dalla sua preistoria autoriale.

4. *Metalessi d'autore*

Riguardo alla preistoria narrata di Tommaso Pincio non si dovrà trascurare un altro aspetto che decostruisce ulteriormente quell'indecidibilità del reale che è uno dei capisaldi del paradigma narrativo dell'autore, ma che potrebbe sembrare appannato dal sostanziale realismo del *plot* autobiografico sinora delineato: il pittore fallito che si dedica alla scrittura, cambiando nome per tagliare con l'ambiente dell'arte da cui si sente soffocato e oppresso. Invece, il *coté* realistico del doppio talento mancato si inserisce nello spazio di una permanente contronarrazione fantascientifica aperta dal romanzo di esordio, *M.* (1997), nel quale Tommaso Pincio è sia autore che personaggio.

Se prestiamo fede a varie dichiarazioni dello scrittore, l'idea dello pseudonimo gli sarebbe venuta proprio durante la redazione di *M.*: sarebbe stato l'autore ad aver preso il nome dal personaggio, e non viceversa.¹⁶ In ogni caso, si tratta di una genesi metalettica che avviene nelle pagine che introducono Tommaso Pincio come uno *stencil* seenne che il protagonista Ricard De Kaard ha l'incarico di recarsi a eliminare la mattina del fatidico 22 giugno 1969, alle cui ore 00:57 si dipana, con ripetute variazioni, il livello diegetico base di *M.*:

E a me? Che me ne frega in fondo? Me ne torno in albergo, domani mattina riscuoto il premio per i sei stencil che ho annichilito oggi e poi parto per Roma per annichilire il primo prestencil della mia carriera. E che prestencil! Tommaso Pincio ha soltanto sei anni. Nessuno è riuscito a individuare un Programma di Determinazione Motivazionale tanto giovane (*M.*, p. 21).



Più di centotrenta pagine dopo veniamo a conoscenza di altri dettagli biografici, grazie al sogno di Ricard in cui Tommaso Pincio è entrato dentro la sua dimensione vitale: come «un intruso che non aveva niente da spartire con lui, un'entità che aveva approfittato del sonno notturno per prendere possesso della sua scatola cranica addormentata e farci il comodo suo» (ivi, p. 152). Invano Ricard tenta di separare il Dentro e il Fuori del sogno, perché una simile «distinzione [...] era un concetto arbitrario» (ivi, p. 153) anche nella navetta nella quale, ripresa conoscenza il 15 agosto 1996, si ritrova ad attraversare «quel nuovo tipo di buio» (ivi, p. 154) in cui il sogno l'ha misteriosamente condotto: «Si faceva una ragione del fatto di chiamarsi Tommaso Pincio e di essere nato a Roma il 2 giugno 1963, giorno della Pentecoste cristiana» (*ibidem*). Di questa sua nuova scombinata esistenza, in cui i confini tra un'identità e l'altra sono labili, appare premonitore il «piccolo incidente» (*ibidem*) del settimo compleanno di Tommaso. La madre, esaltata dalla data simbolica della nascita, gli organizza una festa con «un millefoglie farcito di crema» (*ibidem*) calato dal soffitto e inevitabilmente schiantatosi sul tavolo, mentre i bambini invitati, anziché cantare le quarantanove versioni di *Happy Birthday* in altrettante lingue predisposte sempre dalla madre, si mettono a fare baldoria con i pezzi sfracellati della torta.

Dal racconto di un simile disastro prende il via una digressione piuttosto ampia dedicata alla vita malinconica di Tommaso Pincio, le cui modalità di penetrazione nel proprio livello di realtà rimangono comunque oscure a Ricard de Kaard. Strabilianti soluzioni narrative, da questi giudicate troppo cinematografiche, come che lo *stencil* cresciuto venga ucciso da agenti di potenze spaziali nemiche, si alternano a episodi realistici dell'infanzia e dell'adolescenza di Tommaso. Si tratta di ricordi che ritroveremo, con le consuete 'variazioni', nei segmenti autobiografici di *Hotel a zero stelle* e *Pulp Roma*, ma che in *M.* sono presentate come il passato remoto di un fantascientifico salto nel futuro: nell'estate del 1996 che più o meno corrisponde, metaletticamente, al periodo della composizione del libro.

Un momento di rivelazione nel sogno è però fornito dall'apparizione di un *pouf*, evocato dagli «impercettibili *puff*» (*ibidem*) delle bollicine di Coca-Cola quando svaniscono: una sorta di versione pop della *madeleine* proustiana che prelude, come la navetta di Ricard/Tommaso fluttuante nel buio del sogno, all'orbitare nel vuoto di Jack Kerouac nel successivo *Spazio sfinito*. Il *pouf* in questione altro non è se non il «cuscinone» (*ibidem*) posto di fronte al televisore, seduto sul quale da bambino ha guardato cartoni animati e film, assorbendo «giorno dopo giorno quella geometria emotiva che lo avrebbe condizionato tutta la vita» (ivi, p. 160): perché «il pouf era stato in sostanza il luogo di origine di due personaggi destinati a rincorrersi, odiarsi e rimpiangersi vicendevolmente: Tommaso Da Piccolo e Tommaso Da Grande» (ivi, p. 161). In particolare, la memoria dei programmi televisivi innesta sui ricordi personali citazioni cinematografiche *cult* e sovrapposizioni pop che rendono le *celebrities* non meno reali e vicine dei propri familiari. Esempio, al riguardo, il racconto della disillusione esistenziale della madre, dopo essere stata abbandonata dal padre di Tommaso prima della nascita del figlio:

[...] in preda alla disperazione, persa in uno di quei trip di esaltazione simbolica che la coglievano frequentemente, la Mamma si recò a Capri con l'amica Nicoletta, detta Patty, per tuffarsi da una scogliera nei pressi della Grotta Azzurra. Pensava di risolvere il suo problema con il metodo naturale della "panciata". Patty le diede un grosso bacio per darle coraggio, lei si lanciò verso l'acqua chiudendo gli occhi e, per non pensare a quanto stava facendo, improvvisò sul momento un orecchiabile motivetto.
*Poi mi butto giù,
poi mi butto giù,
come fossi una bambola* (ivi, p. 168).



Dal suo romanzo di esordio Tommaso Pincio emerge pertanto come *stencil* che dalla prospettiva del 15 agosto 1996 mostra al suo cacciatore del 22 giugno 1969 il destino sancito dal PDM, ossia dal «programma di determinazione motivazionale» (ivi, p. 25), che ne cristallizza il destino. È vero che in seguito l'autore ha preso le distanze da *M.*,¹⁷ ma questo ingresso in scena di Tommaso Pincio come un bambino androide segnato da un programma di immutabile malinconia esistenziale lascia una traccia indelebile nel futuro dello scrittore, *in primis* come antidoto a un eccesso di fiducia in quella che si potrebbe definire la narrazione autobiografica *mainstream* impostasi a partire da *Cinacittà*.

Più in generale, però, il fatto che Tommaso Pincio possieda una sua personale preistoria sviluppata in una realtà inscenata dalla narrazione, altra rispetto a quella in cui ha vissuto Marco Colapietro, fa sì che egli non solo sia un «doppio del cazzo», ma che come doppio possieda una 'motivazione' autoriale 'determinata' dal suo *prequel* fantascientifico.¹⁸ Detto altrimenti, le due origini, per quanto si sviluppino nelle realtà parallele di *M.* e di Marco Colapietro, sono strettamente connesse nella misura in cui il doppio è anche uno *stencil*, ossia «un Essere-per-il-Futuro, un essere determinato e lineare, senza bivi, incroci, svincoli o rotatorie per l'inversione di marcia» (ivi, p. 26). Si capisce, cioè, che la ricorrenza della trama del talento mancato e del conseguente fallimento esistenziale costituisce il PDM di Tommaso Pincio, fissato, «senza bivi», su quell'unico *plot* che, nel proprio spazio autobiografico, impone di de-realizzare Marco Colapietro per realizzare se stesso.

A ben vedere, infatti, prima della rivoluzione copernicana di *Cinacittà* descritta in *Pulp Roma*, la coazione a ripetere narrativa in cui si è manifestato negli anni il «programma di determinazione motivazionale» di Tommaso Pincio ha dato vita a una serie di personaggi che ci appaiono prefigurare – e rifigurare – la trama su cui è imperniato il proprio spazio autobiografico. Se osserviamo i protagonisti dei primi quattro romanzi, compresi i già menzionati personaggi di *biofiction* uchroniche come Jack Kerouac e gli altri nello *Spazio sfinito* o il Kurt Cobain narrato dal punto di vista del suo amico immaginario, notiamo come inderogabilmente – «senza bivi» – essi condividano un disorientamento che ci appare una variazione continua del *mythos* al centro dello spazio autobiografico: prosopopee postmoderne di un congenito 'espatrio in patria', per riprendere un'immagine di *Cinacittà*, significante di una generazione disorientata¹⁹ o di chi, più generalmente, non possiede il 'dono di saper vivere'.

In questa direzione, che suggerisce come l'enciclopedismo postmoderno di Pincio mascheri tematiche esistenziali di più lunga tradizione, si possono riconoscere alcune tappe del passaggio di consegne tra i 'prefiguranti' e l'io alternativo autobiografico. Il più demarcante avviene, con l'ennesima simbolica metalessi, nel momento in cui il protagonista di *Cinacittà* elegge a sua dimora la suite 541 dell'hotel Excelsior nella quale Kurt Cobain, protagonista di *Un amore dell'altro mondo*, tentò per la prima volta il suicidio. Non meno degno di nota, tuttavia, sono le coordinate cronologiche in cui, passato alla prima persona, l'attentatore kamikaze della *Ragazza che non era lei* situa la fase più critica della sua esistenza: quando, «superat[a] la trentina» (*La ragazza*, p. 207), si pone domande come «Chi sono? Dove vado? Che senso ha la mia vita?» (*ibidem*). Siamo infatti in una «sera di fine estate del 1996» (*ibidem*): non troppo distante, intuiamo, da quel 15 agosto 1996 in cui Tommaso Pincio si manifesta 'dentro' Ricard De Kaard sognante nella sua navetta spaziale.²⁰

5. Oltre il bivio

Come si è accennato, il monologo del carcerato torna nella prima parte del *Dono di saper vivere* (2018), che già dal titolo richiama l'espressione ricorrente, persino ossessiva, dello sperpero di esistenza del lavoro precedente. Ritroviamo anche la Roma devastata



dal caldo, l'avvocato – che però non ha più il cognome Trevi –, il delitto, la prigione, le corrispondenze biografiche con la vita di Marco Colapietro. La configurazione a ypsilon di via della Pallacorda, già menzionata in *Cinacittà*, acquista una più marcata connotazione simbolica. Lo si percepisce già quando, dovendo recarsi per la prima volta nella galleria per vendervi il telefax per la ditta di cui è rappresentante, il protagonista riesce a trovare l'entrata solo grazie alle indicazioni di uno spettrale personaggio spuntato dal nulla, detto Otto Dita per la mutilazione a una mano: «Mi voltai e vidi che la strada si biforcava pochi metri dietro le mie spalle, divisa per metà in due da un edificio che ci si infilava lungo come un cuneo. [...] un vicolo abbandonato, immerso in un buio molto più intenso» (*Il dono*, p. 37).²¹ La simbologia si chiarisce nel capitolo successivo:

Una y, questo sarebbe il tempo? A dire il vero, preferirei vedervi una lingua biforcuta, ma per cominciare, per intenderci e semplificare va benissimo anche la y. Ogni attimo, ogni singolo istante della vostra esistenza ha questa forma, che è poi la forma di un bivio, di una vita che si divide in due, simile alla via che poteva percorrersi nell'Adde, se provvisti di un ramo d'oro. [...] Il tempo non è che l'eterno perpetuarsi di un bivio; unite gli attimi di cui è composta la vita di una persona e avrete la forma del suo destino, una specie di filo spinato che varierà da individuo a individuo, secondo le infinite possibilità dell'esistere, ma che manterrà l'aspetto di un filo spinato, là dove per spine devono intendersi le deviazioni non prese, le possibilità abortite, ciò che non poteva essere e non è stato. E una spina era anche il ramo di via di Pallacorda che mi era sfuggito quella sera (ivi, p. 39).

Persino pleonastico rimarcare quanto colpisca, a più di venti anni di distanza da *M.*, il ritorno dell'immagine del bivio, che diventa per l'io narrante la chiave non solo del proprio percorso di vita, ma anche di una personale filosofia esistenziale in cui il destino prende la forma di un «filo spinato». In particolare, nel suo caso, il lato del bivio imboccato coincide con l'inizio di uno sperpero senza soluzione della propria esistenza: «Lasciai sparire anni e anni quasi senza viverli, barricato nell'angusto ufficio di quella stupida galleria» (ivi, p. 19), mentre è ormai inesorabilmente alle spalle «l'età dell'oro, i miei giorni di studente» (ivi, p. 61) dell'Accademia delle Belle Arti, cui si era iscritto un po' per la predisposizione per il disegno «e un po' per inerzia, nella speranza di trovarvi ispirazioni ed entusiasmi che non avev[a]; una rotta, un segno che [gli] dicesse come impiegare la vita» (ivi, p. 31). Ad accrescere il senso di fallimento l'incapacità di trattare in maniera brillante e persuasiva con i potenziali collezionisti; di qui l'idea di sfruttare il fascino caravaggesco del luogo: «Consapevole che la natura non mi aveva fornito di alcuno charme particolare né tanto meno di una forma pur minima di carisma, contavo di sedurre i malcapitati raccontando del Caravaggio» (*ibidem*).

La figura di Caravaggio, già evocata in *Cinacittà*, costituisce l'ossatura strutturale del *Dono di saper vivere*. Innanzitutto, il racconto della vita del pittore, soprannominato il Gran Balordo – forse in assonanza parodica con il Gran Lombardo vittoriniano –, da goffo escamotage affabulatorio diventa per il sempre meno giovane direttore della galleria anche il soggetto di un finto libro da scrivere, di cui si vanta in giro per attirare l'attenzione dei suoi interlocutori e che, dopo anni di prigione, persino l'avvocato gli ricorda. L'interesse per Caravaggio, tuttavia, deriva da una più profonda affinità che, non senza tensioni conflittuali, il protagonista ha avvertito nei suoi confronti sin dai tempi della scuola.²²

Quante volte ci ho pensato, quante volte me lo sono chiesto, giungendo alla medesima conclusione di Berenson. Difettavo anch'io del dono di saper vivere? Ovvio che sì.

Se poco soffrivo il Caravaggio era anche perché il suo pensiero mi riproponeva ogni giorno lo stesso problema. L'inettitudine cronica per cui pure chiudere a chiave una porta era per me una missione impossibile. Solo che, a differenza del Gran Balordo, la mia mancanza non era una macchia in una vastità di talenti. Era una macchia in un mare di macchie (ivi, p. 27).

A questi due primi percorsi tematici se ne aggiunge un terzo, nel quale la linea stabilita da Caravaggio si interseca con quella, non meno al cuore del libro, del successo economico come misura della realizzazione esistenziale.²³ A convincere lo squattrinato rappresentante di telefax ad accettare la proposta di lavorare nella galleria è infatti la visione delle quarantadue banconote da centomila lire, recanti l'effigie del Caravaggio disegnata da Ottavio Leoni nel 1621, con cui il fascinoso mercante d'arte detto l'Inestinto gli ha pagato, evidentemente in uno sfoggio di superiorità munificente, l'inutile dispositivo:

Il dono di saper vivere si misura anche da come si resiste alla sciocca tentazione di delegare le proprie scelte a fantomatici segni del destino. [...] La sera che mi intanai nel cesso per decidere del mio futuro mi sembrava di vedere solo segni. [...] Mi trovavo di fronte alla prima grande y della mia vita. Dovevo decidere quale biforcazione prendere, se accettare la proposta dell'Inestinto o attendere un nuovo bivio, come una vocina dentro nel profondo mi scongiurava di fare. I quarantadue me che mi fissavano dai biglietti da centomila sembravano di opposto avviso. Pareva dicessero, Vuoi fare soldi? Che aspetti? La strada è questa (ivi, pp. 71-72).

Sia il tema del denaro che la figura di Caravaggio garantiscono continuità a un libro la cui prima parte si chiude bruscamente con una frase lasciata a metà, a testimoniare l'abbandono repentino di un progetto di obliqua rappresentazione del sé, di cui si dà ragione nel (meta)racconto della seconda parte del libro. Qui a parlare è un io scrittore sul quale si proietta direttamente l'autore intrecciando il racconto del fallimento narrativo con altre questioni che gli premono:



Banconota raffigurante *Ritratto di Caravaggio* di Ottavio Leoni, 1621

Cos'era previsto accadesse nel prosieguo del libro che ho deciso di interrompere? Lo stesso che accadde a me anni fa, solo un po' romanzato. Dopo dubbi e arrovellamenti il mio falso specchio accetta il lavoro e la galleria gli si rivela subito un luogo strano, sinistro, per certi aspetti. L'economia che lo tiene in piedi, per esempio: misteriosissima (ivi, p. 107).

[...] il mio falso specchio alle prese con i rifiuti abbandonati e la maledizione di dover vendere riflette l'idea che mi sono fatto di me stesso svolgendo lo stesso lavoro, soprattutto nella stessa strada. La realtà era ovviamente diversa da come l'ho descritta, colorita in peggio secondo i dettami della finzione [...] (ivi, pp. 112-113).

Il primo io, «falso specchio» del secondo, sembra stare a Marco Colapietro come il secondo, 'falso specchiantesi', sta a Tommaso Pincio, in un gioco di reciprocità in cui le corrispondenze non solo continuano ad assommarsi, ma sono anche dichiaratamente riven-



dicare, come suggerisce ad esempio l'esplicitazione dell'identità dell'Inestinto – il celebre gallerista Gian Enzo Sperone. Soprattutto, però, l'io scrittore condivide con l'io protagonista della prima parte i tratti biografici del fallimento del talento artistico e di una dichiarata inettitudine, come si nota già all'inizio della seconda parte.

Ammirando dalla finestra la rumorosa abilità del venditore di scarpe del negozio d'ingrosso al pianoterra, un'amica fa presente allo scrittore che lui non sa venderci. Questi, punto nel vivo, si chiede: «Cos'era, una cospirazione? Pure le amiche si mettevano a parlare come Bernard Berenson adesso?» (ivi, p. 82), mettendo poi a fuoco come l'odio per lo sguaiato vicino nasconda un più sottile odio per se stesso: «Avere quest'uomo sotto casa è il mio strazio quotidiano, mi pone davanti un'inettitudine che non ho mai accettato» (ivi, p. 83). Si assiste, cioè, a un gioco di reciprocità imperfette in cui emerge, centrale, il tema del 'non saper vivere', che consiste non solo nel non sapersi vendere, ma anche nel non saper vendere, ossia nel non saper fare soldi: quella cosa «che più decide le fortune di un individuo all'interno del gruppo sociale in cui gli è capitato di nascere» (ivi, p. 119).

Di nuovo, il denaro emerge come *Leitmotiv* del libro, facendo da contrappunto al mal vivere di Caravaggio, sul quale effettivamente lo scrittore vuole scrivere un libro. Il Gran Balordo conserva, cioè, la continuativa funzione di figura del «fallimento» (ivi, p. 85) del doppio io protagonista del libro, portatore di un'attitudine gemellare di cui, nella prima parte, l'*ekphrasis* di *Davide con la testa di Golia*, ammirato al liceo alla Galleria Borghese, offre un'ottima *mise en abyme*:

Uno, il volto di Davide, osserva l'altro, il volto di Golia. L'altro, che non è più un viso in senso stretto ma una cosa morta, una testa mozzata da poco, osserva senza vederlo il vuoto davanti a sé. Con la mano sinistra, Davide tiene sollevata per i capelli la testa di Golia e in questo gesto, nell'espressione compassionevole che dedica a quanto resta del nemico appena sconfitto, fa sembrare l'uccisore e il suo macabro trofeo un'unica entità, come se quel Davide e quel Golia non fossero due anime, ma soltanto due momenti distinti e lontani di una stessa persona, tornati tristemente a congiungersi, una sorta di bivio al contrario, una y capovolta (ivi, p. 66).

Tuttavia, di contro all'inestricabile duplicità di Marco Colapietro e Tommaso Pincio che il quadro sembra raffigurare, l'impossibilità di continuare a scrivere una vicenda che avrebbe variato vampirescamente la distopia di *Cinacittà* – «A un tratto ho capito che il libro era un fallimento completo, che non avrei mai dovuto iniziarlo» (ivi, p. 92) –, produce uno scarto che dalla crisi di ispirazione sembra derivare l'imprevista capacità di imboccare un nuovo percorso narrativo. Come se, di fronte alla *ypsilon* di via della Pallacorda, Tommaso Pincio avesse imboccato una diversa strada, in grado, forse, di sottrarlo alla coazione a ripetere dell'«ossessiva sete di vendetta» (ivi, p. 106) che, effetto del suo 'programma di determinazione motivazionale', ne ha nutrito per lungo tempo la scrittura. Così, pur senza abbandonare le tematiche esistenziali frequentate da Pincio, //



Caravaggio, *Davide con la testa di Golia*, 1609-1610



dono di saper vivere imbocca un intreccio di romanzo-saggio di maggiore respiro rispetto alla trama del personaggio che varia lo spazio autobiografico dell'autore.

In altri termini, il repentino passaggio dalla prima alla seconda parte del libro si configura come la possibilità di operare una diversa scelta di fronte all'«eterno perpetuarsi di un bivio» (ivi, p. 39): di contravvenire al PDM con cui, nel suo livello di realtà di *stencil*, si è sviluppata la coazione narrativa di Tommaso Pincio, scrittore, per citare nuovamente *M.*, «senza bivi, incroci, svincoli o rotatorie per l'inversione di marcia» (*M.*, p. 26). Ed è forse in questo orizzonte che si comprende il finale, che si concede la possibilità di una maggiore pacificazione:

E mi domando se per noi semplici mortali [...], così pieni di noi stessi e dunque di niente, il dono di saper vivere non consista alla fine nel calarci senza troppe paure né pretese nella parte che qualcuno ha scritto per noi, confidando che un copione c'è, anche se non lo abbiamo letto (*Il dono*, p. 193).

¹ Cfr. ad esempio M. CORSI, 'Tommaso Pincio e *Un amore dell'altro mondo*', *Ermeneutica letteraria*, V, 2009, pp. 143-147; L. TORTI, 'Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura, Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva', *Griseldaonline*, XVIII, 2019, 1, pp. 149-167; F. MILANI, 'Tommaso Pincio: l'ossessione caravaggesca', in ID., *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020; F. PENNACCHIO, 'L'autore dislocato. Dinamiche transmediali in *Panorama* di Tommaso Pincio', in ID., *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 125-139.

² Nel 2011 Paolo Giovannetti parlava dello scrittore come di un «*bricoleur*» ('Introduzione', in P. GIOVANNETTI (a cura di), *Raccontare dopo Gomorra. La recente narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2011, p. 13), mentre nel 2014 Andrea Cortellessa, nel profilo dedicato a Pincio nella sua antologia della narrativa di inizio millennio, ne menzionava le «mitologie ostentatamente di seconda mano» ('Tommaso Pincio', in A. CORTELLESA (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, p. 69).

³ T. PINCIO, *Scrissi d'arte*, Roma, L'Orma, 2015, p. 134. D'ora in avanti, questo e gli altri lavori di Pincio citati saranno indicati con l'abbreviazione del titolo di seguito ai passi trascritti: *M.*, Napoli, Cronopio, 1999; *La ragazza che non era lei*, Torino, Einaudi, 2005; *Irrazionalismo urbano. Immagini / Images* Paolo Fiorentino, Milano, Electa, 2006; *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008; *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, 2011; *Pulp Roma*, Milano, il Saggiatore, 2012; *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018.

⁴ P. LEJEUNE, 'Gide e lo spazio autobiografico', in ID., *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 189. Lo studioso aggiunge più avanti che «Gide affida il compito di esprimere la sua immagine ad una architettura di testi, alcuni di finzione, altri di critica, altri ancora certamente intimi. Tutto avviene come se egli non dovesse scrivere chi è, ma dovesse esserlo scrivendo. L'immagine di sé non ha nulla a che vedere con il contenuto di un enunciato, è un effetto di enunciazione» (ivi, p. 196). Non è questa la sede per sviluppare una riflessione specifica sull'argomento, ma si percepisce l'affinità con l'*implied author* teorizzato a suo tempo da Wayne C. Booth, come vorrei suggerire, del resto, utilizzando il verbo 'implicare' per riferirmi al lavoro interpretativo del lettore. Sullo spazio autobiografico cfr. E. PORCIANI, 'Patto e spazio autobiografico. L'avventura teorica di Philippe Lejeune', *Intersezioni*, XXVII, 2007, 3, pp. 423-431.

⁵ Pincio racconta come 'scrissi d'arte' sia stato inizialmente un lapsus in cui è incappato di fronte alle insistenze dell'amico Andrea Cortellessa affinché radunasse i suoi scritti di argomento artistico. Non di meno, l'espressione, che possiede anche una felice consonanza con la celebre aria della *Tosca* pucciniana, si è rivelata molto in grado di «enfaticizzare la lontananza di quei testi, la loro appartenenza a un tempo estraneo all'io di adesso. Perché dire "scrissi" significava anche dire io, parlare in prima persona, raccontare qualcosa di sé, un lato rimasto nascosto e dunque significante» (*Scrissi d'arte*, p. 8).



- ⁶ Si veda, nella videointervista, il passo in cui Pincio afferma di essere interessato alla «pittura come ‘cattiva pittura’, che viene cioè praticata principalmente come veicolo di informazione, promozione, celebrazione, eliminando qualunque pretesa artistica» (E. PORCIANI, V. MAJORANA, D. PELLEGRINO, G. SANTAERA (a cura di), ‘Videointervista con Tommaso Pincio’, *Arabeschi*, n. 17, gennaio-giugno 2021).
- ⁷ Il volume, che contiene anche un’intervista di Alessandro Riva a Paolo Fiorentino (1965-2019), è uscito in italiano e inglese presso Electa nei *Quaderni di Italian Factory*, «una collana di “storie dipinte” in cui l’arte e la letteratura si incrociano perfettamente. Una collana in cui gli scrittori raccontano le avventure celate nei quadri, e gli artisti danno vita alle immagini nascoste tra le righe della miglior narrativa italiana», come si legge nella quarta di copertina. Il progetto prendeva le mosse dalla mostra omonima tenutasi a Venezia (Istituto S. Maria della pietà, giugno-ottobre 2003) e Strasburgo (Parlamento Europeo, luglio-novembre 2003), a cura sempre di Riva, al tempo all’apogeo della sua attività critica.
- ⁸ Anche se la figura dell’operatore tornerà, straniata, nel lavoro che viene offerto al protagonista nell’ultima parte di *Cinacittà*: «– È semplicissimo. Si tratta di fare qualche telefonata, spedire raccomandate. Devi solo contattare queste persone, dirgli che è meglio che paghino perché le procedure di recupero coattivo comportano grossi aggravii di spese» (*Cinacittà*, p. 276).
- ⁹ In realtà, una prima avvisaglia della crescente predilezione per la prima persona è testimoniata dalle sezioni autodiegetiche della *Ragazza che non era lei* (2005), in cui a raccontare la propria storia – «dall’oltretomba al cospetto di un uditorio di idioti» (*La ragazza*, p. 207) – è l’attentatore kamikaze che ha in precedenza rapito Laika Orbit. Al riguardo, cfr. nota 20.
- ¹⁰ L’espressione ricorre ossessivamente nel testo, fornita di una vera e propria definizione nella riconosciuta affinità con l’avvocato Trevi: «Due sperperatori di esistenza. Due persone che hanno già sprecato i loro anni migliori e si apprestano a imboccare il viale del tramonto della mezza età senza nemmeno provare a prendere in considerazione la possibilità di un riscatto» (*Cinacittà*, p. 22). La circostanza poi che il protagonista alloggi nella suite 541 di un ormai degradato Hotel Excelsior costituisce un richiamo a *Un amore dell’altro mondo*, visto che si tratta della camera nella quale nel 1994 Cobain tentò per la prima volta il suicidio.
- ¹¹ «Provai a rimettere mano al fumetto che avevo ideato ai tempi dell’accademia» (*Cinacittà*, p. 264).
- ¹² Non stupisce che in un’intervista del 30 maggio 2003, rilasciata agli studenti dell’Università di Palermo nell’ambito del Laboratorio ‘Incontro con gli scrittori’, Pincio avesse dichiarato: «se dovessimo tradurre alla lettera il mio nome sarebbe: il doppio di nessuno», <<https://lospecchiodicarta.it/2011/07/08/intervista-a-tommaso-pincio>> [accessed 20 March 2021].
- ¹³ Non a caso il titolo completo del livello purgatorio dell’hotel recita, richiamando le avvertenze dei primi romanzi: «Terzo piano, il mio purgatorio, dove anch’io ho uno straccio di illuminazione e scopro che la realtà non è di questo mondo» (*Hotel a zero stelle*, p. V).
- ¹⁴ «La criptoamnesia [...], nozione che Freud prese in prestito da Théodore Flournoy, è il peccato originale in virtù del quale parole e cose si intrecciano tramutandosi in storie, in orditi da raccontare» (*Pulp Roma*, p. 65) e sul quale ha buon gioco «l’imbroglione abile [che] è a suo modo un artista, una specie di mago, un illusionista» (ivi, p. 66). Un perfetto caso di scrittore imbroglione, in questa accezione, è rappresentato in *Pulp Roma* da Vladimir Nabokov, alla cui esemplare genesi artefatta di *Lolita* Pincio dedica varie pagine.
- ¹⁵ Ad esempio, è rimasto fuori dal volume *Il sentimento dell’indigenza morale del soggetto*, contenuto in *Orsi*, il catalogo pubblicato a margine della mostra di Massimo Orsi tenutasi presso la galleria Loft di Valdagno (Vicenza) dal 28 maggio al 30 luglio 1995.
- ¹⁶ Nel *Dialogo* con Pavolini contenuto in *Irrazionalismo urbano* leggiamo: «Non ha più molto senso parlare di quel che mi passava per la testa quando decisi di chiamarmi così» (*Irrazionalismo urbano*, p. 57).
- ¹⁷ Ancora a Pavolini, confermando il senso di estraneità ormai provato per M., Pincio dichiara: «Dopo aver sfogato con il mio primo romanzo i pruriti sperimentali ho compreso che il mio vero obiettivo era raccontare storie» (ivi, p. 61).
- ¹⁸ Il Mario Esquilino autore di *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere. Nell’interpretazione di Tommaso Pincio e di Eugenio Tibaldi* (2013), oltre che personaggio di *Panorama* (2015), potrebbe essere considerato invece uno *spin off*.
- ¹⁹ Si pensi all’ispirazione alla base di *Un amore dell’altro mondo*: «Guardando lui, ho rivisto me stesso ragazzo e mi è servito a capire molte cose della mia generazione, la cosiddetta generazione X» (C. SAVIANO, ‘Cobain. “Un amore dell’altro mondo” svelato da Tommaso Pincio. Che non era un fan’, *La Repubblica*, 2 aprile 2014, <https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2014/04/02/news/kurt_cobain_intervista_tommaso_pincio-82443704> [accessed 20 March 2021]. La questione generazionale è già esplicitata, tuttavia, in due ‘scritti d’arte’ firmati in origine da Marco Colapietro, come *Not-an-individual (Classe 1963 e i suoi dintorni)* e *Il codice 61-65*, entrambi risalenti al 1993: il primo pubblicato nel catalogo di una mostra di Luca Buvoli, il secondo redatto per una personale di Marco Colazzo.



²⁰E meglio capiamo in che senso le sezioni autodiegetiche della *Ragazza che non era lei* preludano alla successiva adozione della prima persona narrante (cfr. nota 9).

²¹Come si sarà notato, il tono narrativo della prima parte del *Dono di saper vivere* appare virato su un'atmosfera più propriamente fantastica, più in linea con i dichiarati modelli di Poe e Kafka, ma anche con il *Dracula* di Bram Stoker, per la cui edizione Einaudi del 2012 Pincio ha scritto l'introduzione. A conferma di una simile impressione, nella seconda parte del libro si legge che Otto Dita, l'Inestinto, e la stessa atmosfera di via della Pallacorda sono parte della «storia di vampiri che avevo in mente» (*Il dono*, p. 112).

²²Per una più dettagliata trattazione del romanzo cfr. qui F. MILANI, 'Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio', *Arabeschi*, n. 17, gennaio-giugno 2021.

²³Del resto, l'epigrafe tratta dalle *Confessioni* di Rousseau – «Ecco, dunque, mi si dirà, nascere la necessità del denaro» (*Il dono*, p. 3) – mostra come il tema al cuore del libro sia il denaro, che fornisce un'ulteriore prospettiva sul disincanto nei confronti dell'arte, conosciuta più nei termini economici di mercato che non in quelli estetici di esperienza culturale, cui rimandano, nella seconda parte del libro, anche le citazioni, tra il cinico e l'indolente, tratte dai *Diari* di Andy Warhol.



Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io. #Focus II a cura di Anna Masecchia, Valeria Sperti

Da bambino mi annoiavo molto e spesso. È una cosa che è cominciata, visibilmente, molto presto ed è continuata per tutta la vita, a intervalli (sempre più rari, è vero, grazie al lavoro e agli amici), ed è sempre rimasta visibile. È una noia panica che arriva fino allo sgomento: come quello che provo durante i convegni, le conferenze, le serate all'estero, i divertimenti di gruppo: dove la noia può essere vista. Forse è la noia la mia isteria?



Noia: la tavola rotonda.



ANNA MASECCHIA, VALERIA SPERTI

*Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io #Focus II**

Questo secondo Focus di *Punctum in motion: fotografia e scritture dell'io* presuppone il quadro teorico tracciato nell'introduzione al primo, pubblicato su [Arabeschi n. 16](#). In quell'orizzonte ideale vanno infatti collocati i contributi qui raccolti, che riannodano il filo tra narrazione e immagini attraverso l'analisi di alcune opere di scrittori, cineasti e videoartisti prodotte dagli anni Settanta fino ad oggi. In particolare, nei casi analizzati l'interazione tra immagine, filmico e parola autobiografica tende ad effetti stranianti, ottenuti valorizzando gli 'scarti'; è qui sovvertito il senso di luoghi di memoria assai banali come l'album familiare e le riproduzioni di monumenti e quadri famosi. I nove saggi interdisciplinari sono dedicati agli incroci intermediali più sperimentali e alle implicazioni culturali e formali – tra analogico e digitale – tanto dell'uso dell'immagine fotografica, quanto della sua relazione con l'immagine filmica o la videoarte, nel quadro di fenomeni narrativi che si sono fatti sempre più multimodali. Rispetto alla macchina da presa, la videocamera diviene una protesi, una lente d'ingrandimento sempre più efficace, in grado di rappresentare la relazione tra fotografia e racconto di sé: un occhio straniante capace di indagare e mostrarci cosa succede poco prima e poco dopo un'immagine pittorica o un'istantanea fotografica, di rivelare le sfasature tra film e autoritratto evocando sperimentalmente la soggettività presente nel secondo. La fotografia associata al racconto diviene inoltre un oggetto artistico a sé nelle forme della Narrative Art che riprende, anche in questo caso distortendoli, aspetti effimeri e marginali del nostro quotidiano. Alla maniera delle minuziose osservazioni fenomenologiche già realizzate dai prosatori del Nouveau Roman, l'immagine, come in un album di famiglia, è trattata innanzitutto come traccia memoriale. Anche gli autofotobiotesti e le autovideobiografie, il cui modello implicito è sempre l'album familiare, incrociano originalmente ritrattistica e racconto di sé, offrendosi come nuovi prodotti estetici che rinnovano il rapporto tra arte, introspezione e intimità. Tre *case studies*, ad esempio, approfondiscono alcune scelte estetiche innovative: la scrittrice Marie Ndiaye, la videoartista Valérie Mréjen e la regista Fiorenza Florentine Menini condividono l'analisi di sé attraverso il proprio e l'altrui sguardo in un caleidoscopio di prospettive in cui vengono proposte nuove riflessioni sull'identità del singolo nella sua relazione, mai pacifica, con l'altro.

1. Straniamenti

Dalla Narrative Art degli anni Settanta fino a esperienze contemporanee come *Les paysages atomiques* (2017) di Fiorenza Floraline Menini, i saggi di questo secondo Focus delineano dunque la precisa evoluzione di alcune pratiche espressive, sia dal punto di vista stilistico-formale che da quello comunicativo. La prima ondata di esperienze artistiche legate al cinema e alla videoarte sperimentale, come ha subito intuito Rosalind Krauss nel suo noto saggio *Video: The Aesthetics of Narcissism*, comportava una sorta di orgia narcisistica, un'esposizione sfrenata dell'io autoriale molto legata alla possibilità istantanea



di specchiarsi nelle immagini videoregistrate e immediatamente riproducibili. Nel corso dei decenni, autori e autrici hanno poi messo a punto una relazione particolare con gli spettatori, convocati ad intrattenere un crescente rapporto critico con le immagini. Da un lato, infatti, la dimensione multimodale di queste opere mima sempre più l'ambiente percettivo e mediale della nostra vita quotidiana, ma dall'altro tenta di far inceppare gli automatismi cognitivi e di promuovere una fruizione attiva dell'esperienza estetica.

Non a caso, un filo conduttore che lega varie pratiche artistiche è lo straniamento, categoria centrale della teoria e dell'arte novecentesca che proprio nell'orizzonte post-moderno trova nuove, spesso inattese, manifestazioni e possibili linee di sviluppo. Il lavoro formale, la messa a nudo del procedimento e soprattutto la sperimentazione sul medium – tecniche, manipolazione dei supporti, intrecci multimediali – promuovono forme di ricezione in termini di distanziamento riflessivo. Se uno dei tratti salienti della nostra epoca, secondo i teorici del postmoderno, è il venir meno della distanza critica rispetto alla «logica culturale del tardo capitalismo», tanto che «i nostri corpi ormai postmoderni sono privati delle coordinate spaziali e in pratica (per non dire in teoria) incapaci di distanziamento», molti artisti contemporanei tentano invece di mettere a punto uno sguardo straniato sul reale e sulle sue infinite rappresentazioni mediate dalle immagini.

Già in un film 'ibrido' e 'chimerico' come *Les Photos d'Alix* (1980), nato dalla collaborazione tra Jean Eustache e la fotografa Alix Cléo Roubaud, ritroviamo alcuni tratti distintivi di queste pratiche artistiche incentrate sullo scarto temporale e vocale: l'esposizione intima del sé, il lavoro della memoria fondato nel *ça-a-été* barthesiano, la manipolazione del dispositivo e la riflessione sulla natura del medium, in un denso intreccio tra fotografia e cinema. Analizzando il film, Raphaël Yung Mariano insiste soprattutto sul progressivo *décalage* tra le fotografie che la stessa Alix mostra a un altro personaggio e il commento che ne offre, in una disgiunzione sempre più netta tra immagine e voce che disorienta lo spettatore, manipolato dal dispositivo cinematografico. Le immagini rappresentano un'intimità che la parola di Alix esibisce con disinvoltura ma che sovente si rivela sfalsata per lo scarto temporale tra foto e racconto di sé che il regista mette in scena perlustrando così i confini tra linguaggio fotografico, filmico e autobiografico. La manipolazione maliziosa e sapiente della telecamera e del microfono conferisce alla fotografia la caratteristica di prodotto eminentemente sentimentale dell'io, nella sua duplice valenza documentaria e immaginifica. Nella serrata lettura parallela con *La camera chiara* di Barthes, pubblicata nello stesso anno, Yung Mariano riconduce quindi questo scarto all'esperienza del *punctum* in quanto supplemento, immagine 'intrattabile', 'fuori campo sottile' che spinge lo spettatore in un *entre-deux* in cui non sa più cosa guardare, né leggere, né fare.

È ancora un effetto di straniamento che tante opere più recenti declinano in molteplici direzioni espressive. L'ultimo film di Abbas Kiarostami, *24 Frames* (2017), è composto da ventiquattro brevi episodi nei quali immagini statiche (un quadro o una fotografia) vengono progressivamente animate dalla *computer graphic*.

Come osserva Marco Dalla Gassa, i *frames* richiamano direttamente o indirettamente alcuni contributi 'classici' dei *film studies*, da quelli di



24 Frames, Abbas Kiarostami (Francia/Iran 2017)



Gunning e Gaudreault sul cinema dei primi tempi a quelli di Bazin e Pasolini sui rapporti tra cinema e vita, dal Barthes della *Camera chiara* fino agli studi più recenti su rimediazione, convergenza e intermedialità. È proprio il concetto di *inter-medialità* a subire i contraccolpi più interessanti perché il film, argomenta Dalla Gassa, mette in crisi l'idea diffusa e spesso scontata di una 'naturale' porosità tra diversi media e sistemi espressivi. Nella superficie non così limitata di una immagine (in movimento), è possibile infatti che fotografia e cinema, analogico e digitale, narrativo e mostrativo convivano, sì, ma come una coppia in crisi, senza grande dialogo o con un'erosione reciproca dei rispettivi spazi di significazione. Se è vero che *24 Frames* si offre come un'opera che 'inter-media' tra varie polarità – stasi e movimento, fotografia e cinema, arte figurativa e videoinstallazione, narrativo e non narrativo, corto e lungo, analogico e digitale, umano e non umano, campo e fuoricampo, bianco/nero e colore – è altrettanto vero che questi movimenti non producono solo fluide ibridazioni ma anche fratture, inciampi, in un'esperienza percettiva che include ma non familiarizza, accoglie ma non integra.

Da parte sua, Chiara Tognolotti osserva il corpus fotografico di Francesca Woodman, fortemente centrato sul motivo dell'autoritratto, alla luce di due film molto diversi: da un lato *The Woodmans* di Scott Willis (2010), album di famiglia a più voci abbastanza ingessato nelle forme tradizionali del *biopic*; dall'altro il più sperimentale *The Fancy* di Elisabeth Subrin (2000), che ricostruisce la biografia dell'artista in un racconto per parole e immagini in cui le fotografie, esibite in modo ridondante nell'altro film, restano confinate al fuori campo, descritte in una minuziosa *ekphrasis* da una voce over e rimesse in scena dalle performance di modelle che ne replicano le pose in ambientazioni scarne (stanze vuote, muri spogli).



Fotogramma dal film *The Fancy* (Elisabeth Subrin, 2000)

In entrambi i casi, anche se in forme diverse, la messa in scena filmica dell'arte fotografica di Woodman produce un'interrogazione reciproca tra i due media, una tensione feconda che chiama attivamente in causa lo spettatore. Nel gioco di corrispondenze e sfasature tra fotografie e film traspare infatti quella dimensione metamorfica, quella dissolvenza tra crisalide e farfalla che è nella natura stessa dell'immagine e della vita umana, soprattutto quando l'occhio che guarda è quello di una donna, perché l'uso della fotocamera declinato al femminile, come ha scritto Susan Sontag, celebra la varietà e l'individualità e decostruisce le categorie eteronormative, aprendo percorsi inediti di raffigurazione e dissenso.

Anche il contributo di Pasquale Fameli, dedicato alla Narrative Art e in particolare ad artisti come Christian Boltanski, Jean Le Gac e Didier Bay, insiste sui procedimenti stranianti che suggeriscono un'analogia con lo sguardo fenomenologico del Nouveau Roman, nel segno di pratiche espressive che defamiliarizzano il già noto: descrizione minuziosa degli aspetti più banali della vita ordinaria, dissoluzione dell'intreccio, sovrapposizione



dei piani temporali, cooperazione interpretativa richiesta al lettore/spettatore. In queste esperienze artistiche, le fotografie si integrano con appunti, frasi e iscrizioni che non chiariscono o circoscrivono le possibilità interpretative delle immagini, ma anzi le estendono a dismisura, rendendole ancora più vaghe e sfuggenti. Più che di 'narrazione', nota infatti Fameli, sarebbe opportuno parlare di 'meta-narrazione', cioè di un uso esplicitamente destrutturato dei suoi meccanismi e procedimenti. A questo si aggiunge la qualità specifica di queste fotografie, tipica degli album di famiglia, maldestre dal punto di vista tecnico-formale (istantanee amatoriali, Polaroid ecc.), ma ricchissime sul piano testimoniale e affettivo. Così, nel filone 'joyciano' della Narrative Art, le oblique pratiche del senso conducono a strati sepolti o inavvertiti di una realtà apparentemente ovvia, data per scontata, con una sorta di riscatto estetico di elementi effimeri e marginali della vita quotidiana. Nel filone 'proustiano', invece, lo scarto tra fotografia e scrittura sovverte tutte le clausole del patto autobiografico di Lejeune e allestisce uno spazio di indeterminazione autobiografica, dove l'io si dà come vuoto, assenza, soggettività vaga e fluttuante, frammentaria e moltiplicata.

2. Sguardi dell'io (e dell'altro)

Le articolazioni teoriche enucleate nel primo Focus (invenzione, origine, scomparsa) ricorrono anche in questo secondo gruppo di contributi, nei quali tuttavia prevale, soprattutto in quelli dedicati all'orizzonte strettamente contemporaneo, un problema specifico: non tanto e non solo il racconto di sé ma l'autorappresentazione, la definizione dell'identità soggettiva attraverso lo sguardo. È il caso di una categoria specifica di opere, l'"autofotobiotesto", formalmente costruito sul modello dell'album familiare, in cui compaiono spesso immagini ingenuie e maldestre, e che è qui indagata, nell'ambito della letteratura francese, da Alessandra Ferraro e Valeria Sperti. La loro ricognizione attraverso una prospettiva di genere prende le mosse dallo sperimentalismo degli anni Trenta di Claude Cahun fino alla produzione contemporanea. Solo due anni dopo la celebrata *Nadja* di Breton, la Cahun, in *Aveux non avoués*, a partire dall'impossibilità di uno svelamento completo dell'io, affronta interrogativi identitari che sovvertono, nel dialogo tra *collages* e autobiografia, i capisaldi dell'identità femminile tradizionale di cui Breton era ancora, malgrado tutto, il portavoce. Seguendo il filo del tempo e del femminile e sfruttando il *topos* dell'album fotografico, viene interrogata la trama dei racconti autobiografici di Yourcenar e Duras fino a intrecciare, negli anni Ottanta, la dolorosa memoria coloniale e quella privata, familiare nelle opere di Hélène Cixous, Marie Cardinal, Colette Fellous e Leïla Sebbar: le vere fotografie – come sostiene Alix Roubaud nel cortometraggio di Jean Eustache – sono, anche per queste scrittrici, solo quelle d'infanzia. Sistemate in un layout che ricorda l'album fotografico di cui Anne-Marie Garat ha colto l'importanza come fonte modellizzante, esse permeano e sostanziano lutti che la scrittura riconosce come memorie inaccettabili, 'intrattabili' grazie alla loro articolazione intimistica. Così gli autofotobiotesti di Annie Ernaux, Silvia Baron Supervielle, Chantal Akerman, Marie Ndiaye, Camille Laurens et Catherine Cusset si caratterizzano per una cura e una partecipazione condivise, caratteristiche della cultura del *care* che ha come correlativo oggettivo uno stile piatto, privo di enfasi e tuttavia, proprio per questo, capace di descrivere il pathos e suscitare emozioni involontarie e perdute nel tempo.



Da parte sua, Ophélie Naessens riprende il termine '*auto-bio-vidéo-graphies*' dal saggio di Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain* (2001), per raggruppare le pratiche videografiche basate sull'autorappresentazione e sul racconto di sé. Al crocevia tra due tradizioni, quella autobiografica e quella ritrattistica, gli autoritratti filmati mettono al centro il corpo dell'artista e assolvono funzioni anamnestiche o anche terapeutiche, come nel caso di *A Very Personal Story* di Lisa Steele (1974). È proprio questo taglio personale e intimistico, favorito dalla diffusione di tecnologie portatili per la ripresa e la proiezione immediata, che ha spinto Rosalind Krauss a parlare di una chiusura narcisistica, iscritta nella confusione tra soggetto e oggetto indotta dal medium stesso. Come mostra Naessens, tuttavia, le sperimentazioni di alcune artiste contemporanee rinnovano profondamente la dialettica tra io e altro, intimità e alterità, esperienza soggettiva e mondo esterno. In particolare, vengono passati al vaglio due casi in cui si manifestano strategie opposte e complementari: da un lato la maschera, la reticenza e la dissimulazione, come nell'installazione interattiva di Élodie Pong, *ADN/ARN* (2003); dall'altro l'esibizione, la messa a nudo (letterale) e l'intimità svelata nel rapporto con l'altro, come nel documentario *Fucking in Love* di Justine Pluvinage (2014). Forme e pratiche diverse che tuttavia aprono uno spazio di riflessione sulla costruzione dell'io e sulla sua relazione con l'alterità.

Sempre su questa linea, altri saggi raccolti nel Focus scelgono di concentrarsi su *case studies* particolari, in un variabile gioco di relazioni tra diversi media. Aurélie Moioli analizza *Y penser sans cesse* (2011), opera di Marie Ndiaye e Denis Cointe, esemplare della tendenza *exposante* che caratterizza la letteratura francese contemporanea. Il testo, scritto dalla Ndiaye per una performance accompagnata dalle fotografie di Denis Cointe sarà realizzata in seguito dalla stessa autrice per poi divenire un cortometraggio e ancora una pièce radiofonica trasmessa in Germania in edizione bilingue grazie alla traduzione di Claudia Kalscheuer, per infine diventare una pubblicazione digitale. Nella caleidoscopica vertigine *inter artes* presa in esame dalla Moioli, ogni edizione di *Y penser sans cesse* prevede autori diversi a seconda del medium, ma sempre a partire dal testo della scrittrice e dalle immagini di Cointe. Forma autobiografica plurilingue e intermediale, con interazioni tra visivo, musicale, testuale e teatrale, l'opera esplora lo spazio autobiografico e disegna una particolare relazione tra scrittura e fotografie, mentre la lingua tedesca si innesta progressivamente in quella francese con una forma di ibridismo linguistico che destabilizza la scrittura di sé. Ne scaturiscono fenomeni interconnessi – erranza nella città di Berlino, interrogazione memoriale, articolazione tra destino personale e storia collettiva, *hantise* storica e metaforica – attraverso i quali la presenza degli altri si sostituisce a quella dell'io. Si costruisce in tal modo un originale interrogativo identitario in cui il ricordo suscita un'indagine familiare, urbana e storica costruita, come le immagini, cogliendone i riflessi, le sfocature e le incertezze e mettendo in rilievo le consonanze traduttive, che quest'opera declina in maniera molteplice sia dal punto di vista linguistico sia da quello intermodale.

Anche la produzione multiforme di Valérie Mréjen, indagata nel saggio di Elisa Bricco, mette in atto strategie di auto-rappresentazione che variano nel tempo ma che permettono all'artista di distanziarsi da sé, facendo del racconto uno strumento per recuperare e rielaborare esperienze vissute, anche traumatiche. Forme artistiche e supporti medialità diversi compongono un'autobiografia frammentaria e disseminata tra testi scritti, video e installazioni, una sorta di arcipelago in cui la materia autobiografica circola da un'opera all'altra nelle forme del discontinuo, del disparato, dell'eterogeneo. In questa produzione, la studiosa rileva delle intertestualità autobiografiche e transmediali e si focalizza sull'evidente interesse dell'artista per il linguaggio, spesso ripetitivo e volutamente banalizzato, con cui viene esposta l'assurdità e la pochezza della vita quotidiana.



<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=jocelyne>

Esemplari le opere in cui Mréjen, con una messa in scena catartica, che ricorda la confessione/testimonianza nelle aule di tribunale, sceglie di farsi rappresentare da un doppio, in una forma di figurazione del sé attraverso un altro che mette a distanza il vissuto, spesso traumatico. In altri casi, l'associazione di immagini fotografiche decontestualizzate, accompagnate dalla voce off dell'artista che le commenta in modo atono e impersonale, confonde la figura autoriale attraverso la manipolazione tecnica dei media e disorienta lo spettatore, invitandolo a colmare i vuoti narrativi e a comporre un racconto tutto suo.

<https://www.youtube.com/watch?v=RYkur7gakc4>

È ispirato a una strategia simile anche *Les Paysages atomiques* di Fiorenza Floraline Menini (2017), oggetto del saggio di Claire Lozier. Il titolo dell'opera viene da una serie di foto eponime scattate dall'artista tra il 1992 e il 2008 che ritraggono nubi a forma di fungo atomico apparse sul suo cammino, come altrettante figure rivelatrici del suo paesaggio interiore. Nel film, le foto vengono rifotografate accanto ai quaderni che Menini scriveva al tempo in cui realizzò la serie, mentre queste immagini fisse – da un lato i 'paesaggi atomici', dall'altro le fotografie delle foto e dei quaderni – vengono messe in movimento da un software di montaggio video. Al tempo stesso, la voce off dell'artista accompagna il flusso delle immagini con la lettura di un lungo testo dai toni poetici che mescola brani dei quaderni, commenti sulle foto e riflessioni sulla fotografia. Siamo insomma di fronte a un autoritratto molto particolare: l'io frammentato, scisso tra presente e passato, si proietta sui diversi livelli del racconto multimodale (foto, testi, audio, video) e trova una forma, che gli permette di cogliersi e di raccontarsi, ma anche di proiettarsi nella dimensione dell'alterità. Tra rivelazione multimodale, viaggio iniziatico nella memoria e nel tempo, 'patto allobiografico' che disloca qualunque scrittura del sé nella presenza spettrale dell'altro (l'altro da sé che ognuno di noi è stato), l'opera offre una rappresentazione pulviscolare della soggettività e al tempo stesso riflette su un dispositivo filmico che problematizza la distinzione tra arte autografica e allografica, originale copia, io e altro.

La fotografia e il cinema, come scrittura delle immagini in movimento, muovono da un medesimo desiderio ontologico: il secondo può servire a parlare meglio del primo che, nei casi affrontati in questo Focus, rimane sempre un'esperienza singolare, circoscritta e in molti casi autobiografica. Più in generale, insieme ci accompagnano nelle nostre esistenze esistenziali, riuscendo perfino talvolta a sublimarle. In modo simile, la costruzione filmica a partire dall'ironica manipolazione apportata da Kiarostami a fotografie e dipinti si trasforma in una riflessione metanarrativa e testamentaria sul medium. La cinepresa che celebra un'opera fotografica, come avviene per gli autoscatti della Woodman, fa risaltare echi e allusioni alle teorie femministe della rappresentazione, insistendo sul desiderio e sulla metamorfosi che irradiano un'identità cangiante e frammentata. Nella Narrative Art la relazione trasformativa che lega immagine e racconto è ipertestuale ed è proprio in questa transtestualizzazione delle foto che gli artisti – Boltanski, Le Gac e Bay – attuano distorsioni e dissociazioni tese a moltiplicare le prospettive interpretative della loro opera. L'album fotografico funge da modello implicito a numerosi autofotobiotesti della letteratura di genere francese, che s'interessa da tempo al minuscolo e al quotidiano di vite secondarie che si intrecciano con la storia individuale e collettiva in un'evocazione mai banale. Da parte sua anche l'autovideobiografia, sempre in un'ottica di genere, offre nuovi spunti di resistenza e altre forme di rovesciamento di gerarchie consolidate. Alcuni studi centrati su singole opere rivelano la ricchezza e il profondo significato delle loro diverse e cangianti versioni intermediali, mostrando anche in questo secondo Focus la vitalità artistica ed estetica del medium fotografico che, come anche i saggi del precedente



numero dimostrano, si nutre della collaborazione tra scrittura, video, film e performance teatrale per uscire dalla sua naturale frammentarietà e incompletezza e delineare, attraverso scarti, ferite e conflitti, un nuovo modo di approcciare l'indagine identitaria e autobiografica. La fotografia infatti – come sostiene André Bazin – non crea l'eternità ma imbalsama il tempo, sottraendolo alla sua stessa corruzione. Al contrario il video, il cinema e la scrittura appaiono come il compimento nel tempo dell'obiettività fotografica ma anche dei dispositivi essenziali per accentuarne il potere creativo e riflessivo.

*Questa premessa è stata concepita congiuntamente dalle due autrici. In particolare, Anna Masecchia ha scritto il primo paragrafo, *Straniamenti*, e Valeria Sperti il secondo, *Sguardi dell'io (e dell'altro)*.



ET ET | testi contaminati



MARCO DALLA GASSA

24 Frames di Abbas Kiarostami e la condizione inter-mediale

24 Frames is Abbas Kiarostami's last film, made during the last period of his life (2015-2016) and distributed a few months after his death (2017-2018). It consists of twenty-four episodes of only few minutes each, where a static image (a painting or a photo) is progressively animated through computer graphics. The frames, mainly dedicated to natural environments and small scenes of animal life, retain a theoretic content that this essay aims at making explicit because they refer directly or indirectly to certain 'classical' theories of film studies, from Gunning and Gaudreault on the Early Cinema to Bazin and Pasolini on cinema and life, from Barthes' *Camera lucida* to the most recent studies on remediation, convergence and intermediality. It is precisely this last concept of inter-mediality that undergoes the most interesting impacts as the film problematizes the idea that there exists a 'natural' permeability between different expression systems and a real integration between different media. Upon the not too limited surface of an image (in motion), it is actually possible that photography and cinema, or the analogical and the digital or also the monstrative and the narrative dimensions coexist. They coexist however as a struggling couple, without too much dialogue, where one of the two sometimes tends to erode the space of signification of the other.

Presentato in anteprima mondiale al Festival di Cannes nel 2017, circa un anno dopo la sua morte, *24 Frames* può essere considerato il 'film-testamento' di Abbas Kiarostami,¹ sia perché giunge alla fine di un lungo percorso artistico ricco di riconoscimenti internazionali, sia perché include – direttamente o indirettamente – la maggior parte delle forme espressive che egli ha sperimentato nel corso della sua carriera: dal film di finzione al documentario, dalla fotografia all'animazione, dalla video-arte all'installazione museale, dalla pittura all'allestimento scenico-teatrale.² È composto da ventiquattro piani sequenza di circa quattro minuti e mezzo l'uno, nei quali un'immagine fissa (un celebre dipinto in un caso, fotografie di varia provenienza nei restanti) viene animata dalla *computer grafica*. L'idea – secondo quanto affermato dallo stesso artista nei paratesti diffusi in quella circostanza – è di mostrare quel che succede poco prima e/o poco dopo un'istantanea fotografica o pittorica. Le ambientazioni dei corti sono prevalentemente di stampo naturalistico: montagne e alberi innevati, spiagge deserte, verdi praterie, placidi stagni, ma anche interni di abitazioni, strade cittadine, una veduta della Tour Eiffel. Ogni scenario, indipendente dagli altri ventitré, è poi abitato da animali ricreati al PC: mucche, cavalli, corvi, alci, cerbiatti, pecore, anatre, gabbiani, cani e così via, mentre gli esseri umani sono presenti in sole tre occasioni di cui parleremo fra poco. Le azioni che vediamo svolgersi in quei pochi minuti sono del tutto prive di dinamismo, sebbene esistano flebili tracciati evenemenziali a sorreggerli: un cane pastore che cerca di difendere un gregge impaurito dall'arrivo dei lupi; due cavalli che si corteggiano in un paesaggio innevato; un gatto che punta a mangiarsi un uccellino; alcune mucche che attraversano una spiaggia; un cerbiatto che viene ucciso da un cacciatore e così via.

L'effetto complessivo è a dir poco straniante. Nelle più di due ore complessive di proiezione si rischia infatti di perdere il piacere dei sistemi espressivi convocati, rilevando soprattutto le loro mancanze o latenze. Certo, l'opera è innanzitutto fotografica, ma viene meno l'attimo fuggente della fotografia; siamo innanzi a un'opera presentata nel tempio sacro del cinema (il Festival di Cannes), ma non si può dire che sia un film di finzione o sia un documentario, pur



contenendo dell'uno alcune elementi di una trama e dell'altro il valore documentale delle immagini; alcuni cortometraggi ospitano anche danze e balletti (ad esempio di cavalli o di uccellini) o inscenano piccole performance, ma del teatro e della danza non hanno né carica drammaturgica né la fisicità dei corpi attoriali; nel primo cortometraggio, dedicato a *I cacciatori nella neve* di Pieter Bruegel il Vecchio (1565), siamo dentro un celebre dipinto, ma viene meno sia la plasticità delle pennellate del pittore, sia l'aura benjaminiana del capolavoro fiammingo, specie quando vediamo un cane urinare su uno degli alberi in primo piano (Fig. 1); presi singolarmente, i ventiquattro *frames* potrebbero infine essere pensati come singoli allestimenti espositivi o video-saggi, senza che però esista un'istituzione museale o fondazione culturale che li abbia, per il momento, accolti nella propria collezione come capitato invece per altre opere kiarostamiane.³

Nel suo perdere o dimenticare alcuni caratteri specifici delle forme artistiche coinvolte, *24 Frames* si offre in una condizione indefinita, prima ancora che incompiuta, che tende a mettere in discussione alcune esperienze che si è soliti giudicare 'naturali' e 'ovvie', stressandole fino alla loro possibile implosione. Capitava, ad esempio, con il *Ta'zieh* (2003) o *Shirin* (2008), opere che riflettevano sul concetto e le prati-



24 Frames, Abbas Kiarostami (Francia/Iran 2017)

che della spettatorialità in situazioni fruibili nelle quali era difficile, se non impossibile, partecipare come pubblico pagante.⁴ Capita anche nel caso che stiamo analizzando dove a subire il lavoro dell'erosione dell'artista iraniano è il concetto di intermedialità, almeno nella sua datità più scontata, quella che lo vuole veicolo di fusione, interconnessione e interdipendenza tra più sistemi espressivi o comunicativi. Più precisamente quello su cui si vuole discutere in questo saggio, sulla falsariga di quanto già compiuto in altri contributi di approccio ermeneutico dedicati alla produzione kiarostamiana,⁵ è il modo attraverso il quale tale modalità di 'messa in crisi' agisca in profondità, nelle pieghe dei discorsi, andando alla radice dei quadri concettuali tratteggiati, liberandone le latenze, ma anche le contraddizioni in essere. Nel caso del concetto di 'intermediale', scopriremo che a ricevere i fendenti teorici più duri non è il lemma 'media', già sufficientemente sbriciolato da affondi argomentativi che ne hanno decretato il superamento in una condizione 'post-mediale' che li ha resi – come ricorda Ruggero Eugeni – inavvertiti, dissolti, naturalizzati e multimodali;⁶ ci si concentrerà invece sulla porosità del prefisso 'inter-', così diffuso nel lessico critico-accademico, tanto da apparire indubitabile nella sua efficacia.

A ben vedere, infatti, nel suo significato di 'essere-tra-le-cose' o se si preferisce nel suo collocarsi naturalmente in una 'posizione intermedia', il prefisso 'inter-' viene sempre considerato come un facilitatore di comunanza o di reciprocità, un canalizzatore che accentua le continuità e le contiguità tra i fattori implicati. Si pensi ad esempio alla fortuna della categoria di *in between* negli studi di area culturalista e post-coloniale, così come nella psicologia, negli studi di genere, ma anche in quelli antropologici, filosofici, geopolitici e così via.⁷ L'etichetta rimanda infatti a identità fluide, ibride, frontaliere, migranti ed è considerata rappresentativa di un



paesaggio cangiante, mutevole, come appare essere quello della contemporaneità. Anche *24 Frames*, in effetti, si offre come un'opera che 'inter-media' tra varie polarità: stasi e movimento, fotografia e cinema, arte figurativa e videoinstallazione, narrativo e non narrativo, corto e lungo, analogico e digitale, umano e non umano, campo e fuoricampo, bianco/nero e colore, ecc. E tuttavia, nei restanti quattro adagi che comporranno il saggio, vedremo come all'interno di questi pendolarismi persistano fratture che squarciano il velo dei processi in atto, rendendoli meno efficaci o, se non altro, più problematici di quanto sia lecito supporre. Accanto a uno spazio *in between*, anticipiamo, perlustreremo l'efficacia di uno spazio *out between*, che include ma non famigliarizza, che accoglie ma non integra. Vediamo meglio come.

1. Tra la vita e la morte. Il cerbiatto e John Fitzgerald Kennedy

Il primo e più evidente scarto da cui occorre partire riguarda il passaggio tra la vita e la morte perché sta alla base del procedimento di creazione e circolazione di *24 Frames*. Pur presentato a Cannes come un film 'di' Kiarostami, il suo 'testamento' resta, come detto, un'opera incompiuta, completata dai suoi più stretti collaboratori, con il figlio Ahmad in prima linea, che figura anche in veste di produttore e presidente della nascente Abbas Kiarostami Foundation, con scopi e missioni facili da prevedere. Non è dato sapere, allo stato delle ricerche attuali, quali parti sono state realizzate dal regista de *E la vita continua* e quali invece sono state concluse, nei mesi successivi alla sua scomparsa, da mani altre che non fossero le sue.⁸ Anche escludendo interventi terzi in fase di post-produzione, sarebbe sufficiente una selezione o una scansione diversa dei cortometraggi rispetto a quella inizialmente pensata da Abbas per ritrovarsi innanzi a un 'testamento' apocrifo o se si preferisce a un atto giuridico non così unilaterale e non così privo di increspature nel 'passaggio' (o nel 'trapasso') dalle volontà kiarostamiane alla salvaguardia della sua eredità artistica.

Alcuni anni fa Laura Mulvey, in un suo libro che si intitolava (guarda caso) *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, riconosceva, d'altra parte, nei film più noti del regista, un'estetica dell'incertezza e del ritardo («a cinema of uncertainty, a cinema of delay»),⁹ individuando tuttavia nella presenza invisibile di un trauma improvviso e travolgente, drammatico e dirompente (in senso anche freudiano), l'origine di tale meccanismo di differimento. Nell'analisi di *Dov'è la casa del mio amico?*, *E la vita continua* e *Sotto gli ulivi*, Mulvey riteneva, ad esempio, che fosse stato il terremoto che aveva colpito la regione del Gilan nel 1990 e che aveva offerto il pretesto a Kiarostami per girare altri due film negli stessi luoghi, ad imporsi come elemento perturbante che produceva una ferita profonda e una dilazione nell'orizzonte estetico della trilogia.

The earthquake is the central, traumatic and real event that Kiarostami could not show because he was not there when it happened. When he returns to the site after the event, however, the film reacts to the devastation by recording the ruin of lives and homes with a disjunctive style that bears witness to the trauma, while acknowledging the limitations of representation. This separation, or distance, from an original point of reference is duplicated in the way that the film's events are loosely linked together, with extended shots rather than associative editing, which produces an aesthetic of reflection rather than action. There is an element of 'deferred action' in this cinematic strategy, as though a traumatic event had enabled a return to the past, which is then subject to reinterpretation and consideration.¹⁰



Nel novero di un'identità che non è più, ma che lo è stata fino a poco tempo prima, o se si preferisce di una scrittura del 'noi' che si cela dentro quella di un 'io' (che però non ha più voce in capitolo), nei territori, insomma, di una *no man's land* (ci ritorneremo) dove scolora definitivamente l'unità dell'autore, l'evento perturbante di *24 Frames* è proprio l'assenza in vita del suo autore, la sua dipartita prematura e tragica, che fa da implicito collettore ai ventiquattro episodi del film, anche se non viene mai mostrata. Aleggja, d'altra parte, in molti episodi, un senso di morte annunciata (ad esempio quando i lupi minacciano l'incolumità delle pecore o i corvi rischiano di farsi investire dalle automobili) e comunque realizzata soltanto in due occasioni: nel *frame* del cerbiatto ucciso dal cacciatore (Fig. 2) e in quello dell'usignolo azzannato dal gatto (dove però non è chiaro l'esito finale dell'attacco).

Più in generale, potremmo dire che il 'ritardo' con cui il film giunge nelle sale (a un anno e più dalla morte di Kiarostami) e l'incertezza sulla sua paternità, nascono da quel passaggio altrettanto traumatico che si realizza tra piano sequenza e montaggio, almeno secondo i convincimenti di Pier Paolo Pasolini che individuava in esso il punto di trasformazione del cinema da lingua brutale della realtà a linguaggio della rappre-



24 Frames, Abbas Kiarostami (Francia/Iran 2017)

sentazione. Un passaggio che Pasolini aveva illustrato in un suo saggio intitolato *Osservazioni sul piano sequenza*, a partire dal commento delle immagini amatoriali con cui si documentava un'altra morte celebre e traumatica, quella di John Fitzgerald Kennedy, ucciso come il cerbiatto a sangue freddo da un cecchino invisibile. In quel testo, ora confluito nella raccolta *Empirismo Eretico*, egli così argomentava:

Il cinema (o meglio la tecnica audiovisiva) è sostanzialmente un infinito piano-sequenza, come è appunto la realtà ai nostri occhi e alle nostre orecchie [...] e questo piano-sequenza, poi, non è altro che la riproduzione [...] del presente. Ma dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film [...] succede che il presente diventa passato [...]. Allor qui devo dire che cosa penso io della morte [ovvero che] è necessario assolutamente morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita.¹¹

Alla luce di queste ipotesi teoriche, potremmo dunque sostenere che *24 Frames* – ovvero ventiquattro piani sequenza caratterizzati, però, da una costante e invisibile rielaborazione con l'editing digitale – rappresentino questo 'fulmineo montaggio' pasoliniano



che da un presente incerto e instabile dell'artista, lo conduce a un passato stabile, certo, canonizzato? O, viceversa, il film è ciò che precede tale operazione, avvicinandosi a quell'idea di archivio di piani-sequenza ancora in potenza che si offre al lavoro selettivo della memoria? E se nello scarto che si determina nel passaggio tra l'incerto e il certo, la vita e la morte, l'io' e il noi', il discorso non riguardasse anche alcuni *frames* della teoria delle immagini con cui siamo solitamente abituati a leggere la nostra iconosfera? E se fosse proprio il capovolgimento della pratica dell'*in between* in una analoga e opposta di *out between*, il punto di confluenza di questo insieme di trasformazioni in quanto evento traumatico o ferita, anche se impercettibile, che caratterizza l'implicita relazione 'tra' i processi intermediali portati sullo schermo?

2. Tra stasi e movimento. La famiglia mussulmana e la Tour Eiffel

Forse la condizione 'inter-' che più ci aiuta ad avvicinarci alle tante conflittualità di *24 Frames* è quella tra stasi e movimento, o se si preferisce, tra fotografia e cinema. Il titolo del film è un indizio evidente in tal senso, richiamando i ventiquattro fotogrammi al secondo che consentivano l'illusione del movimento quando ancora scorrevano le pellicole nei proiettori. Un riferimento che qui leggiamo non tanto come un nostalgico ritorno al cinema o alla fotografia che non c'è più, quanto – forse – alla teoria del cinema e della fotografia che non c'è più, quella che rifletteva appunto sul rapporto implicito e ontologico tra realtà e sua rappresentazione. D'altra parte, non esiste alcuna civiltà delle immagini che non si sia interrogata su ciò che si perde o si guadagna nel passaggio dal reale al figurato, così come dal fisso al mosso o viceversa. Una celebre battuta che Jean-Luc Godard fa dire al reporter de *Le Petit Soldat* – «La fotografia è la verità. Il cinema è la verità ventiquattro volte al secondo» – sintetizza bene la linea di continuità tra i due medium, ma anche la competizione che sussiste tra di essi, e tra coloro che si sono fatti carico, in passato, di evidenziare specifici teorici dell'una o dell'altra tra le due forme espressive.

Facendo un passo ulteriore, possiamo affermare che nel film di Kiarostami si delinea una stringente co-presenza della stasi e del movimento nei medesimi *frames*. Prendiamo per esempio l'episodio n. 15, ambientato a Parigi (Fig. 3). Una famiglia di sei persone, probabilmente di fede islamica (ma è una nostra inferenza che nasce dal velo indossato dalle tre donne), osserva la Tour Eiffel dandoci le spalle. Con il passare dei secondi, ecco che alcuni passanti – una cantante di strada, una coppia di fidanzati, una mamma con il passeggino, ecc. – attraversano il quadro da destra a sinistra o viceversa, mentre comincia a nevicare, salgono le ombre della sera e si accendono le luci sul monumento parigino, in un tripudio di voci festanti. Pur nell'articolazione di una serie di molteplici micro-eventi, ci sembra che la 'fotografia' resti 'fotografia' e il 'cinema' resti 'cinema': da una parte infatti alcuni elementi propri dello scatto originario indugiano fatalmente nella loro immobilità (la famiglia, il parapetto, la Tour Eiffel), mentre altri elementi aggiunti con la correzione digitale abitano la superficie dell'immagine in un vagolare di supporto e di contorno (i passanti, la neve, le luci, le voci...). Si determina, in altre parole, una convivenza di un doppio modello espressivo che, come avviene per una coppia di fatto, si installa nella stessa abitazione rettangolare che è quella dell'inquadratura.

Trattasi, ahinoi, di convivenza non pacifica: accade che il movimento 'aggredisca' le parti della fotografia dinamizzate dall'intervento del *chroma key* e dell'*editing* digitale, nel senso che



le copre e le smuove, come la Tour Eiffel o lo sfondo del cielo, rendendo nel contempo meno credibili, o solide, le parti comunque fisse dell'immagine. Si pensi alla strana cristallizzazione della famiglia sul parapetto, a lungo andare fastidiosa o innaturale, specie se paragonata a ciò che accade a loro intorno. Più in generale, se consideriamo anche gli altri ventitré episodi, capita spesso che lo spettatore non sappia se un gabbiano appollaiato su una



24 Frames, Abbas Kiarostami (Francia/Iran 2017)

palina o un cane che dorme accanto a un gregge siano il contributo immobile della fotografia o attendano il momento cinematografico propizio per muoversi. Lo statuto dell'immagine diventa incerto. Si potrebbe pensare che, in definitiva, dentro la relazione di coppia, la fotografia soccomba, perda voce, a maggior ragione se consideriamo il ruolo assunto dalla colonna sonora, colma di musiche, suoni, rumori che abbisognano di movimento (onde acustiche) per essere percepiti. E tuttavia il *soundscape* creato ad arte da Kiarostami si statuisce come mediatore familiare della coppia in crisi consentendo al movimento di esserci anche senza mostrarsi (ad esempio quando sentiamo il suono dei passi dei pedoni che stanno per sbucare in campo) e alla fissità di motivarsi anche nello scorrere del tempo (ad esempio ricreando i rumori di un evento che accade e che, come gli applausi della folla, rende plausibile la rigida attesa). Ciò vale per numerosi episodi del film: ci riferiamo ad esempio al corteggiamento dei cavalli che avviene grazie a un tango presumibilmente trasmesso dalla radio installata nell'automobile che segue da lontano le loro circonvoluzioni (*frame* 2); al rumore di una moto d'acqua che squarcia la regolarità dello sciabordio delle onde in un paesaggio balneare (*frame* 8) o, ancora, al colpo del fucile che motiva la rovina di un capriolo in primo piano, mentre sullo sfondo una musica inquietante prepara lo spettatore al ferale avvenimento (*frame* 5).

Quando si parla di co-presenza dentro un'immagine fotografica viene in mente – *ça va sans dire* – quella tra *punctum* e *studium* teorizzata da Roland Barthes in un testo capitale come *La camera chiara*. In quella sede, il filosofo e semiologo francese individuava due processi di significazione attivi all'interno di una istantanea e nello spazio relazionale tra il fotografo (l'*Operator*), il contenuto dello scatto e lo spettatore (lo *Spectator*). Due ambiti semantici, uno più emozionale, specifico, soggettivo, riconducibile all'impressione dell'amatore (il *punctum*), l'altro più razionale, contestuale, oggettivo, riconducibile alla perizia dello storico (lo *studium*); uno che «mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»,¹² l'altro invece che rinvia a «una sorta di interesse generale [verso] le figure, le espressioni, lo scenario, le azioni».¹³ Ecco, secondo Barthes, *punctum* (se attivo) e *studium* (sempre attivo) sono elementi co-presenti, ma in competizione, nella medesima immagine.

In questo spazio quasi sempre unario, io sono talvolta attratto (ma, ahimè, raramente) da un 'particolare'. Io sento che la sua sola presenza modifica la mia lettura, che quella che sto guardando è una nuova foto, contrassegnata ai miei occhi da un valore superiore. Questo 'particolare' è il *punctum* (ciò che mi punge). Non è possibile fissare una regola di connessione tra lo *studium* e il *punctum* (quando questo è presente). Tutto ciò che si può dire è che si tratta di una co-presenza. [...] Dal mio punto di vista di *Spectator*, il particolare viene fornito per caso e senza scopo; il quadro non è af-



fatto 'composto' secondo una logica creativa; la foto è senza dubbio duale, ma questa dualità non è il motore di uno 'sviluppo' come invece avviene nel discorso classico. Dunque per cogliere il *punctum*, nessuna analisi mi sarebbe utile.¹⁴

Traslando questa relazione evanescente al nostro film, potremmo dire che la 'fotografia', ovvero la parte statica del quadro, cerca di pungere lo spettatore, mentre il 'cinema', ovvero la parte dinamizzata dell'immagine, cerca di 'schermare' (altra definizione di Barthes riferita alla settima arte) o almeno di assorbire la puntura fotografica dentro un quadro contestuale e congiunturale di carattere narrativo. In una relazione di forza che ci appare tuttavia capovolta rispetto a quanto poc'anzi affermato. A ben vedere, succede che la 'fotografia' si vendichi del 'cinema', pizzicando lo spettatore, senza che questi sia in grado di contestualizzare e rendere oggettiva la puntura. Si pensi all'episodio parigino: gli occhi di chi guarda non possono staccarsi dalla famiglia nella sua immobilità, nonostante il contorno cangiante e mutevole cerchi di distrarre loro. Detto altrimenti: la stasi, in questo come in altri episodi, prende il sopravvento sul movimento – ovvero si fa *punctum* – perché ci accorgiamo che la fotografia riesce a essere fedele a se stessa, mentre il cinema no. Alla prima non serve assegnare un significato: essa è, colpisce e non indietreggia. Al secondo, per diventare 'evento' serve un contesto – uno *studium* – che sia motivato e sensato: dunque un innesco, un processo di causa ed effetto, una evenemenzialità, non sempre visibile o percepibile sia nel *frame* parigino, sia in altri piani sequenza del film. Ne consegue una competizione subdola e non-mediata, una co-presenza forzata e coatta, una convivenza sfibrata e consumata.¹⁵

3. Tra mostrazione e narrazione. Le anatre e i fratelli Lumière

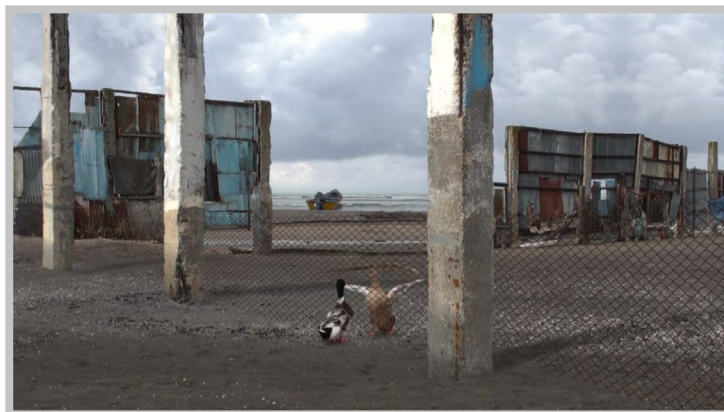
Kiarostami ha una certa predilezione per le anatre. Si ricorderà che il più esilarante dei cinque cortometraggi di *Five. Dedicated to Ozu* (2003) era tutto costruito attorno alla passeggiata di un gruppo di pennuti sulla battigia di una spiaggia, ripresa con camera fissa e senza tagli. Attraversando il quadro prima da destra verso sinistra e poi da sinistra verso destra, prima in poche unità, poi addirittura in centinaia, le papere starnazzanti producevano un effetto comico e sorprendente al tempo stesso.¹⁶ Citiamo quell'episodio di *Five* (a cui se ne aggiungevano altri quattro di simile composizione) non soltanto perché c'è un episodio analogo di *24 Frames* che lo ricorda da vicino, ma perché entrambi i lavori sono articolati attorno a singole gag, riprese tramite piani sequenza a inquadratura fissa, dedicate a un mondo nel quale le tracce antropiche sono rare, marginali, e soverchiate da quelle del mondo animale e naturale.

L'approccio solo apparentemente contemplativo dei due lavori cela un'intensa attività di costruzione, sia spaziale, sia temporale, tanto della parte visiva/formale, quanto di quella narrativa/eventuale. Si osservino i fotogrammi 3 e 4 del *frame* 16, tratti appunto dall'episodio in cui alcune anatre attraversano un desolante paesaggio balneare nel quale è facile constatare una costruzione dello spazio rigida e stratificata: la distesa di sabbia in primo piano, le colonne e la rete a tagliare diagonalmente la superficie del quadro e impostare una profondità di campo, la stradina che attraversa il centro dell'immagine, le fatiscenti architetture che ci restituiscono l'idea quasi post-apocalittica dell'abbandono dell'umano, ma che servono anche a creare effetti di quadro nel quadro; la spiaggia sullo sfondo con le onde placide, la barca ormeggiata, e poi le nubi che minacciano pioggia. Anche la costruzione della temporalità di quest'episodio è altrettanto rigorosa, segnata dal germano che entra ed esce di campo nella parte bassa del



quadro e dalle altre anatre che attraversano l'inquadratura prima percorrendo il sentiero centrale, poi correndo sul bagnasciuga proprio come capitava alle loro 'cugine' di *Five. Dedicated to Ozu*. La rete che separa i due 'mondi' appare porosa, facilmente scavalcabile, un altro spazio *in between*, quando invece, almeno per gli animali protagonisti della tragica gag, rappresenta un muro insormontabile, uno steccato tanto invalicabile, quanto crudele, dato che offre la possibilità di guardarsi senza potersi avvicinare e congiungersi al gruppo (Fig. 4).

Da qui emerge il terzo *in/out between* su cui vorremmo riflettere, quello tra narrativo e non narrativo o, meglio ancora, tra 'attrazione mostrativa' e 'integrazione narrativa', per usare due celebri concetti che Tom Gunning e André Gaudreault applicavano, alcuni anni fa, allo studio dei film dei primi tempi, anch'essi unipuntuali (ovvero realizzati con una sola inquadratura), inizialmente ideati per sorprendere e attrarre lo spettatore con *sketch*,



24 Frames, Abbas Kiarostami (Francia/Iran 2017)

rêverie e vedute e poi – a partire dai primi anni del Novecento – condotti dal montaggio (e non solo) a raccontare/narrare/rievocare storie con personaggi ed eventi.¹⁷ A ben vedere la prossimità tra i ventiquattro episodi kiarostamiani e i primi corti della storia del cinema è patente, non solo per l'articolazione complessiva della ripresa, l'uso di tecnologie di ripresa (apparentemente) povere, l'immediatezza della messa in scena e, ai nostri occhi, una certa *naïveté* dello sguardo. Recuperando una suggestione contenuta in un breve commento critico di David Bordwell sul suo blog,¹⁸ questo, come gli altri 23 *frames*, sembrano basarsi sulla formula dei primi film dei fratelli Lumière, dove un personaggio entra nell'inquadratura, compie un determinato gesto, saluta e se ne va, evidenziando insomma la parentela tra il cinema da una parte e il teatro di varietà o il *vaudeville* dall'altra, o ancora tra gli *sketch* kiarostamiani su un versante e le attrazioni circensi (con animali) sull'altro.

Il film però non si accontenta di avvalorare anche la co-presenza tra 'attrazione mostrativa' e 'integrazione narrativa', ma vuole spingerci a interrogarci su quando inizia l'una e finisce l'altra, o meglio se è vero che esiste una linea di continuità o uno spazio di prossimità tra l'una e l'altra. Torniamo un secondo all'episodio delle anatre e al loro ingresso e alla loro uscita dal quadro. I gesti degli animali coinvolti non avvengono in modi plateali ed enfaticizzati, come capiterebbe se ci fossero scafate attrici di *vaudeville* o di film muti, ma appaiono viceversa, 'concreti' e 'reali', se così si può dire per delle creature digitali. Le sofferenze della separazione, il vagabondare assorto, la forza del gruppo e la paura della solitudine appaiono nella loro crudezza e creano un ambiente discorsivo nel quale chi osserva non può che interrogarsi su queste condizioni di passaggio. Quand'è che una serie di immagini diventa narrazione e un 'pericolo' o un 'distacco' si trasforma da motivo da esibire spettacolarmente a ragione di vita e di esistenza? Serve una struttura (un inizio, uno svolgimento, una fine), la presenza di più personaggi (le anatre), un conflitto (le due anatre separate dalla rete), una lettura metaforica (un messaggio ad esempio legato agli steccati che separano esseri umani e animali)? E quand'è che un'immagine (una foto o un film) è realmente mostrativa, ovvero cattura il nostro interesse in quanto superficie spettacolare, senza ricondurci a un'esperienza concreta? Anche in questo caso: ser-



ve una struttura (una gerarchia prospettica), dei personaggi (prevalentemente animali), un conflitto (tra volumi e linee), un'interpretazione (un messaggio)?

Non si tratta di tornare alle domande della narratologia (o forse un po' sì), ma di rendersi conto che la convocazione di diversi regimi discorsivi o visivi o mediali nello stesso campo d'azione produce un conflitto particolarmente violento, seppur all'interno di un contesto pacificato o dietro dinamiche apparentemente innocue o naturali. Nell'ampliare il carotaggio agli altri episodi, potremmo cercare di definire tale 'dissidio', per usare un termine caro a Lyotard,¹⁹ come quel processo che vede un'immagine-in-quanto-tale cercare di trasformarsi in un'immagine-in-quanto-altra, nel 'trapasso', impercettibile, ad esempio dal piacere dello sguardo per una gag o per un bel paesaggio all'angoscia dello sguardo per il sentimento di esclusione o per una rete invalicabile. Ma si vedano anche i *frames* del cerbiatto che brucia l'erba e che viene improvvisamente colpito da un cacciatore (*frame* 5), del leone che interrompe un amplesso con una leonessa (*frame* 8), o ancora dei corvi che rischiano di farsi investire da un'auto (*frame* 14) o del passerotto azzannato da un gatto (*frame* 18) e così via. Sono tutte situazioni nel quale l'evento si offre in potenza, nella sua possibilità di darsi o di non darsi, in un ordito di tensione e di possibile, improvvisa, violenta sfibratura.

Forse riusciamo a illustrare meglio il nostro pensiero soffermandoci sui modi di apparizione degli eventi atmosferici: nel corso dei ventiquattro episodi, animali e paesaggi sono spesso sferzati da neviccate, nevischi, piogge, pioggerelline, temporali, mareggiate, venti più o meno forti, nuvole che increspano il cielo e minacciano rovesci, improvvisi raggi di sole, nebbie e foschie. Studiato dal punto di vista meteorologico, *24 Frames* ci restituisce quell'esatta sensazione di indecisione di fronte a un fenomeno che potrebbe o non potrebbe causare danni in base alla sua intensità, a sua volta determinata da eventi pronosticabili, ma fino a un certo punto, affidati, nel concreto, alla combinazione spesso imprevedibile di molteplici fattori. Cadrà o non cadrà l'albero squassato dal vento? Scoppierà o no il temporale dal nero delle nuvole? Si fermerà a terra e ghiaccerà la neve che si adagia sulla strada? Ecco, se è vero che l'"attrazione" diventa 'integrazione narrativa' quando un agente atmosferico raggiunge una forza tale da abbattere, ad esempio, un albero (leggi: a produrre un meccanismo di causa/effetto), potremmo dire che il film di Kiarostami ci mette innanzi ad alberi (leggi: animali, umani o paesaggi che abitano le fotografie) che vivono una condizione potenziale di passaggio da immagini-in-quanto-tali (carattere mostrativo), ad immagini-in-quanto-altre (carattere narrativo). I due alberi dell'episodio 23 potrebbero cadere oppure no; il gatto dell'episodio 18 potrebbe mangiare l'uccellino oppure no; i latrati di un cane, il vento e una intensa nevicata potrebbero smuovere o meno una bandiera piantata sulla sabbia nell'episodio 22. Ma finché non si scioglie il dubbio, ciò che resta in campo è una condizione irrisolta di tensione e di incertezza, in attesa di uno scarto, di una soglia, di un trauma che potrebbe verificarsi da un momento all'altro, pur senza averne per forza contezza.

4. Tra la veglia e il sonno. Teresa Wright e la donna che dorme

I see in particular three dialectical issues at play throughout this film: stasis versus motion (in other words still photography versus cinema); being alone versus being part of a group (or couple or community) [...] and documentary versus fiction (which also might be reformulated as unmediated and uncontrolled reality versus



a 'framed' and ordered composition, including all the digital effects [...]). In many respects, these three concerns all inform one another. It's a fascinating paradox that the more experimental and subtle and even 'hermetic' Kiarostami became, the more people he had to employ, especially in postproduction.²⁰

Se ci fosse spazio e tempo a disposizione, potremmo perlustrare altri territori *in/out between*, alcuni dei quali già brillantemente individuati da Jonathan Rosenbaud in una delle sue ultime pubblicazioni sul regista: individuale e collettivo, analogico e digitale, fiction e documentario, ermetico e intelligibile a cui aggiungerei ancora serio e ironico, interno ed esterno, campo e fuoricampo, buio e luce, suoni e rumori diegetici ed extradiegetici, b&n e colore e così via. Riteniamo tuttavia che non serva attardarsi oltre nell'analisi perché la conflittualità tra fenomeni di prossimità è stata sufficientemente definita sia in termini generali, sia in relazione ad alcune questioni proprie della teoria delle immagini. Nell'avviarci alle conclusioni vorremmo soffermarci su un ultimo pendolarismo – quello tra veglia e sonno – poiché a nostro avviso riguarda più nello specifico la questione intermediale che abbiamo annunciato in esordio di saggio e che finora abbiamo affrontato soltanto indirettamente. Anche in questo caso la letteratura critica a disposizione è ampia ed impegnativa: basti pensare, nel considerare gli studi su veglia, sonno e sogno, al contributo offerto dalla psicanalisi, specie quando è stata utilizzata come chiave interpretativa per studiare il cinema nella sua funzione di dispositivo di visione o di industria dell'immaginario;²¹ sull'altro versante, quello dell'intermedialità, gli studi a disposizione sono altrettanto numerosi, in modo particolare a partire dagli studi di Jenkins in avanti.²²

Come avviene per altri addensamenti discorsivi, Kiarostami sembra invece avvicinarsi al tema in modo decisamente più disimpegnato, ironico e frugale come emerge specialmente nell'ultimo cortometraggio del film. Si ricorderà – se si è arrivati ancora svegli alla seconda ora di proiezione – che *24 Frames* finisce con un piano sequenza ambientato all'interno di una stanza. Tutto è in penombra tranne lo schermo di un PC dove scorrono, al ralenti, gli ultimi fotogrammi de *I migliori anni della nostra vita* di William Wyler, quando Peggy – interpretata da una solare Teresa Wright – ripresa in primissimo piano – abbraccia e poi bacia Fred prima che sopraggiunga il cartello del *The End*. Con il passare dei minuti le prime luci dell'alba arrivano a rischiarare progressivamente l'interno dell'abitazione – dove appare appisolata una donna che probabilmente ha lavorato fino a tardi davanti al PC – e a mostrarci, all'esterno, dietro una ampia vetrata, alcune fronde di alberi scosse dal forte vento (Fig. 5). All'apparire del cartello del *The End* cominciano a scorrere i titoli di coda del film.

Il meccanismo ironico tramite il quale Kiarostami (o chi per lui) gioca con il suo spettatore (e il suo critico) è abbastanza evidente. Chi compare poco per volta al centro dell'inquadratura è, infatti, il doppio intradiegetico di uno spettatore che dorme (in sala?) mentre un grande classico hollywoodiano raggiunge il suo climax emozionale. Nell'osservare una ragazza inerme alla vita (e al cinema) che si perde sul grande schermo la felicità di un'altra ragazza a cui la vita e l'amore invece sorridono, viene naturale interrogarsi non solo sullo statuto delle immagini, ma



24 Frames, Abbas Kiarostami (Francia/Iran 2017)



anche su quello della spettatorialità e sulle dinamiche della visione. Ad esempio, dove possiamo tracciare la nostra 'soglia di attenzione' prima di cedere alle lusinghe del sonno? Quanta empatia prova il pubblico per ciò che osserva se manca una figura antropomorfa a cui delegare l'assegnazione del senso o se questa, quando c'è, dorme al suo posto? Quanto sono necessari un primo piano o il sorriso di una diva per costruire meccanismi di immedesimazione e non di straniamento? È legittimo, in un mondo de-antropomorfizzato, abitato da animali che non parlano e paesaggi che vengono attraversati da eventi atmosferici, lasciarsi scivolare *in between* dall'apatia al sonno o in questo modo non si precipita piuttosto in una condizione, ancor più pericolosa, di *out between*, ovvero di indeterminatezza tra giudizio e sua sospensione?

Senza poter rispondere al fuoco di domande suggerite dal *frame*, potremmo replicare affermando che vige, in generale, in tutta la produzione kiarostamiana, una sorta 'teorizzazione dormiente', ovvero un portato di disponibilità, o un invito alla speculazione che attende di essere 'ridestata' da un'attività interpretativa, anche se spesso mancano le condizioni ideali per farlo: informazioni, indizi, segni distintivi.²³ Va da sé che quanto si è cercato di compiere in questa sede, attraverso argomentazioni fondate su ipotesi e deduzioni, affondi e generalizzazioni, risponde esattamente a tale sfida: avventurarsi, senza guida, in territori indeterminati, differiti e di passaggio, attraverso costanti attività di 'approssimazione' (nel doppio significato del termine), nella consapevolezza di trovarsi in una *no man's land* sempre fertile di potenziali speculazioni. Il termine in uso in ambienti diplomatici e geopolitici – dove le cosiddette terre cuscinetto, contese tra più soggetti, sono lasciate deserte per evitare incidenti e conflitti – è efficace anche nel nostro caso in quanto siamo all'interno di luoghi discorsivi deprivati di segni antropici (e infatti *24 Frames* è abitato da molti animali e pochissimi uomini), strutturati nondimeno per essere intermediali – di inter-posizione – tra pratiche interpretative e disponibilità all'accoglienza e alla co-presenza.

Torniamo all'ultimo cortometraggio del film, caratterizzato proprio dal proliferare di dispositivi di inter-mediazione. In prima battuta c'è il desktop del PC che media tra cinema hollywoodiano e cinema d'artista, ma anche tra piano sequenza ed editing digitale (si suppone che la ragazza abbia lavorato tutta la notte a un *video-essay* o a un rimontaggio vista la lentezza di scorrimento dei fotogrammi). Nondimeno, anche le finestre che intercedono tra interno ed esterno, vento e calma, natura e cultura possono considerarsi dei mediatori, così come lo è l'*abat-jour* che sottolinea il passaggio tra buio e luce, notte e giorno (e in un certo qual senso tra negativo fotografico e positivo della proiezione). Agli schermi interni allo schermo si aggiunge la cornice più ampia dell'inquadratura. Essa può essere proiettata su un grande schermo cinematografico – e dunque mediare tra la sala e il mondo diegetico rappresentato – ma anche occupare una piccola parte del desktop di un (altro) PC, quello ad esempio che abbiamo utilizzato per redigere questo saggio, accentuando così il destino di cornice dentro altre cornici o di finestra tra le finestre, come capita a un media player quando deve condividere lo spazio di visualizzazione con altri software come browser per la navigazione online o programmi di scrittura. Insomma, ci avviciniamo a un desktop cinema *ante litteram* o addirittura a un'archeologia del desktop cinema, dove anche scrivanie, porte, finestre e davanzi sono dispositivi di mediazione simili ai personal computer.²⁴

Profondamente intermediale è, soprattutto, l'implicito rimando al cosiddetto *slow cinema*, categoria nella quale spesso viene collocata la produzione dell'artista iraniano. Con quest'etichetta si è soliti indicare, specie nella trattatistica di ambito anglosassone, un certo tipo di film che fa della lentezza della narrazione, dell'austerità delle forme e dello straniamento spet-



toriale i propri principali orizzonti estetici. Il termine *slow* deve inoltre la sua fortuna non soltanto a una più spiccata sensibilità nei confronti di una temporalità lasca e distesa, ma anche al suo contrapporsi a forme di consumo più rapide e frenetiche. Come lo *slow food* si proclama alternativo al *fast food*, anche lo *slow cinema* manifesta una certa resistenza alla compulsività *fast* del consumo contemporaneo di immagini. C'è da aggiungere che i titoli inseriti in questa categoria critico-estetica – nella quale, accanto ai lavori di Kiarostami vengono generalmente inclusi anche quelli di artisti come Tsai Ming-liang, Lav Diaz, Béla Tarr, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul e molti altri²⁵ – raramente godono di una distribuzione tradizionale e capillare, trovando circolazione (generalmente limitata) all'interno di contesti museali, esposizioni internazionali d'arte, festival di cinema e di video-arte, programmi di cineteche, di archivi o di sale d'essai, diffusione tramite DVD o piattaforme streaming come MUBI. Lo *slow* indica insomma non solo la 'lentezza' del film in sé, ma anche della sua diffusione sul mercato dell'arte.

Con il piano sequenza conclusivo di *24 Frames*, Kiarostami pare divertirsi anche con questa categoria, confermando la propria nomea di cineasta così-*slow*-da-far-dormire secondo un procedimento che Justin Remes aveva già ricostruito in un brillante saggio intitolato *The Sleeping Spectator*, dedicato proprio a *Five*, il film a episodi più simile, come detto, a quello qui analizzato. In quel contributo, Remes dimostrava la liceità dell'assopirsi del pubblico davanti a un suo lavoro sia perché l'abbandonarsi all'incoscienza è in linea con «l'indifferenza del racconto alla percezione umana» e con l'assenza di figure antropomorfe con le quali riconoscersi ed empatizzare,²⁶ sia perché è lo stesso regista, con alcune sue dichiarazioni, a formulare il diritto ad addormentarsi in sala.

These are the films that take you hostage. I absolutely don't like the films in which the filmmakers take their viewers hostage and provoke them. I prefer the films that put their audience to sleep in the theater. I think those films are kind enough to allow you a nice nap and not leave you disturbed when you leave the theater. Some films have made me doze off in the theater, but the same films have made me stay up at night, wake up thinking about them in the morning, and keep on thinking about them for weeks. Those are the kind of films I like.²⁷

Qui tuttavia il film sembra compiere un passo in avanti nella direzione della speculazione a scoppio ritardato perché, con implicita irriverenza, indugia sul pericolo di canonizzazione che un certo tipo di cinema rischia, implicitamente, di legittimare. Nello scorrere lento dei fotogrammi del film di Wyler, ovvero di un film che ha indirizzato un teorico come Bazin a ragionare sul concetto di stile senza stile, ma anche sul valore politemico della profondità di campo,²⁸ l'attenzione di Kiarostami (e forse, se sveglio, anche quella dello spettatore) è rivolta invece al primo piano dei protagonisti, al loro bacio risolutivo, a un *happy end* che pacificai conflitti sullo schermo, conserva l'esistente, invece di aprire al dubbio, all'interpretazione, alla speculazione (che appunto arriverà semmai in un secondo momento). D'altra parte, l'ultimo dei *24 Frames* compatisce chi faticosamente è giunto vigile alla fine di due ore di proiezione, con il suo carico di 'teorizzazioni dormienti', vezzeggiando e coccolando al contrario chi ha imitato la postura e l'appisolarsi dell'ultimo personaggio di tutta l'opera kiarostamiana. Nell'affezionarsi a un Hermes stremato, a un Caronte appisolato, a un Virgilio ronfante, dopo aver pendolato faticosamente tra linguaggi artistici orgogliosi delle proprie specifiche limitazioni, ci accorgiamo che il medium perfetto, perché inclusivo ed esclusivo al tempo stesso, privo di ogni 'inter-', è proprio il sonno, l'abbandonarsi alle braccia di Morfeo.



Da qui, con un *detournement* inevitabilmente circolare, dobbiamo tornare a interrogarci sul portato testamentario del film, che non riguarda i lasciti autoriali dell'artista, ma i sentimenti di abbandono e di ritrovamento dello spettatore. Sul punto di lasciarci, Kiarostami sembra infatti rassicurarci sul fatto che anche se il torpore e il sonno sopraggiunge, *la vita continua* oltre gli schermi e oltre i media, *il vento* – fuori dalla finestra – *ci porterà via*, mentre sui dispositivi elettronici, grazie anche alla meraviglia di un *close up*, ci sarà sempre *qualcuno da amare*. L'importante, semmai, è far sì che al risveglio – in una condizione a questo punto non più *in-* o *out-*, ma *'over-between'* – ci siano ad attenderci... *i migliori anni della nostra vita*.

¹ Una lettura più tradizionalmente 'autorialista' del film, che collega *24 Frames* ad alcune 'cifre' del cinema di Kiarostami si trova in J. R. DOUGLAS, 'It's still life: Abbas Kiarostami's *24 frames*', *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, 197, agosto 2018, pp. 64-67.

² Sulla produzione poliedrica di Kiarostami che ha valicato spesso i limiti per così dire ristretti del film di finzione si veda, tra gli altri in italiano: E. UGENTI, *Abbas Kiarostami. Le forme dell'immagine*, Roma, Bulzoni, 2018. In inglese: M. SAEED-VAFA, J. ROSENBAUM, *Abbas Kiarostami. Expanded Second Edition*, Urbana, University of Illinois Press, 2018. In francese: Y. ISHAGHPOUR, *Kiarostami. 2, Dans et hors les murs*, Belval, Circé, 2012.

³ Si pensi alle molte mostre fotografiche e alle installazioni presentate in gallerie e istituzioni museali internazionali, come *Forest Without Leaves* programmata nel 2006 e 2007 al Centre Pompidou di Parigi e al Victoria & Albert Museum di Londra o *Doors Without Keys* vista all'Aga Khan Museum di Toronto nel 2016.

⁴ Per un'analisi comparata di *Shirin* e del *Ta'zieh* di Kiarostami si veda: M. DALLA GASSA, 'Lo schermo che guarda ovvero il senso di *Shirin* per la sala', *Imago: studi di cinema e media*, XVII, 1, 2018, pp. 171-187. In inglese, tra gli altri: B. PEUCKER, *Aesthetic Spaces: The Place of Art in Film*, Evanston, Northwestern University Press, 2019, pp. 1-14; W. BROWN, *Non-Cinema: Global Digital Film-making and the Multitude*, New York, Bloomsbury, 2018, pp. 33-54.

⁵ La maggior parte degli studi dedicati a Kiarostami sono di approccio ermeneutico e interpretativo, con un'attenzione da una parte agli aspetti estetici del suo cinema e dall'altra a quelli filosofici. Senza obiettivi di esautività ricordiamo almeno: J.-L. NANCY, *Abbas Kiarostami: l'evidenza del film* [2001], ed. it. a cura di A. Cariolato, Roma, Donzelli, 2005; P. MONTANI, *L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini & Associati, 1999; Y. ISHAGHPOUR, *Kiarostami: le réel, face et pile*, Belval, Circé, 2007; M. ABBOTT, *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019; E. H. FINNEGAN, 'To See or Not to See: A Wittgensteinian Look at Abbas Kiarostami's *Close-up*', *Film-Philosophy*, XXII, 1, 2018, pp. 21-38; M.-J. MONDZAIN, *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis* [2015], trad. it. di E. Montagner, Bologna, EDB, 2017.

⁶ Cfr. R. EUGENI, *La condizione postmediale: media, linguaggi e narrazioni*, Milano, Editrice La Scuola, 2015.

⁷ Il concetto dell'*in-between* è straordinariamente diffuso nelle letterature accademiche di varia estrazione ed ambito in modo particolare a partire dagli anni in cui prosperavano le categorie del postmoderno e della postmodernità (a cui è strettamente interconnesso). Qui ci limitiamo a segnalare alcuni studi tra i tanti: F. G. ASENJO, *In-between: An Essay on Categories*, Washington, DC, Center for Advanced Research in Phenomenology and University Press of America, 1988; H. BHABHA, *I luoghi della cultura* [1994], trad. it. di A. Perri, Roma, Meltemi, 2001; Mary K. BLOODSWORTH-LUGO, *In-Between Bodies: Sexual Difference, Race, and Sexuality*, New York, SUNY Press, 2007; M. STRATHERN, *Women in Between: Female Roles in a Male World*, Mount Hagen, New Guinea, London, Seminar Press, 1972; A. SUHRKE, M. BERDAL (a cura di), *The Peace In Between: Post-War Violence and Peacebuilding*, London-New York, Routledge, 2013.

⁸ Secondo alcuni collaboratori e amici di Abbas Kiarostami che abbiamo avuto modo di intervistare per altre pubblicazioni, i *frames* su cui stava lavorando il cineasta iraniano erano molti più di ventiquattro, alcuni dei quali riguardavano l'animazione di alcuni capolavori della pittura mondiale. La selezione e l'ordine con cui sono stati scanditi i cortometraggi assume, insomma, un valore significativo importante eppure non imme-



diatamente evincibile dai documenti in nostro possesso. Alcuni di questi *frames* dovrebbero essere mostrati in un prossimo evento monografico organizzato dal Centre Pompidou di Parigi, in collaborazione con MK2, attualmente calendarizzato per l'aprile 2021.

⁹ L. MULVEY, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006, p. 123.

¹⁰ Ivi, p. 143.

¹¹ P. P. PASOLINI, 'Osservazioni sul piano-sequenza' [1967] in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 240-241.

¹² R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

¹³ Ivi, pp. 27-28.

¹⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵ Sulla convivenza – talvolta felice, altre volte forzata – tra fotografia, cinema, pittura, video e digitale all'interno di una storia integrata (e talvolta evolutiva) dell'immagine e delle culture visuali ci limitiamo a segnalare alcune recenti pubblicazioni (o traduzioni in italiano) H. BELTING, *Antropologia delle immagini* [2011], a cura di S. Incardona, Roma, Carocci, 2013; N. MIRZOEFF, *Come vedere il mondo: un'introduzione alle immagini. Dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)* [2015], trad. it. di R. Rizzo, Monza, Johan & Levi, 2017; J. FONTCUBERTA, *La furia delle immagini. Note sulla post-fotografia* [2016], trad. it. di S. Giusti, Torino, Einaudi, 2018; D. HOCKNEY, M. GAYFORD, *Una storia delle immagini. Dalle caverne al computer* [2016], trad. it. di A. La Rocca, Torino, Einaudi, 2017. Altri riferimenti più 'classici' all'intermedialità in relazione con il cinema si trovano nella parte conclusiva del saggio.

¹⁶ Su *Five. Dedicated to Ozu* si rimanda alla brillante analisi di Mathew Abbott in *Abbas Kiarostami and the Film-Philosophy*, cit., pp. 79-87.

¹⁷ Tra i molti contributi storico-critici che i due studiosi hanno dedicato ai concetti di 'attrazione mostrativa' e di 'integrazione narrativa' andrebbe letto almeno: A. GAUDREAU, T. GUNNING, 'Le cinema des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?' in J. AUMONT, A. GAUDREAU, M. MARIE (a cura di), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris. Sorbonne-Colloque de Cerisy, 1989, pp. 49-63.

¹⁸ «Maybe this is Kiarostami's real Lumière homage. As in the earliest staged films, the single shot is given a simple arc. Figures arrive in the frame, do something, then depart. But sound is tremendously important too. Quiet activity is interrupted by brusque action—too often, a gunshot. More than you might expect, violence provides a spike of action before calm returns». David Bordwell, *Barely moving pictures: Kiarostami's 24 FRAMES*. <<http://www.davidbordwell.net/blog/2018/05/17/barely-moving-pictures-kiarostamis-24-frames>> [accessed 29 September 2020]

¹⁹ J. -F. Lyotard, *Il dissidio* [1983], trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1985.

²⁰ M. SAEED-VAFA, J. ROSENBAUM, cit. (Kindle edition).

²¹ Senza rimandare ad autori classici della teoria cinematografica come Hugo Münsterberg, Edgar Morin, Christian Metz, Jean Mitry, Jean-Luc Comolli, alle posizioni femministe di Laura Mulvey, Marie Ann Doane, E. Ann Kaplan, o ancora più recentemente ai contributi eterogenei di Slavoj Žižek, ci limitiamo a segnalare un volume storico-critico che, ancorché non recente, traccia i percorsi di vicinanza tra storia del cinema e studi sulla mente: J. BERGSTROM (a cura di), *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999.

²² La questione dell'incontro/scontro/mediazione tra i media della contemporaneità è così complessa da non poter essere trattata in questa sede. Ci limitando a sottolineare almeno la diffusione del paradigma della convergenza e della (non troppo conflittuale) convivenza tra i media in testi dedicati soprattutto al cinema e alle immagini in movimento: J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi* [1999], a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini e associati 2003; H. JENKINS, *Cultura convergente* [2006], trad. it. di V. Susca e M. Papacchioli, Milano, Apogeo, 2007; P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale: perustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari-Roma, Laterza, 2010; F. ZECCA, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Campanotto, Udine, 2013. La proposta kiarostamiana ci sembra invece giungere 'dal basso', in forme quasi artigiane e pragmatiche: da qui l'evidenza degli attriti, delle scanalature, delle ferite, delle fenditure che spetterà agli spettatori tradurre in proposte ermeneutiche.

²³ Sullo stesso argomento mi permetto di rimandare a un mio precedente saggio relativo alla produzione di cortometraggi di Kiarostami. Cfr. M. DALLA GASSA, 'La forma breve', in R. DE GAETANO, N. TUCCI (a cura di), *Annuario Fata Morgana Web. 2017, un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2017, pp. 429-432.

²⁴ Sull'incidenza del software (e dei desktop) nella configurazione estetica del mondo si rimanda almeno a L. MANOVICH, *Software culture* [2010], a cura di M. Tarantino, Milano, Edizioni Olivares, 2010.

²⁵ Sullo *slow cinema* è nata, in ambito anglosassone, una letteratura molto coesa sia per categorie critiche abbracciate, sia per autori scelti da analizzare. Forse non è un caso che ci siano saggi o capitoli dedicati ad Abbas Kiarostami in I. JAFFE, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, New York, Columbia University



Press, 2014; T. DE LUCA, N. BARRADAS JORGE (a cura di), *Slow Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015; L. P. KOEPNICK, *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017; J. REMES, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*, New York, Columbia University Press, 2015; P. COUTÈ; D. VASSE (a cura di), 'Action et contemplation', *Double jeu*, 6, 2009. Il cineasta iraniano è egualmente citato in E.ÇAĞLAYAN, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London, Palgrave Macmillan, 2018 e nella nuova edizione P.SCHRADER, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Los Angeles, University of California Press, 2018.

²⁶J.REMES, 'The Sleeping Spectator: Nonhuman Aesthetics in Abbas Kiarostami's *Five: Dedicated to Ozu*' in T. DE LUCA, N.BARRADAS JORGE (a cura di), cit., pp. 231-242.

²⁷La dichiarazione di Kiarostami, qui ripresa da Justin Remes (p. 239), è tratta da un'intervista che il regista ha rilasciato a Jamsheed Akrami per un documentario contenuto nei materiali extra dell'edizione in DVD de *Il sapore della ciliegia*, nella versione inglese edita da Criterion Collection.

²⁸Si veda in particolare: A BAZIN, 'William Wyler o il giansenista della messa in scena' [1948] in ID, *Che cos'è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1996, pp. 92-116.



RAPHAËL YUNG MARIANO

*L'expérience du punctum.
Les photos d'Alix*

In 1980, the same year as the publication of *La chambre claire* by Roland Barthes, Alix Cléo Roubaud and Jean Eustache conceived a short film on photography and cinema: *Les Photos d'Alix*. If the director is indeed Eustache, it is important to give Alix Cléo Roubaud back his rightful place. In addition to playing her own role and showing her photographs, she saw in the film form a new way to approach a problem that runs through her entire work: what can photography tell? What are its limits? Cinema offers a point of view and a point of listening; in the film, Roubaud will work on this articulation to (de)construct her own comments: little by little, a gap is created between the soundtrack and the image. From then on, the elements evoked by Roubaud for each photo do not correspond to what we see, what it points to is not visible. Doesn't this gap between the image and the word remind us of the 'blind field' that Barthes evokes in connection with the *punctum*? In his latest book, Barthes moves away from a semiological discourse towards a more personal, more intimate writing; in the same way, the cinema will offer Alix Cléo Roubaud a new look at his own images. She can thus 'give herself up' as Barthes does and (re)question her artistic practices – writing and photography – as well as her history and existence.

Le livre de Roland Barthes, *La chambre claire*, dans lequel il développe la notion de *punctum*, a marqué l'histoire de la photographie. Aussi bien au niveau théorique – il est contemporain de la création des *Cahiers de la photographie* et d'une reconnaissance institutionnelle (du moins en France) –, et au niveau de la pratique – avec notamment un faire photographique plus intimiste (par exemple, celui de Denis Roche) ou encore « photo-biographique »¹ pour reprendre la notion de Gilles Mora et Claude Nori. Si l'impact de ce concept est indéniable dans le monde de la photographie, qu'en est-il du cinéma ? Ce texte espère ouvrir le *punctum* au cinéma – *in motion* – dans l'optique de renouveler et redéfinir, à partir du concept barthésien, les relations entre photographie, écritures du moi et mise en mouvement des images photographiques. La même année que la parution du livre de Barthes, Jean Eustache, en étroite collaboration avec la photographe Alix Cléo Roubaud, réalise le film *Les Photos d'Alix*. Au-delà de cette association un peu simpliste entre ces deux œuvres parues la même année, il y a, dans les deux cas, une vraie réflexion sur la spécificité et la nature de la photographie et du cinéma. Cet article propose de faire dialoguer le texte et le film, de circuler entre photographie et cinéma, tout cela à la lumière de la notion de *punctum*, afin de dévoiler l'intimité sous-jacente à ces réflexions théoriques.

1. Barthes & le cinéma

La chambre claire marque un tournant dans les études théoriques sur la photographie ; mais, de manière paradoxale, c'est aussi un livre sur le cinéma. En effet, Barthes construit sa réflexion sur la photographie « contre le cinéma »² précise-t-il. De plus, le livre est publié dans une collection spécialisée dans le cinéma, dirigée par Jean Narboni et la revue les « Cahiers du cinéma ». Au fil du livre, des films – par exemple, le *Casanova* de Federico Fellini – et certaines particularités du septième art seront utilisés pour caractériser la singularité de la photographie car il est difficile, explique l'auteur, de les « séparer ».³ *La chambre claire* est donc un livre partagé entre cinéma et photographie.



Physiquement, le lien entre cinéma et photographie est évident ; la photo est génétiquement présente dans le cinéma : il s'agit du même support pellicule, du même procédé chimique, et l'illusion du mouvement que l'on a au cinéma est due à un défilement de vingt-quatre photogrammes par seconde. Or, c'est justement cette vitesse, fondamentale pour le cinéma, qui pose problème à Barthes : pour lui, la photo au cinéma est « prise dans un flux, (elle) est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ».⁴ Le spectateur n'a pas le temps d'observer, ni de s'arrêter sur chaque photogramme, car le référent photographique « glisse ». Mais qu'en est-il lorsque le cinéma se met à filmer des photographies ? Le glissement, dont parle Barthes, a-t-il toujours lieu lorsque le film se fixe sur une ou plusieurs photos, comme c'est le cas dans le film d'Eustache *Les photos d'Alix* ?

2. Le film & les photos

Les photos d'Alix est l'avant-dernier film de Jean Eustache avant son suicide en 1981. On y retrouve plusieurs problématiques abordées dans ses différentes œuvres : des interrogations sur l'art du cinéma, sur le rapport au réel, sur la vérité, sur l'amour. L'histoire est très simple : Alix montre ses photos à Martin et, peu à peu, ce qu'elle dit à propos des images ne va plus correspondre à ce que l'on voit à l'écran. Pour saisir toute la puissance de ce film de dix-huit minutes, il est important d'insister sur la simplicité du dispositif mis en scène par Eustache. Les deux protagonistes ('elle et lui', pour reprendre les termes utilisés dans le synopsis) sont filmés côte-à-côte, face à la caméra ; en contrechamp, il y a une plongée totale sur les photos, comme si la caméra prenait la place d'un agrandisseur photographique.



Jean Eustache, *Les photos d'Alix*, 1980

Il y a donc deux axes, deux personnages, et deux sources d'enregistrements : la prise de vue (la caméra) et la prise de son (le micro) – deux éléments qu'Eustache va malicieusement manipuler –. Cette dualité s'exprime aussi dans les deux régimes d'images : l'image fixe (la photo) et celle en mouvement (le cinéma), et enfin, dans les deux rapports au réel : l'un de l'ordre de la fiction, l'autre, du côté documentaire. En effet, Alix est vraiment joué par Alix Cléo Roubaud, soit une photographe qui montre ses propres photos, et qui raconte de vraies anecdotes sur le contexte dans lequel

les photos ont été faites. Dès lors, peut-on vraiment dire qu'il s'agisse d'une fiction comme le prétend la note d'intention – confirmé, en outre, par le César du meilleur court-métrage de fiction ? Ne serait-il pas plus juste de parler d'un documentaire sur les (vraies) photos d'Alix, d'autant plus que le film a été tourné chez elle.

Le film se situe donc entre la fiction (comme l'indique le synopsis et la note d'intention), le documentaire (l'artiste est filmée chez elle, dans son atelier, expliquant certaines techniques pour obtenir ses tirages) voire même, pour reprendre les mots de Stéphane Bouquet, du côté de l'« essai contre-cinématographique »⁵ – Barthes et sa conception de la « photo contre le cinéma »⁶ n'est pas loin. Mi-fiction mi-documentaire, ou alors ni fiction



ni documentaire : le film est inclassable. Un peu comme peut l'être le livre *La chambre claire* qui se situe entre cinéma et photographie, nous l'avons vu, mais aussi entre livre théorique et réflexion personnelle. En effet, comme le précise le sous-titre, il s'agit d'une « note sur la photographie » et non d'un essai ; en outre, il n'a pas la rigueur scientifique des autres livres de Barthes (ce qui lui a été reproché). Pour son dernier livre paru de son vivant, Barthes circule entre une approche phénoménologique – bien qu'elle soit « vague, désinvolte, cynique même », ⁷ précise-t-il –, et une approche plus intimiste, écrite « à partir de quelques mouvements personnels ». ⁸ L'auteur se confie, il fait part de ce qu'il aime, il évoque le plaisir de parler de photos mais aussi le chagrin qui l'habite à ce moment, celui du deuil de sa mère. Barthes était très proche d'elle et sa mort est une vraie épreuve pour lui que l'on peut lire, en partie, dans son *Journal de deuil*. ⁹ Il s'agit d'un recueil de notes (et non « une note ») relatant les différents états d'âmes de Barthes suite à la mort de sa mère. Dans cette perspective, *La chambre claire* en est le véritable prolongement. En effet, la mère de Barthes hante, littéralement, la seconde partie du livre qui se fonde sur une photographie que nous ne verrons jamais, malgré les nombreuses illustrations que contient le livre. C'est la fameuse photo du Jardin d'Hiver qui « n'existe que pour » ¹⁰ Barthes, car pour nous, lecteur, elle n'est qu'une photo, quelconque et indifférente. Revenons au film qui, lui aussi, recèle une part importante d'intimité, soigneusement dissimulée derrière l'aspect fictionnel.

3. *Ecart*

La mise en scène et le dispositif du film *Les photos d'Alix* sont simples, mais cette simplicité est indispensable pour mettre en lumière l'écart qui s'opère entre ce qui est dit et ce qui est vu. Au début, Alix Cléo Roubaud commente ses photos : elle décrit des situations, explique des techniques ; tandis que le jeune homme pose des questions ou fait des remarques. Au bout d'un certain temps, suffisamment long pour que le spectateur se sente à l'aise, ce que décrit l'artiste ne semble plus se trouver sur l'image ; comme il est précisé dans le synopsis, « les choses ne sont pas forcément ce qu'elles ont l'air d'être », et les « ressemblances vont se défaire ».

Ce décalage se fait de manière discrète, grâce au montage très précis d'Eustache qui ruse pour faire surgir un doute ; un doute qui n'envahit pas le spectateur soudainement, mais qui se diffuse, petit à petit, à travers des incohérences qui sont de plus en plus visibles. Le spectateur est tiraillé entre ce qu'il voit et ce qui est décrit, il est pris dans cette disjonction du son et de l'image qui le fait vaciller. Il est manipulé par le dispositif cinématographique.

Pour Frédérique Berthet, Eustache paraît filmer « le présent éphémère d'une expérience qui se déroule sous nos yeux ». ¹¹ De quelle expérience s'agit-il ? Celle, bien entendu, de la projection du film ; mais ce « présent éphémère », qui se déroule et se dérobe – comme pour tout film projeté – est ici bien différent. Pendant *Les photos d'Alix*, le spectateur essaie de rattacher ce qu'il entend à ce qu'il voit (ou inversement), il est alors confronté à un second niveau de l'expérience, voire même à une autre expérience. Comme dans toute projection, chaque photogramme est remplacé par le suivant pour obtenir une illusion du mouvement – le « référent glisse » ¹² précise Barthes – sauf qu'ici, ce glissement se fait également au sein du film, à l'intérieur même de l'œuvre : il y a un écart entre ce qui est dit et ce qui est montré. Il est temps désormais de nous aventurer du côté de cette autre expérience, celle de cet écart qui s'apparente à une véritable expérience du *punctum* barthésien.



4. *Punctum*

Revenons d'abord au concept même de *punctum*. Barthes le définit par opposition au *studium* qui caractérise la photographie dite « unaire », ¹³ à savoir le type de photo le plus répandu au monde. La photographie est unaire lorsqu'elle est banale, elle peut parfois choquer mais pas troubler : elle est, écrit-il, « du côté du *to like* et non du *to love* » ; elle « transforme emphatiquement la «réalité» » sans la dédoubler, ni la faire vaciller ». ¹⁴ Attardons-nous plus longuement sur ce vacillement qui constitue une des caractéristiques du *punctum*. A cette photographie unaire aux « intérêts sages » précise Barthes, il oppose une image folle dont il parle à la fin du livre, une image « intraitable ». De la même façon, il faut regarder le film *Les photos d'Alix* lorsqu'il devient fou : lorsqu'il plonge le spectateur au sein de cet entre-deux, en pleine expérience du *punctum*, où il ne sait plus où voir, ni quoi lire, ni quoi faire.

Écrit Barthes : « dès qu'il y a *punctum* un champ aveugle se crée, se devine ». ¹⁵ L'expérience proposée par Eustache dans ce film, à travers cet écart entre ce qui est dit et ce qui est vu, rappelle ce « hors champ subtil » ¹⁶ décrit par Barthes, un hors champ qui invite l'image à lancer « un désir au-delà de ce qu'elle donne à voir ». ¹⁷ Pour Barthes, le *punctum* est un supplément : « c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà ». ¹⁸

N'est-ce pas ce que fait Eustache dans son film ? Par l'intermédiaire du montage, il ajoute à la photo un supplément – un autre commentaire qui n'est pas celui de la photo – ; il ajoute au voir un autre dire qui est pourtant déjà présent dans le matériau filmique. Par cette manipulation, il crée un champ aveugle. On comprend alors toute la difficulté qu'Eustache a eue pour faire le montage du film car il n'a pas simplement décalé la bande son – comme c'est le cas, par exemple, dans *Nostalgia* d'Hollis Frampton –. Eustache a fait en sorte d'avoir, dans les mots des protagonistes, toujours quelque chose qui se rattache à la photo montrée, qu'il y ait un point en commun, bien que l'image et son commentaire n'ait rien en commun. Et c'est cela qui dérange, c'est cela qui rend le spectateur incertain, et qui rapproche cette étrange expérience du *punctum* barthésien.

Le *punctum* est un élément qui fait « tilt » dans l'image, « une blessure, une piqure (...) qui meurtrit et poigne », ¹⁹ c'est une marque qui « emporte toute (la) lecture » ²⁰ d'une photo. Mais il s'agit de quelque chose de tout à fait personnel, c'est bien là toute la différence avec le *studium* qui est, quant à lui, toujours codé à l'inverse du *punctum* qui ne l'est pas.

Eustache, par ce malin écart entre ce qui est dit et ce qui est montré, nous invite non pas à décoder, à faire correspondre un signe à un sens, mais plutôt à nous faire vaciller et par conséquent à être du côté du *punctum*. Toutes nos certitudes sont emportées par le film. Il nous fait douter car ce décalage n'arrive pas subitement, il se fait petit à petit, pour nous faire atterrir, comme l'écrit Barthes à propos du *punctum*, dans une « zone vague de moi-même ». ²¹

Pour donner des exemples de *punctum*, Barthes est dans l'obligation de « se livrer », ²² écrit-il, de partager les images qui font « tilt » chez lui, car le *punctum* est un détail propre à chacun qui se joue dans cette « zone vague de (soi)-même » ; c'est donc



Jean Eustache, *Les photos d'Alix*, 1980



évoquer ce qui nous rattache sentimentalement à cette photo. Ainsi, parler du *punctum* revient à partager une intimité que l'on a avec une image, c'est donc s'exposer – comme le fait Alix Cléo Roubaud dans le film lorsqu'elle évoque, par exemple, une photographie qui est « personnellement pornographique tout en étant publiquement décente » –.

5. S'exposer

En-deçà du désir de trouver l'essence de la photographie, il y a dans *La chambre claire* une part importante d'intimité : Barthes se livre entièrement et fait, de la dernière parution de son vivant, son œuvre la plus personnelle, dans le prolongement, nous l'avons vu, de son *Journal de deuil*. De manière comparable, Alix Cléo Roubaud s'expose dans le film – « toutes les photographies sont moi » dit-elle –, elle se livre et raconte des situations très intimes, parfois même gênantes. A la suite du film, Alix Cléo Roubaud va poursuivre sa réflexion sur l'image photographique et, dans un même mouvement que Barthes, elle va passer de l'intime au théorique. Sous la forme de remarques, à la manière de Wittgenstein – philosophe sur lequel elle a commencé à écrire une thèse –, elle va pointer les caractéristiques de la photographie. Parmi ces notes, l'une d'entre elles résonne en nous de façon particulière : une photographie, écrit Roubaud, est « un fragment du monde amoureux ».²³ Comment ne pas penser à Barthes et ses *Fragments d'un discours amoureux* ? Fragments qui ont eux-mêmes été cités à propos du film *La maman et la putain* de Jean Eustache qui était, pour certains critiques de l'époque, une sorte d'adaptation libre du livre de Barthes mais qui est, en tout cas, une ex-position très réaliste de ses relations amoureuses d'alors.

Si chaque photo est un fragment, le film *Les photos d'Alix* met bout à bout plusieurs fragments, pour former une histoire. Ce geste de mettre les unes à la suite des autres des images est aussi celui du montage ; or, nous l'avons vu, il est d'une extrême précision dans ce film qui tient, en grande partie, à la justesse du montage fait par Eustache. Ce film est bien un discours amoureux : Alix Cléo Roubaud et Jean Eustache ont été très proches, amants même, et certaines photos exposent cette intimité. Ce film est une co-crédation, un dialogue amoureux fait, à la fois, avec les moyens du cinéma et avec ceux de la photographie. C'est une œuvre hybride, une œuvre chimérique que les deux sujets créateurs ont créé avec leurs moyens d'expressions propres.

Le prologue du film se termine par une phrase prononcée par Alix Cléo et que l'on retrouve régulièrement dans ses écrits : « les seules vraies photographies sont des photographies d'enfance ». La photo d'enfance nous « fascine »,²⁴ écrit Alix Cléo dans son *Journal*, car même si nous nous en souvenons pas, il n'y a aucun doute sur notre présence. On rejoint alors l'autre grand concept du livre de Barthes, le « ça-à-été », mais aussi la fameuse photo du Jardin d'hiver, grâce à laquelle il « retrouve » sa mère, bien qu'elle soit alors âgée de cinq ans. Cette photo est fondatrice



Jean Eustache, *Les photos d'Alix*, 1980

de sa pensée sur la photographie et du concept de 'ça-à-été', et pourtant Barthes ne nous la montre pas ; un peu comme Eustache dérobe à notre regard certaines photographies commentées par Alix Cléo Roubaud. Barthes ne nous la montre pas car cette photo n'a de



sens que pour lui : la photographie est « enracinée dans le particulier », pour reprendre les mots d'Alix Cléo Roubaud qui auraient pu être écrits par Barthes. Ainsi, l'intimité peut être exposée, ce qui est le cas dans ces deux œuvres, mais il y a toujours quelque chose qui reste inaccessible – l'intime – comme s'il ne pouvait être approché, et qu'il était « intraitable », pour reprendre l'expression de Barthes à propos de la photographie.

Beaucoup d'autres liens peuvent être développés entre *La chambre Claire* et *Les photos d'Alix* notamment sur la question du double, de l'altérité, de la mort, ou même de la « super-illusion », dont parle la quatrième de couverture du livre, et qui pourrait être une définition du cinéma. Mais, en guise de conclusion, il nous semble important d'insister sur la dynamique qui anime les deux œuvres. C'est à partir d'une approche singulière et très personnelle, que Barthes va développer les notions de *punctum* et de 'ça-a-été', pour répondre à son envie de découvrir la nature de la Photographie, son « «génie» propre ».²⁵

De manière comparable, Roubaud et Eustache vont tenter de montrer la nature du cinéma en dévoilant l'envers des photos. Comme le précise Stéphane Bouquet, *Les photos d'Alix* est ce « genre d'expérience-limite [...] qui tente, en niant le cinéma, d'en dire la nature ».²⁶ Eustache joue bien avec les caractéristiques du cinéma : entre fixité et mouvement, entre montage et continuité, entre fiction et documentaire, entre réel et imaginaire – c'est toute la puissance du cinéma, art de la manipulation par excellence, qui s'exprime dans ce film –.

Ainsi, pour Roland Barthes et Alix Cléo Roubaud, le détour par le cinéma semble être un moyen pour mieux parler de la photographie, mais surtout de mieux se découvrir. Dans les deux cas, le même « désir ontologique »²⁷ anime les deux sujets ; la photographie devient un levier pour s'exprimer et parler de soi : « toutes les photos sont moi », dit Roubaud ; ou, comme le précise Barthes à propos des images présentes dans le livre, « celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi* ».²⁸ Les deux œuvres étudiées sont habitées par la même dynamique vers l'extérieur : les deux vont vers le cinéma dans un désir d'expliquer la singularité de la photographie. Il y a la même ex-position de soi, la même ex-pression d'une intimité, le même questionnement existentiel sur la mort, la perte et l'amour, et la capacité que l'art de la photographie et celui du cinéma ont de nous accompagner dans ces moments de doute, et même de les sublimer.

¹ G. MORA, C. NORI, *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Editions de l'Etoile, 1983.

² R. BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Editions de l'Etoile-Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 140.

⁵ S. BOUQUET, 'Le doute surexposé', *Cahiers du Cinéma*, n° 523, avril 1998, spécial Eustache.

⁶ R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 13.

⁷ *Ivi*, p. 40.

⁸ *Ivi*, p. 22.

⁹ R. BARTHES, *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009. Par ailleurs, il est publié dans la même collection, « Fictions & Cie », que celle du *Journal d'Alix Cléo Roubaud*.

¹⁰ R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 115.



¹¹ F. BERTHET, M. FROGER (dir.), *Le partage de l'intime. Histoire, esthétique, politique : cinéma*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 12.

¹² R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 140.

¹³ Ivi, p. 69.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 90.

¹⁶ Ivi, p. 93.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 89.

¹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰ Ivi, p. 80.

²¹ Ivi, p. 87.

²² Ivi, p. 73.

²³ A. C. ROUBAUD, *Journal (1979-1983)*, Paris, Seuil, 2009, p. 230

²⁴ Ivi, p. 232.

²⁵ R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 14.

²⁶ S. BOUQUET, 'Le doute surexposé'.

²⁷ R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 13.

²⁸ Ivi, p. 21.



CHIARA TOGNOLOTTI

Crisalidi. Le fotografie di Francesca Woodman nel cinema

The film *The Woodmans* (Scott Willis, 2010) and the experimental documentary of the American director Elisabeth Subrin, *The Fancy* (2000), explore in different yet complementary ways the biographical journey of the photographer Francesca Woodman, disappeared by her own will in 1981, at twenty-two, and since then a major protagonist of contemporary visual art. The two films appear to build a distance of sorts, a shift between the woman that says 'I' in her works, that can be grabbed in her absence only – or, better, in the metamorphosis of the self offered by her artistic practice –, and those who speak for her to recount her story, define her and maybe imprison her in a form to which her pictures seem to be willing to escape from. It is precisely on this dyscrasia, a lost correspondence between the pictures and the images of the films, that my contribution deals with.

1. Pellicole. Fotografie e film

Scomparsa per suo volere nel 1981, a ventidue anni, Francesca Woodman si delinea ormai come figura centrale dell'arte visiva contemporanea, in un caso notevole di celebrità sorta e come esplosa poco tempo dopo – e forse a causa – di quella morte precoce e drammatica. In effetti, a partire dalla prima esposizione postuma nel 1986, negli anni a seguire sono state proposte numerose retrospettive delle sue opere, tra le quali una monografica di più di centoventi scatti al Guggenheim di New York nel 2012; e sono apparsi poi svariati saggi e monografie,¹ fino a fare di Woodman un nome molto noto e ricorrente anche negli ambienti meno specializzati, in una dinamica non lontana da quella che ha dato forma alla leggenda di Vivian Maier in anni ancora più recenti.²

Il documentario sperimentale della regista statunitense Elisabeth Subrin, *The Fancy* (2000), ripercorre la vicenda biografica di Woodman in una dimensione per molti aspetti inusuale, giacché gli scatti dell'artista non sono mostrati ma rievocati in descrizioni affidate a una voce *over* e performati da modelle che ne replicano le pose, così da costruire una sorta di ritratto *in absentia* dai toni suggestivi e talvolta inquietanti.³

Dal canto suo, il film di Scott Willis *The Woodmans*, presentato al Festival di Roma nel 2010 e dalla struttura più convenzionale, è dedicato al ricordo della fotografa in una sorta di album di memorie raccolte dai familiari e da chi le è stato vicino, come indica il titolo, in una polifonia di voci e immagini che accosta interviste, fotografie di famiglia, pagine di diario a filmati e immagini prodotti dalla stessa Francesca.⁴

Le vicende dell'esistenza breve dell'artista riepilogate dai due lavori si snodano intorno a pochi eventi cruciali: l'infanzia a Denver, in Colorado, in una famiglia di artisti (Betty, la madre, ceramista, il padre, George, fotografo e pittore, il fratello Charlie, videoartista); il soggiorno fiorentino tra il 1965 e il 1966; l'iscrizione a una delle migliori accademie d'arte statunitensi, la Rhode Island School of Design, nel 1975; un secondo soggiorno italiano, questa volta a Roma, tra il 1977 e il 1978; fino al ritorno a New York nel 1979 e al suicidio, due anni dopo.

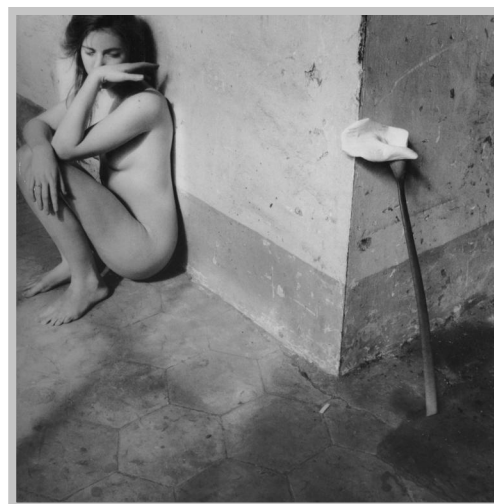


Come si è detto entrambi i film lavorano sull'evocare e riprodurre gli scatti dell'artista, con strategie diverse. Viene da chiedersi, allora, quali siano le corrispondenze e le possibili sfasature tra fotografie e film; se il prendere forma della rappresentazione nella grana diversa eppure affine dei due media finisca per produrre una tensione feconda; e se, infine, scatti, fotogrammi e immagini elettroniche riescano a tessere una tela comune o se ci siano fili che sfuggono all'ordito quando il sovrapporsi delle une e degli altri s'ingrana con la relazione speciale che lega la fotografia al guardare delle donne, giacché, come ha scritto Susan Sontag, l'uso della fotocamera declinato al femminile celebra la varietà e l'individualità, così da mandare in frantumi le categorie eteronormative decostruendole per aprire percorsi inediti di raffigurazione e dissenso.⁵

2. Autoritratto con calla. Identità plurali e corpi desideranti

Il corpus fotografico di Woodman trova una sintesi estrema ma efficace nel motivo dell'autoritratto. Il corpo dell'artista si mostra sovente in nudi integrali, in posture diverse che non di rado le nascondono il volto e intese a reagire all'ambiente che li ospita, naturale o domestico che sia. Si tratta dunque di una fotografia che muove intorno a una soggettività forte che fa collassare la relazione tra soggetto e oggetto del ritratto raggrumandola sul primo termine, per aprire però alle cose fuori del sé. Se Woodman dichiara, con leggerezza ironica, di fotografare sempre sé stessa giacché «It's a matter of convenience. I'm always available»,⁶ a leggere queste parole in filigrana, sovrapponendole alle immagini, si vede come la centralità del soggetto riverberi subito nella fusione con lo spazio: muri scrostati, pavimenti segnati dall'uso, stanze abbandonate e poi terra, acqua, alberi illustrano un'immersione dell'immagine di lei nell'universo delle cose, con la luce a sfaldare la consistenza del corpo congiungendolo con l'organicità del mondo. Così, ad esempio, in *Autoritratto con calla*, scattata a Roma tra il 1977 e il 1978, il corpo nudo di Francesca, una mano a coprire in parte il volto, è accostato alla forma allungata della pianta; le membra di lei si distendono nella fotografia non tanto a osservare, ma a divenire il fiore, come in una eco dell'intreccio con la dimensione naturale che sgorga dallo scatto di Claude Cahun *Je tends les bras* (1931-1932), dove le braccia della fotografa, ornate da bracciali di foggia esotica e tese in avanti come a voler abbracciare una presenza invisibile, sembrano appartenere a una roccia dalle dimensioni di un corpo umano.⁷

Il piglio femminista della lettura del corpus di Woodman offerta alla metà degli anni Ottanta da Abigail Solomon-Godeau suggerisce diverse tracce da esplorare – sebbene negli ultimi anni la prospettiva adottata dalla studiosa sia stata per certi aspetti contestata, o ne siano stati comunque allargati i confini verso un'attenzione più acuta alla dimensione formale.⁸ Solomon-Godeau vede l'opera di Francesca Woodman come intrisa di echi, parallelismi e allusioni che rimandano alle questioni indagate dalle teorie femministe della rappresentazione proprio a partire dal motivo di una riflessione per immagini che s'inarca tra il processo di

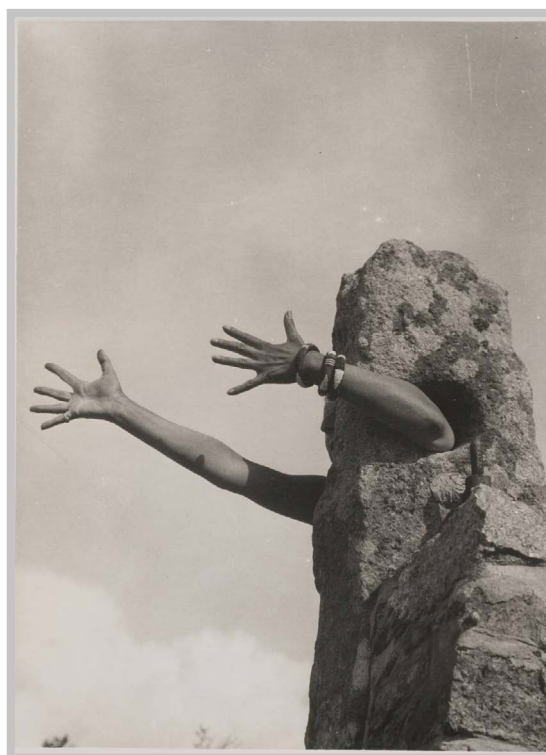


Francesca Woodman, *Autoritratto con calla*, 1977-1978



oggettivazione che appartiene al medium fotografico e la tensione che parte e torna al sé interna al modo dell'autoscatto.

Se, con Solomon-Godeau, i lavori di Woodman si delineano come «an assiduous inventory and exploration of the woman's body as icon of desire», a dare forma a quel corpo intero sia come spettacolo – *sight* – che come luogo – *site* – del desiderio è la relazione tra il sé come soggetto guardante e creativo, il sé come oggetto osservato e messo in scena e il medium fotocamera, in un gioco di sguardi che mette a tema il configurarsi degli stereotipi della femminilità per appropriarsene così da distorcerli e sovvertirli. Mi pare feconda, in particolare, l'osservazione di Solomon-Godeau che coglie per l'appunto le forme molteplici di soggettività portate alla luce dalle fotografie di Woodman, sia nello sguardo di chi le osserva che nelle figure rappresentate, e che si legano senz'altro al motivo della metamorfosi:



Claude Cahun, *Je tends les bras*, 1931-1932

Overall, Woodman's variations on both the construction and inscription of femininity do not stake out an identifiable position for either the male or female spectator. Arguably, it is precisely this ambiguity, the indeterminacy of subject and viewing positions, that charges Woodman's photographs with their unsettling admixture of seductiveness and affront. This ambiguity of address seems particularly apparent in the great mass of Woodman's images that elaborate on that most venerable and recurrent topos, the conflation of the woman and her body with nature.⁹

Il movimento metamorfico si tinge di tonalità contrastanti: ora oscure e minacciose, come nella serie *House*, dove il corpo di lei sembra confondersi con muri in disfacimento o rinchiudersi in gabbie polverose di cristallo, esposto insieme agli animali impagliati; ora meno inquietanti e oniriche, come nelle immagini – sulle quali tornerò tra poco – che vedono il corpo della fotografa/modella distendersi quasi con sollievo dentro le forme naturali di rami, di alberi, di fiumi. Il corpo-ritratto di Woodman si delinea allora come mutevole e complesso, in qualche modo indefinibile, come se si irraggiasse in una *palette* cangiante di identità multiple, affini e tuttavia distinte. Così in uno scatto privo di titolo (*Providence*, 1976) l'identità di lei si frammenta nelle fattezze di tre modelle – una delle quali è lei stessa – che, nude, sorreggono all'altezza dei volti una fotografia del viso dell'artista, sì da rendere quasi impossibile distinguere chi delle tre sia Francesca. Sul lato sinistro dell'immagine, appesa al muro, un'altra fotografia di Woodman. La corrispondenza tra l'immagine e il referente reale – chi guarda, e verso che cosa? L'origine del gesto di visione è anche dentro l'immagine, e dove? Che cosa abbiamo davanti agli occhi? – qui si allenta fino a dissolversi, sospendendo le convenzioni identitarie e riverberandosi su chi osserva così da renderne sfumata e indefinita la posizione.

Giacché s'incarna e prende posizione davanti al suo obiettivo, quello della fotografa è anche un corpo performativo: «Just out of sight, she is the field of experience, tiny, fragile, slid just beneath the skin», ha scritto Rosalind Krauss in uno dei contributi fondanti sul



lavoro di Woodman.¹⁰ Nascosta e al contempo al centro della scena, la figura dell'artista si fa strumento della visione, in un osservare se stessa che non cede al narcisismo ma che mostra – ancora con Krauss – «a sense of self as a medium, a conduit, a plane of passage».¹¹ L'artista manipola spesso il proprio corpo, pizzicandolo con mollette da bucato o inguainandolo in strisce di plastica per dare spessore al proprio agire nello spazio, oppure ancora sgranandolo nella sfocatura ottenuta con un'esposizione prolungata: e finendo così per slabbrare la propria identità, tagliando fuori il volto relegandolo nello spazio del fuori campo e, al contempo, lavorando più sull'agire e sul trasformarsi che sulla definizione di un'essenza univoca.

3. *Album con didascalie, e una spy story*

Per parte sua, il film *The Woodmans* mette a tema la relazione tra la soggettività tenace della pratica artistica della fotografa e il racconto della storia di lei narrato da più prospettive, esterne e giustapposte, che si dipanano dentro i volti e nelle parole di coloro che prendono parola per raccontarla, in uno dei modi tradizionali del *biopic*.¹² Così, ad esempio, la prima sequenza, che alterna nel montaggio le immagini di un filmato girato dall'artista a un'intervista al padre di lei.¹³ Woodman appare nuda, il corpo appena celato da un pannello di carta traslucida dove scrive il suo nome a grandi lettere. Poi la sua mano strappa la carta, frantumando la scritta, e l'artista/attrice esce dall'inquadratura senza che se ne veda il volto, in una tensione tra soggettività esibita e offuscata. È centrale qui, ancora una volta, l'io che si mostra e insieme si nasconde, che appare affermarsi con decisione nei caratteri maiuscoli e al contempo rifugiarsi nello spazio sicuro e oscuro del fuori campo. Questa sequenza entra in risonanza con una riflessione ricorrente nel pensiero femminista, ovvero il ridursi del corpo femminile a pagina bianca, portatore e non produttore di un significato che viene iscritto su di esso. In voce *over* e poi in primo piano, a dialogare con le immagini del filmato d'artista, il padre commenta – in tutta evidenza dopo molto tempo dalla morte della figlia e con tono assertivo e severo – il lavoro di lei, identificandolo senz'altro con il desiderio della fotografa di mettersi al centro della scena.¹⁴

Mi pare di poter affermare che in molte sue parti il film rilegge le opere di Francesca Woodman in modo analogo a quanto accade in questa prima sequenza. Le parole del padre impongono un'interpretazione univoca alle immagini, come chiudendole in una lettura data e indiscutibile. Così, lungo tutto il film, le fotografie di Woodman formano una sorta di commento muto, ma resistente, al dipanarsi del racconto. Ogni capitolo dell'esistenza dell'artista è raccontato dalle voci delle interviste e ribadito dalle immagini, che confermano quello che le parole dicono senza mai cercare un controcanto o contrappunto ma al contrario sovrapponendosi pressoché alla perfezione con le parole, legando in un nodo stretto l'arte di Francesca alla sua biografia così come si desidera raccontarla.

Un esempio della dinamica appena descritta è la ricostruzione drammatica del suicidio. Alle parole di lei che si disegnano sullo schermo evocando una frattura interiore profonda («Mi vedo del tutto insignificante, ogni giorno di più. Non so se potrò sopportare un altro anno di disonestà») si sovrappongono fotografie che sembrano quasi voler dare forma figurativa a quella morte. Sullo schermo scorre la serie *Angel*, dove una figura fantasmatica sembra allontanarsi dal corpo di Francesca che la osserva incuriosita, come un'anima fuggevole dopo la morte; poi compaiono gli scatti dedicati al corpo della foto-



grafa inguainato in una pellicola trasparente che ne sfuma i lineamenti, accanto a una libreria vuota, sugli scaffali una stoffa appallottolata, a incanalare l'immagine dentro il rimando ovvio al caos di un'esistenza senz'ordine, desiderosa di soffocarsi; infine, il corpo immobile di Francesca disteso a terra allude, didascalico e morboso, alla morte dell'artista, che ha scelto di andarsene gettandosi dal tetto di un palazzo.

Una strategia per certi versi opposta appare in *The Fancy*. Elizabeth Subrin ricostruisce la biografia di Woodman in un racconto per parole e immagini che all'uso ridondante degli scatti di *The Woodmans* sostituisce la loro mancanza. Le opere dell'artista non compaiono in nessun fotogramma; ne ascoltiamo la descrizione da parte di una voce *over*, in una *ekphrasis* accurata che s'incarica di evocare immagini che rimangono nel fuori campo del film. Le sequenze si dipanano alternando riprese di modelle che performano le fotografie dell'artista, replicandone le pose in ambientazioni scarne (stanze vuote, muri spogli), a lunghi carrelli che scorrono – talvolta fermandosi a isolarli in primo piano – su oggetti che potrebbero essere appartenuti a Woodman, o essere comparsi nelle sue foto.



Francesca Woodman, *Girl with Weed*, 1980

Così, ad esempio, il film evoca il trittico *Girl with Weed* (New York, 1980), uno degli ultimi *blueprint* dell'artista. La voce narrante riporta la descrizione di quelle immagini evocandole nei dettagli. Nel pannello di sinistra compare la testa di una figura androgina con gli occhi chiusi, una luce forte a cancellarne in parte i lineamenti; al centro, una libellula si posa su una saponetta, un ciuffo d'erba disposto ad arco nella parte alta dell'immagine; sulla destra, un nudo femminile, il volto immerso nell'ombra, regge accanto a sé, il braccio sinistro teso verso l'alto, lo stesso ciuffo d'erba che sfiora il bordo della fotografia. La voce narrante prosegue riportando come il padre George, a commento di quell'immagine, ricordasse di aver detto alla figlia piccola che una libellula le avrebbe cucito le labbra se lei avesse detto una bugia; ne risulta un'evocazione inquietante, una sorta di patina di ambiguità che si distende su un'immagine che può solo essere immaginata e che accoglie la suggestione pungente di un ricordo dagli echi traumatici. Ad accompagnare il racconto, la camera scorre su oggetti che avrebbero potuto far parte della vita o delle opere dell'artista. Abiti, scarpe, vasetti di crema, conchiglie, libri, farfalle chiuse in piccole teche, nastri registrati: la sequenza sembra raccogliere i resti, quasi i detriti di una vita, chiusi in buste trasparenti come fossero le prove di un crimine. E l'andamento del filmato è quello di un *noir* o di una *detective story*: Subrin s'interroga su chi sia stata Francesca, sulle modalità con le quali si è narrata la sua esistenza all'indomani della scomparsa, e sul motivo che ancora conduce Betty e George Woodman a mostrare soltanto una parte dei lavori della figlia.

All'eccesso di visibilità di *The Woodmans* risponde allora una strategia di sottrazione: le parole non raddoppiano le immagini fino a chiuderle in un significato statico e univoco come nel film di Willis, ma richiamano alla memoria di chi guarda quegli scatti, suggerendone i motivi sia nella riproposizione delle pose fotografiche che, soprattutto,



nell'indugiare sulle forme delle cose. Nel suo alludere già dal titolo a un capriccio, ma anche a un'ipotesi e finanche a un inganno, per certi aspetti è come se *The Fancy* svelasse, o cercasse di farlo, il mistero che appare avvolgere la vita e la morte drammatica dell'artista, portando alla luce le contraddizioni della narrazione divistica impostata dalla famiglia Woodman che sembra



Fotogramma dal film *The Fancy* (Elisabeth Subrin, 2000)

incastonare in maniera univoca, imprigionandola, la figura seducente e malinconica della figlia; narrazione che trova poi una forma compiuta in *The Woodmans*, dove, si è visto, il ritratto d'artista mette a tema il *cliché* del talento precoce sfiorito in una morte prematura, affermato dal racconto e confermato senza esitazione da un uso alla fine dei conti arbitrario di fotografie e pagine di diario.

In qualche modo, dunque, entrambi i film offrono una lettura parziale del percorso esistenziale e creativo di Francesca Woodman, sebbene con modalità diverse. *The Fancy* privilegia la dimensione dell'assenza e del mistero, in quello che appare quasi un atto d'accusa verso la famiglia di lei, giocando sulla sostituzione radicale delle immagini d'autrice. *The Woodmans*, invece, dà voce proprio alla famiglia e apre al dispiegarsi degli scatti sullo schermo, come se il film sfogliasse l'album di quelle fotografie porgendole a chi guarda e accompagnandole con racconti-didascalie che finiscono per squadernare quelle immagini e privarle di profondità. Nell'uno e nell'altro caso lo sguardo di Francesca resta in sottofondo, come ridotto al silenzio. Assente in *The Fancy*, riletta e depotenziata in *The Woodmans*, la visione della fotografa si mostra appena. Il desiderio di osservare, e di osservare quello che desidera – le molteplici versioni di se stessa, nel mondo – che muove quello sguardo resta visibile a malapena, come chiuso sotto una lastra di ghiaccio a pelo d'acqua.

4. Palinsesti e metamorfosi

A ben guardare è forse proprio da quella forma acquorea e indistinta lasciata affiorare dai racconti, divergenti ma in fin dei conti affini, dei due film dedicati al racconto dell'artista scomparsa, che può emergere una suggestione feconda. Per dirla altrimenti, in particolare il film *The Woodmans* – forse suo malgrado – lascia trasparire per brevi tratti la relazione profonda tra cinema e fotografia, specie quando quest'ultima si declina nei modi della ridefinizione di un'identità poliedrica.

Per tentare di cogliere quel legame possibile vorrei partire da un testo di Jean Epstein scritto a ridosso del suo film più celebre, *La caduta della casa Usher*, nel 1928:

Raramente si vede il senso di una vita prima della morte. Le trasparenze del cinematografo non vanno così dritte al fondo dell'anima come quelle della morte. Ma si accostano ad esse nella penombra, nella temperatura media della vita, quando l'anima distende le sue nuove, grandi membra contro le porte d'osso del suo tempio di epi-



dermide. Questa fotografia delle profondità vede l'angelo nell'uomo come la farfalla nella crisalide. La morte ci fa delle promesse attraverso il cinematografo.¹⁵

Le parole del regista francese mettono a tema la tensione rivelatrice dell'immagine cinematografica giacché la leggono come dotata di una capacità di visione simile a quella posseduta dalla morte, sebbene meno definitiva e tenebrosa, intesa a rivelare il «senso di una vita», dunque a sfilare dall'ordito dell'esistenza il filo della soggettività. Sullo schermo apparirebbe allora un universo «in penombra» dove sarebbe possibile scorgere il senso di ogni forma di vita. Non però in maniera univoca: il film – macchina pensante in grado di costruire un tempo e uno spazio inediti e indipendenti dalle categorie che regolano il quotidiano – saprebbe, sempre stando alla riflessione epsteiniana, far emergere la natura multiversa e poliforme dell'identità, più simile a un liquido vischioso e malleabile che a una forma geometrica stabile:

L'individualità è un complesso mobile che ognuno deve, più o meno consapevolmente, scegliersi e costruirsi, risistemare in continuazione a partire da una diversità di aspetti che sono anch'essi lontani dall'essere semplici o permanenti, e nel cui insieme, quando sono troppo numerosi, l'individuo riesce difficilmente a definirsi e a conservare una forma precisa. Allora, la supposta personalità diventa un essere diffuso, di un polimorfismo che tende all'amorfo e che si dissolve nella corrente delle sue acque-madri.¹⁶

I motivi della natura fluida dell'esistere e della metamorfosi – la crisalide e la farfalla, l'angelo e l'uomo, il «tempio di epidermide» e l'anima, il flusso altalenante tra vita e morte, andirivieni incessante tra organico e inorganico che vede una dimensione liquefarsi nell'altra – innervano questi scritti come poi molte delle immagini epsteiniane; e mi pare di poter ravvisare una tensione analoga verso i motivi dell'indagine dentro le identità polimorfe nelle fotografie di Woodman, che trovano poi nello sguardo della cinepresa di *The Woodmans* una eco e un rilancio.

In due distinte inquadrature del film le fotografie di Woodman si fondono con i luoghi dove sono state scattate, con i colori della pellicola, ripresa al presente, a circondare il bianco e nero dello scatto, nel passato. Nella prima il quadro è diviso in tre parti in senso verticale, come una predella, o come nelle ultime opere di lei che spesso adottano una forma tripartita.



Fotogramma dal film *The Woodmans* (Scott Willis, 2010)

Ai lati la ripresa a colori com-

prende la campagna che circonda la casa dei Woodman in Toscana, con il padre di Francesca, sulla destra, mentre passeggia tra gli ulivi; al centro, sovrimpresso e in bianco e nero, uno scatto di Woodman dello stesso luogo, con la figura di lei seminascosta da un telo bianco. La seconda inquadratura lavora sulle linee orizzontali e vede la ripresa della piscina di pietra del casale, dove s'intravedono la figura della madre dell'artista e quella di un ragazzino, nipote di Francesca, circondare la parte centrale dello schermo occupa-



ta dall'immagine fotografica in bianco e nero scattata, questa volta, in un altro luogo (a Boulder, in Colorado). A fondersi sono i due specchi d'acqua, quello del presente delle riprese e il fiume che occupa la parte bassa della fotografia; al centro il corpo di Francesca, disteso e semisommerso, sembra prolungare le radici ramificate di un grande albero che si protendono nell'acqua.



Fotogramma dal film *The Woodmans* (Scott Willis, 2010)

del corpo di lei, reso ancora più sfuggente dal telo bianco che lo ricopre quasi del tutto. Del resto il motivo del volto nascosto ricorre sovente negli scatti di Woodman. Così nella serie *Self Deceit*, composta a Roma nel 1978, il corpo nudo dell'artista – in piedi, frontale e di spalle, oppure accoccolato a terra – si disegna sui muri scostati di stanze spoglie; il viso è coperto da un frammento di specchio rettangolare che riflette il vuoto. Lo specchio torna negli scatti dal titolo *A Woman, a Mirror; A Woman Is a Mirror for a Man* (1975-1978), dove è la sfocatura dell'immagine a rendere illeggibili i lineamenti di lei, ripresa nell'atto di alzarsi da terra, alle sue spalle uno specchio sulla sinistra e una grande finestra sull'altro lato, sullo sfondo una libreria vuota.

Mancanza del volto, ma anche del corpo: a ben guardare, quasi tutti gli scatti di Woodman lavorano sul ricorrere del tema dell'angelo, a partire dalla serie già citata *Angel*, e realizzata a Roma tra il 1977 e il 1978. Qui il corpo dell'artista appare solo dalla vita in giù, le gambe divaricate con i piedi a terra, e insieme si dissolve nell'impronta lasciata nel fan-



Francesca Woodman, *Senza titolo*, Providence, 1976

go, a forma di V rovesciata, a comprendere nello stesso spazio l'esserci e il non esserci più. Una dinamica analoga affiora in una fotografia scattata a Providence nell'autunno del 1976 e lasciata senza titolo, dove la figura dell'artista, seduta, è tagliata a metà dal bordo superiore dell'immagine: vediamo solo le gambe nude e le scarpette nere, nell'angolo in alto a destra dell'immagine, davanti alla silhouette scura del corpo di lei, ritagliata sul pavimento chiaro;¹⁷ impronta fuggitiva del corpo che trova una eco suggestiva, in quel giro d'anni, nella serie *Siluetas* (1973-1980) della fotografa cubana Ana Mendieta, dove il corpo dell'artista appare dissolversi in forme e materiali che lo evocano: legno bruciato, sabbia erosa dalle onde, muschio, prato, rocce, rami, fiori,

lastre di ghiaccio e dove, parimenti, lo spazio tra vita e morte sembra restringersi fino ad annullarsi.¹⁸



Dunque il motivo dell'«angelo nell'uomo» evocato dal testo di Jean Epstein sembra proporsi già nelle fotografie, dove non pare di poter distinguere l'assenza dalla presenza, in una «penombra» che confonde la vita e la morte. La pellicola del film raccoglie quel motivo e lo rilancia giacché la composizione del fotogramma aggiunge alla foto uno strato ulteriore di tempo e fa risuonare in modo ancora più acuto l'eco di un tempo trascorso nelle stanze dell'oggi, come ad amplificare il suono sommerso di passi perduti. La figura dell'artista si mostra e si nasconde negli scatti poiché fa coincidere lo sguardo su di sé con il suo offrirsi e celarsi agli occhi dell'altro; il film sovrimprime, alla lettera, il nostro guardare su quello di lei e iscrive nel presente un momento passato, così da costruire una sorta di palinsesto di cronologie e visioni percorribili in ogni direzione, dalla crisalide alla farfalla e dallo sguardo dell'artista verso di noi, e viceversa. Quella del film appare allora davvero una «fotografia delle profondità»: lo stesso luogo accoglie strati di tempo discontinui e tuttavia coesistenti che si stagliano gli uni negli altri lasciando affiorare, ancora con Jean Epstein, le «promesse della morte».

Ana Mendieta, *Sin título (Siluetas)*, 1976

La seconda inquadratura, descritta poco sopra, accosta le due case dove Woodman ha trascorso l'infanzia, quella di famiglia a Boulder, in Colorado, e il casale delle vacanze nella campagna fiorentina. Due spazi distinti ma analoghi: luoghi dell'anima ad accogliere una riflessione per immagini sul polimorfismo dell'identità.

Il tema figurativo della metamorfosi, si è detto, percorre molto del corpus fotografico di Woodman, in particolare negli scatti di Boulder tra il 1972 e il 1975, tutti privi di titolo. In una di esse l'artista si osserva mentre le sue membra, rannicchiate, il volto coperto, si confondono con il fango del letto di un fiume, in una sorta di campo lungo che confonde l'orizzonte grigio con la terra scura e segnata da crepe profonde. Un'altra immagine, più tarda – realizzata alla McDowell Colony, a Peterborough nel New Hampshire, nell'estate del 1980 – vede la fotografa riprendersi la nuca e le braccia tese verso l'alto, dritte, gli avambracci ricoperti di corteccia bianca di betulla, come fossero dei larghi bracciali; la linea diagonale degli arti riprende lo svettare degli alberi fino a confondere il corpo con le forme vegetali.¹⁹ Ancora: in uno scatto della prima metà degli anni Settanta ad Andover, in Massachusetts, il corpo di Woodman, disteso su un fianco in avampiano, nasconde la testa nell'antro oscuro del tronco scavato di un grande albero, tra i sassi chiari e una pozzanghera traslucida. Infine uno degli ultimi lavori dell'artista, *Temple Project*, lavora sui corpi femminili che si fanno statue, cariatidi moderne dove la carne si pietrifica nelle forme architettoniche.

Così la fotografia riprodotta in sovrimpressione nel film confonde le membra e i capelli di Francesca con le radici dell'albero che si allungano nel fiume, in una continuità tra forme vegetali e corporee non priva di un certo afflato erotico e per altri versi memore della *Ophelia* di John Everett Millais. Qui lo spazio si fa incarnato e aptico, reso tattile dalla presenza pervasiva del corpo che si fonde con l'organicità dell'universo vegetale, profilo dalla consistenza sfaldata che si amalgama con il circostante. Nelle parole di Giuliana Bruno, «in quanto funzione della pelle, l'aptico, derivato dal tatto, costituisce dunque il mutuo contatto tra noi e l'ambiente, entrambi ricettori e portatori di un'interfaccia comunicativa»;²⁰ così l'io si scioglie nelle cose del mondo. Di nuovo, l'architettura stratificata dell'inquadratura cattura il motivo del processo di continuo divenire che innerva le fotografie



raddoppiandolo e rilanciandolo. Alla confusione di braccia, gambe, capelli, terra, fango, corteccia, pietre che rende il corpo un'estensione dell'universo vegetale si giustappone la mescidanza portata dal film di tempi e luoghi; lo spazio dell'infanzia si sdoppia tra Boulder e la campagna toscana, la silhouette del corpo di Francesca immerso nell'acqua si confonde con i corpi attuali della madre e del nipotino. L'immagine delinea una sorta di genealogia, di linea ereditaria e insieme metamorfica, che ancora una volta trova una eco suggestiva nelle parole di Jean Epstein, che nel descrivere il potere rivelatore dell'immagine al *ralenti* afferma:

Nell'individuo si libererà quella costante chiamata personalità. Nella famiglia raccoglieremo i segni di quell'angelo chiamato ereditarietà. Si potrà scrivere chiaramente il conflitto tra due linee di sangue. Si vedranno i segni del loro compimento e della loro morte apparire nelle nuove generazioni, crescere lentamente insieme a loro. Vedremo che la salute non è altro che l'equilibrio tra diverse malattie benigne e necessarie. Vedremo che la vita e la morte vanno insieme, giocano tra di loro, si avvisano di tutto, non possono mai lasciarsi.²¹

Al palinsesto dei tempi si sovrappone quello delle identità. L'immagine del cinema, secondo Epstein, somma e confonde tempi e stadi diversi dell'esistenza; così la soggettività dell'artista sembra dissolversi nella grana delle due pellicole, fotografica e del film, non per scomparire ma per rifrangersi e moltiplicarsi. L'io – e lo sguardo su di sé – si fanno fluidi, forme acquoree avvolgenti e cangianti: il lavoro sulla maschera che, pure, appare in molti scatti di Woodman si declina qui non nel nascondersi del volto dietro uno specchio, un'altra fotografia o un calco in gesso del viso, ma nel suo sciogliersi in una consistenza meno tenace e più malleabile.²²

Dunque nel sovrapporsi a un'altra pellicola, quella del film, le immagini fotografiche sembrano trovare una sorta di specchio o lente che le rilancia e le rimanda verso chi guarda per via dei caratteri analoghi dei due media, ovvero quelli che affiorano dallo scritto di Epstein: la capacità della pellicola di portare alla luce il moltiplicarsi delle identità e il carattere metamorfico dell'esistere. Allora le immagini del cinema fanno da camera di risonanza alle posture e alla messa in scena di sé che traspare dalle foto di Woodman e ne rimandano la forza visiva ed emotiva rendendola ancora più incisiva. La «doppia rappresentazione» offerta dai fotogrammi di *The Woodmans* finisce per lasciar affiorare una forma di empatia tra chi guarda e le immagini fotografiche resa ancora più penetrante dalla ripresa sullo schermo, che – per dirla ancora con Giuliana Bruno – «diventa onnicomprensivo e, da essere fatto di luce, si trasforma in un vero e proprio ambiente, riecheggiante di risonanze».²³

Mi pare stia in questo, per concludere, il *punctum* del film *The Woodmans*. Da una successione di immagini che rimane in gran parte didascalica ed elencativa e dunque incapace di restituire la complessa tessitura della figuratività di Woodman emergono, quasi all'improvviso, due inquadrature che aprono uno squarcio inatteso e compongono, nel compenetrarsi di fotografia e pellicola, un ambiente visivo e sonoro capace di convocare l'emotività di chi guarda con un'intensità fuori dal comune. A spiccare è la natura affine di cinema e fotografia, dove le immagini sono come crisalidi: identità in potenza e cronologie in divenire, motivi che sembrano trovare nel passaggio dal nitrato d'argento allo schermo di luce un rilancio che le moltiplica e le distende su chi le osserva. Così, se «la morte ci fa le sue promesse attraverso il cinematografo», come vuole Epstein, il giustapporsi di fotografia e schermo dona a quella promessa un'incisività ancora maggiore giacché amplifica il portato affettivo delle immagini porgendole a chi desideri osservarle e sia disposto a lasciarsene avvolgere.



- ¹ La bibliografia su Woodman è ormai decisamente ampia. Oltre ai testi citati nelle note che seguono mi limito a ricordare PH. SOLLERS, D. LEVI STRAUSS, E. JANUS, S. RANKIN, *Francesca Woodman*, Zurich, Scalo Verlag, 1998; C. TOWNSEND, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, London, Phaidon, 2006 e, tra i contributi in italiano, R. CARUSO, C. CASORATI (a cura di), *Francesca Woodman. Providence*, Roma, New York, Roma, Castelveccchi Arte, 2000; I. PEDICINI, *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*, Roma, Contrasto, 2015; V. VITUZZI, *Francesca Woodman*, Doppiozero, 2013, ebook.
- ² Le vicende che hanno portato alla costruzione della fortuna mediatica delle due artiste sono variegate e certo non completamente sovrapponibili. La fama di Woodman ha preso slancio dopo la morte della fotografa, ma di seguito a un procedimento da lei stessa avviato – studi dedicati, organizzazione di mostre, pubblicazione di testi – e inteso al formarsi di una carriera artistica; quando il caso di Maier è dipeso in gran parte da una impalcatura narrativa del tutto estranea alle scelte di vita della donna. In entrambi i casi, tuttavia, mi pare di ravvisare la tendenza comune al formarsi di un'aura di leggenda intorno a figure di artiste scomparse, per una personale e tragica decisione o poiché rimaste invischiate nelle pieghe della vita quotidiana, facendo leva sul fascino a tratti anche morboso di una ineluttabile invisibilità e grazie anche al ruolo giocato dal medium cinematografico – nel caso di Maier il film *Finding Vivian Maier* (John Maloof, Charlie Siskel, 2014), che mescola il fascino della *detective story* all'indubbia attrattiva del lavoro dell'artista in un prodotto narrativo dal meccanismo consolidato e di sicuro richiamo.
- ³ Il film di Subrin è stato presentato in svariati festival internazionali ed è disponibile in DVD (edizioni VideoDataBank); un estratto è visibile in rete, <<https://vimeo.com/32901385>> [accessed 15.06.2020].
- ⁴ Il film è distribuito in DVD da Lorber Films, 2012.
- ⁵ Cfr. S. SONTAG, 'A Photograph Is not an Opinion. Or Is It?', in EAD., A. LEIBOVITZ, *Women*, New York, Random House, 1999. Non si contano gli studi sulla relazione tra sguardi di donne e fotografia; mi limito a citare il seminale A. TUCKER, *The Woman's Eye*, New York, Alfred A. Knopf, 1979. Infine, per una riflessione sul connettersi di cinema e fotografia e una panoramica ampia sui modi dell'adattamento, inclusa la fotografia, cfr. M. RIZZARELLI, *Amore e guerra. Percorsi intermediali tra letteratura e cinema*, Lentini, Duetredue, 2019.
- ⁶ Frase citata in M. PIERINI, 'Dialogo a una voce', in Id. (a cura di), *Francesca Woodman*, Milano, Silvana Editoriale, 2010, p. 14.
- ⁷ Ringrazio chi ha rivisto l'articolo per aver suggerito questo seducente accostamento.
- ⁸ Cfr. A. SOLOMON-GODEAU, 'Just Like a Woman', in EAD., A. GABHART, R. KRAUSS (a cura di), *Francesca Woodman. Photographic Work*, Wellesley (MA), Wellesley College Museum, 1986, ora in A. SOLOMON-GODEAU, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994; in rete: <<https://www.galeriewinter.at/kuenstler/francesca-woodman/abigail-solomon-godeau-just-like-a-woman/>> [accessed 15.06.2020]. Una lettura polemica nei confronti di Solomon-Godeau si trova in C. TOWNSEND, *Francesca Woodman*, e in G. BAKER, A. DALY, N. DAVENPORT, L. LARSON, M. SUNDELL, 'Francesca Woodman Reconsidered', *Art Journal*, 62, 2, 2003, pp. 52-67.
- ⁹ A. SOLOMON-GODEAU, 'Just Like a Woman'.
- ¹⁰ R. KRAUSS, 'Francesca Woodman: Problem Sets', in EAD., *Bachelors*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999, p. 172 (trad. it. di E. Volpato, 'Francesca Woodman: Esercitazioni', in R. KRAUSS, *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 2004). Cfr. anche R. CARUSO, 'Riflessioni nell'ombra. Ritratti e camouflagage nell'opera fotografica di Francesca Woodman', in L. IAMURRI (a cura di), *Autobiografia/autoritratto*, Roma, Palombi, 2007.
- ¹¹ R. KRAUSS, 'Francesca Woodman: Problem Sets', p. 173.
- ¹² Tra i molti contributi sul genere biografico cfr. almeno R. MOINE, *Vies héroïques. Biopics masculins, biopic féminins*, Paris, Vrin, 2017.
- ¹³ Cfr. I. TEJEDA, 'Ritratto dell'artista come adolescente. Francesca Woodman, strategie dell'impercettibile', in M. PIERINI (a cura di), *Francesca Woodman*, pp. 55-69.
- ¹⁴ Qui George Woodman richiama l'aspetto centrale della lettura del lavoro di Woodman offerta da A. DANTO, 'Darkness Visible', *The Nation*, 15 novembre 2004, pp. 36-40.
- ¹⁵ J. EPSTEIN, 'Le cinématographe dans l'archipel', *Les Arts mécaniques*, dicembre 1928, ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1976, I, pp. 196-200; trad. it. in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Roma-Venezia, Biblioteca di Bianco e nero-Marsilio, 2002, p. 69.
- ¹⁶ J. EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, Paris, Melot, 1947; trad. it. in Id., *L'essenza del cinema*, pp. 177-178. Su Jean Epstein cfr. L. VIGHI, *Jean Epstein*, Milano, Il castoro, 2003; C. TOGNOLOTTI, *La caduta della casa Usher (Jean Epstein, 1928). Fotogenie, superfici, metamorfosi*, Milano, Mimesis, 2020.
- ¹⁷ Appare qui pertinente la definizione di «fossili di luce» suggerita di recente da Beatrice Seligardi, nel loro essere segni misteriosi di un tempo pietrificato che si affaccia su un'altra temporalità (cfr. B. SELIGARDI, *Lightfossil. Sentimento del tempo in fotografia e letteratura*, Milano, Postmediabooks, 2020).



- ¹⁸Non ho modo qui di percorrere altre corrispondenze suggestive tra il ricorrere del pensiero animista nei lavori di Mendieta e nella riflessione di Jean Epstein né, più in generale, sulla relazione tra cinema, animismo e fotografia, un campo di studi affascinante affrontato di recente, tra gli altri, in T. CASTRO, P. PITROU, M. REBECCHI (a cura di), *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique*, Paris, Presses du Réel, 2020.
- ¹⁹Isabella Pedicini ricorda, a proposito di questo e di altri scatti, il ricorrere in Woodman della reminiscenza del mito di Apollo e Dafne (I. PEDICINI, *Francesca Woodman*, pp. 97-104).
- ²⁰G. BRUNO, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002; ed. it. *Atlante delle emozioni*, Milano, Mondadori, 2006, p. 6.
- ²¹J. EPSTEIN, 'Le cinématographe dans l'archipel', p. 70.
- ²²Per il motivo della maschera vedi L. FUSI, '«You Cannot See Me from where I Look at Myself». La maschera nell'opera di Francesca Woodman', in M. PIERINI (a cura di), *Francesca Woodman*, pp. 165-169.
- ²³G. BRUNO, *Surfaces. Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2014; ed. it. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Milano, Johan & Levi, 2016, p. 146.



IN FORMA DI | generi e forme



ELISA BRICCO

Valérie Mréjen : une autobiographie en archipel

The work of Valérie Mréjen is characterized by the presence of a diffused and very discreet autobiographical space. The trace of the intimate experience reverberates from one written story to another, from one video to another and among the creations developed on different media. Recollection is one of the foundations of narratives where spoken and reported words reflect personal experiences and life lived. This study will take into account the intense circulation of 'biographèmes' from the cross-analysis of the works and by taking into account the author's testimonies on her creative practice.

Valérie Mréjen est une écrivaine, artiste plasticienne et vidéaste française qui parsème ses ouvrages de bribes de son histoire personnelle. Cette perspective permet de situer sa démarche artistique dans le champ des pratiques contemporaines d'autres artistes tels que Sophie Calle, Christian Boltanski et Edouard Levé pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus représentatifs du courant de la narration de soi par l'art. Pourtant, dans mon étude je me pencherai sur la création de Mréjen pour en mettre en lumière les spécificités intrinsèques.

La petite note de présentation, que l'on peut lire dans la page qui elle est consacrée sur le site de la galerie parisienne Anne-Sarah Bénichou, résume les grandes lignes de sa démarche artistique :

Plasticienne, photographe, écrivain, Valérie Mréjen multiplie les moyens d'expression pour mieux explorer les possibilités du langage. Ses vidéos sont souvent inspirées de souvenirs, d'événements quotidiens, de détails cruels et burlesques de l'existence, de lieux communs, de malentendus... Elle y mélange divers types de récits rapportés ou vécus qu'elle réécrit et réarrange, avant de les mettre en scène.¹

Les « souvenirs », les « détails de l'existence », les récits « vécus ou rapportés » seront parmi les mots clé de cette étude sur la relation entre la création artistique et l'autobiographie chez Valérie Mréjen. Vu l'hétérogénéité de ses pratiques, pour rendre compte de la présence du moi et du souvenir dans ses œuvres, on peut évoquer la métaphore de l'archipel, empruntée à l'écrivain, photographe, vidéaste Alain Fleischer. Il a utilisé cette image pour désigner sa propre démarche créatrice dans le texte liminaire publié en introduction au roman *L'Ascenseur* :

Ma rêverie est celle d'une ruse par laquelle une matière littéraire présentant une continuité reconnaissable serait déposée dans des objets textuels séparés, imposant à la perception le discontinu, le disparate, le dissemblable, l'hétérogène. Et que le lecteur désireux de retrouver la totalité d'une histoire, de ses péripéties, de ses reflets, de ses échos, des méditations qui l'ont fait naître et peut-être même des objets non littéraires qu'elle a inspirés – photographies, tableaux de peinture, films de cinéma... –, soit contraint à une recherche, à une enquête [...].²

Si, dans cette citation, on substitue « matière littéraire » avec « matière autobiographique », on pourra appliquer les mêmes propos aux œuvres de Valérie Mréjen, tant le souvenir et la remémoration de son passé les travaillent de l'intérieur, jusqu'à en devenir le fondement qui les relie toutes.



Formée dans l'École nationale supérieure d'arts de Cergy-Pontoise, elle a choisi de s'exprimer par l'écriture au moment où elle a dû préparer son travail de fin d'études. Elle a ainsi composé un texte qui sera par la suite publié sous le titre de *Mon grand-père*.³ Dans ce premier récit elle raconte son enfance et inaugure l'utilisation d'un style fragmenté et épictique qui sera la marque de ses ouvrages ultérieurs ainsi que de la production de ses vidéos. À partir de ce moment-là, elle alterne constamment l'écriture et la pratique artistique ; à tel point qu'elle a pu déclarer que chez elle « les deux pratiques créatives progressent parallèlement ».⁴ Comme dans un archipel, le récit de soi circule d'un texte à l'autre, des vidéos aux installations qu'elle propose régulièrement en galerie et dans des expositions.

Dans cette étude, je montrerai que, selon les pratiques et les supports médiatiques utilisés, notamment dans les récits écrits et les vidéo, le recours à une narration composée à partir d'un fonds autobiographique s'impose. L'analyse de quelques-unes parmi premières vidéos, *Bouvet* (1997), *Sympa* (1998), *Jocelyne* (1998) et *Chamonix* (2002) sera accompagnée par la comparaison avec ses premiers récits publiés : *Mon grand-père* (1999) et *Eau sauvage* (2004). Ensuite je prendrai en compte une vidéo plus récente, *Sacré-Cœur* (2015), afin d'y retrouver la ligne tracée par les miettes de vie parsemées ici et là et de vérifier la persistance de l'inspiration autobiographique dans son œuvre. Enfin, j'étendrai le regard à l'exposition *R comme Roots*, construite à la Galerie Anne-Sarah Bénichou en 2016. Mon argumentation prendra en compte deux éléments principaux : je traiterai d'abord de la centralité de la parole qui est le premier outil dans sa boîte d'artiste, étroitement liée au vécu et à la remémoration ; ensuite j'analyserai son discours autobiographique en relation avec sa vie personnelle et familiale pour en relever les contenus et leur déclinaison dans les récits élaborés sur des supports médiatiques divers. Je prendrai en compte quelques exemples de réalisations artistiques en liaison avec le souvenir et la remémoration en comparant des textes et des vidéos.

1. La centralité de la parole

Le langage est l'un des éléments fondamentaux que Valérie Mréjen étudie et exploite dans ses projets artistiques. D'une création à l'autre, elle mène une véritable enquête sur les dynamiques des relations humaines par le biais de l'observation des discours prononcés et des événements qu'ils engendrent. « La parole constitue le sujet même de mon travail, prononcée, lue, sous-entendue... plus que l'attachement à un médium ou une technique » :⁵ ces propos rendent compte de la centralité de la parole dans ses œuvres, soit littéraires soit artistiques, la relation au langage étant le point focal autour duquel se développent ses projets et ses préoccupations esthétiques.

C'est la circulation de la parole d'une œuvre à l'autre – les reliant comme les îles d'un archipel –, et d'un support à l'autre qui fixe la trace autobiographique, parce que chez Mréjen la parole est l'objet constant permettant la construction de la narration de soi. Et tous ses récits puisent au fonds des souvenirs personnels, des expériences intimes qui sont travaillées et utilisées à partir de ses premières vidéos. Sa démarche créative se développe au début par un travail avec la langue et une interrogation des mécanismes linguistiques, qu'elle observe dans son entourage le plus proche. L'expérience personnelle est le substrat sur lequel s'étalent les divers récits. Dans la brève vidéo *Sympa*, où « une jeune femme raconte sa soirée de la veille »,⁶ l'actrice Lucia Sanchez rend compte d'une



soirée passée chez des amis. Plutôt que de raconter des actions, elle s'attarde dans la description de la maison et du quartier où ils habitent : c'est-à-dire qu'elle présente le cadre de la situation sans développer le récit de celle-ci. Du point de vue technique, la vidéo est très simple : l'actrice est assise dans un endroit anonyme, le décor est presque inexistant, elle est filmée en plan moyen par une caméra fixe, et elle ne bouge pratiquement pas. Il est clair que l'attention du spectateur doit être complètement captée par le contenu de ses propos, mais celui-ci est apparemment dépourvu d'attrait : il est répétitif, le rythme est monotone et le discours n'a pas un développement narratif. Tout le monologue repose sur la répétition du mot 'sympa' qu'elle prononce vingt-trois fois dans son discours de soixante-dix secondes, donc une fois toutes les trois secondes. Cette répétition crée un effet comique au début de la vidéo, mais ensuite cela engendre une gêne chez le spectateur, favorisant sa concentration sur le sujet véritable : les déclinaisons du parler de chacun, les tics du langage et les creux de la communication. On comprend après coup les enjeux du propos de l'artiste : en focalisant l'attention sur la langue, elle veut dénoncer le vide des discours du quotidien lorsqu'on raconte les petits et grands événements de l'existence, à partir de la sienne.⁷ Elle met l'accent sur les mécanismes de la parole lorsqu'elle est prononcée sans but, voire pour remplir des espaces d'absence et d'ennui. Cette démarche créatrice et critique est à la base de ses récits écrits aussi, où, plutôt que de suivre les actions et les accidents des personnages, le lecteur est confronté à leurs discours quotidiens.⁸

En effet, Valérie Mréjen raconte l'essence de l'existence à travers la mise en place des dialogues de tous les jours, parce que ceux-ci sont la base de toute relation humaine, surtout de la vie familiale. Dans un entretien elle a expliqué que :

Par exemple, quand on me posait ces questions types auxquelles je ne savais jamais que répondre : « que deviens-tu ? » ; « que racontes-tu ? »... Des phrases de la vie quotidienne qui me paralysaient et entraînaient un désarroi... Ou bien ces questions insistantes, lourdement bienveillantes : « comment vas-tu ? ah bon ? Tu es sûre que tu vas bien ? Tu as l'air fatiguée... » ; échanges qui correspondent à des voies sans issue. J'ai eu envie d'exploiter ces moments comme une matière, d'imaginer des situations mises en scène pour essayer d'en dégager le comique, l'absurde et le vide.⁹

Les textes des livres et ceux des scénarios sont imprégnés du langage parlé en famille et avec les amis. Le récit *Eau sauvage* (2004), par exemple, est formé d'une séquence ininterrompue du début jusqu'à la fin de messages que son père aurait pu enregistrer sur sa messagerie téléphonique :

Salut ma jolie. Tout va bien ? Le moral ? La santé ? Les amours ? Le travail ? Je suis content pour toi. Je ne te dérange pas plus longtemps.
Allô ma chérie, tu vas bien ? Tu es contente de ce que tu fais ? Ça me fait plaisir. Ah oui, il fait très beau. Je suis sorti faire une promenade au bois, j'ai fait au moins dix kilomètres. Allez, je te laisse travailler, je t'embrasse.
Allô ? Je ne te dérange pas ? Je voulais prendre un peu de tes nouvelles, je ne te retiens pas plus, à bientôt ma chérie.
Qu'est-ce que tu fais ? Tu travailles ? C'est très bien.¹⁰



<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=bouvet>

Cette suite de phrases me semble très proche de celles que prononce l'acteur Jean-Christophe Bouvet dans la vidéo *Bouvet*, réalisée en 1997 :

Alors quoi de neuf ?
Qu'est-ce que tu deviens ?
Qu'est-ce que tu racontes ?
Qu'est-ce que tu fais de beau en ce moment ?
Qu'est-ce que tu racontes de beau ?
Tu fais rien d'extraordinaire ?
Tu racontes rien ?
Eh !
T'as rien d'intéressant à dire ?
Tu fais rien de nouveau ?
T'as pas de projet ?
Tu ne deviens rien!
T'es pas extraordinaire en tant que personne.
Tu fais rien d'exceptionnel, en fait.
Tu es un petit peu nulle, quoi.¹¹

La circulation des discours, la répétition des formules habituelles, les parties insignifiantes de la conversation qui ne véhiculent aucun contenu mais font partie de l'échange entre les locuteurs, sont mises à contribution afin d'engendrer le récit de la vie de tous les jours et, dans ce contexte, l'expérience personnelle, intime et familiale, l'autobiographique de tous les jours, celui qui ne vise pas à rendre compte d'événements exceptionnels mais les menus faits quotidiens, devient la source du discours artistique qui s'élargit au partage avec le public.

2. Le récit de soi par les autres

Même si elle n'apparaît pas dans ses vidéos et dans ses films, car elle préfère laisser la place à des acteurs - amateurs ou professionnels selon les projets -, Mréjen compose ses scénarios à partir de son vécu. Elle s'est exprimée sur son choix de faire prononcer par autrui le récit de ses expériences intimes en racontant la construction de la vidéo *Jocelyne* :



C'est une façon de mettre à distance et de ne pas en rajouter. Oui, c'est une histoire personnelle, mais si en plus je l'avais interprétée moi-même, n'étant pas comédienne et n'ayant pas le talent pour y apporter une autre dimension, j'aurais sans doute eu l'impression de m'épancher ou de me plaindre en direct.¹²

L'autrice admet après coup, que comme dans ses œuvres écrites, *Mon grand-père* et *Eau sauvage*, dans ses premières vidéos elle a parlé d'elle-même, de son histoire, des vicissitudes de sa famille, de sa relation avec la réalité contemporaine. Comme chez Fleischer, il ne s'agit pas d'un projet autobiographique évident et assumé, c'est plutôt une trace qui relie, ainsi que le sillage d'un bateau, les œuvres entre elles. Elle rend compte du processus de création de ses récits filmés dans un entretien paru dans le livre *Ping-pong*, publié à l'occasion de l'exposition *La place de la concorde*, présentée au Jeu de Paume en 2008 : « [...] dans les vidéos j'ai procédé [...] en prenant d'abord mes histoires, des situations et des souvenirs personnels, avant de m'intéresser aux souvenirs des autres. C'est un mélange des deux, une façon d'avancer en parallèle ».¹³

Et elle explique qu'elle utilise les morceaux de vie vécue pour construire des vidéos autofictionnelles où le personnel et l'intime permet à l'imagination de s'ébranler. L'un des premiers exemples où elle met en place cette pratique est *Jocelyne*, dont le sujet est le récit d'une nuit d'amour malheureuse et violente qu'une jeune femme raconte sans émotion particulière, d'une manière détachée et monotone.



<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=jocelyne>

Au bout de quelques secondes, cette neutralité du récit – comparable à l'impassibilité de l'écriture « blanche » contemporaine ainsi que l'a décrite Dominique Viart à partir de la notion empruntée à Roland Barthes –¹⁴ devient difficile à supporter pour le spectateur. Le style impassible du récit contraste avec la brutalité de l'accident raconté où une jeune femme a été forcée à une relation intime par un homme qu'elle venait de rencontrer et auquel elle n'a pas réussi à résister. Tournée en 1998, la vidéo *Jocelyne* est encore construite selon le schéma des premiers ouvrages, *Sympa*, *Bouvet*, pour ne citer ceux qui sont étudiés dans cette étude (on pourra visualiser d'autres exemples sur le site de l'autrice) : l'actrice est assise sur une chaise, sa figure se dresse sur un fond bleu-vert et elle est filmée en plan moyen ; elle prononce son monologue de manière assez neutre. On constate très facilement qu'à la base de son discours se trouve un texte écrit et que la réalisatrice tient à ce que le jeu soit le plus plat possible – comme s'il s'agissait d'une sorte de confession dans un commissariat de police –. Ainsi la langue et le discours ressortent dans leur réalisme brut. Mréjen s'est exprimée sur ses motivations et ses choix esthétiques qui sont étroitement liés avec son vécu traumatique :



Cette histoire de *Jocelyne* ne vient pas de l'extérieur. Je ne me suis pas dit 'j'aimerais faire une vidéo, qu'est-ce que je pourrais raconter ?'. Ce qui m'a donné envie de l'écrire, c'est au départ une expérience assez désagréable, et l'interrogation 'que faire de ce souvenir pour essayer de le transformer, éventuellement d'arriver à en rire et à m'en détacher ?'¹⁵

Se raconter à travers l'écran, construire un double d'elle-même en mettant en scène une sorte de figuration de soi, constitue une manière pour se regarder et pour poser une distance entre elle et son vécu, c'est une sorte de mise en scène cathartique : « en exposant *Jocelyne*, l'artiste crée une nouvelle connaissance pour elle-même à partir d'un recyclage mnémonique ».¹⁶ Il s'avère ainsi que le récit de son expérience performé par autrui donne au sujet artistique la possibilité de mettre de la distance avec l'événement traumatique et ainsi de prendre du recul par rapport à celui-ci. L'activité de création aurait ainsi une fonction d'exutoire engendrant le dépassement et le répit.

La pratique autobiographique inhérente à cette activité – même si elle n'est pas un but en soi, mais une constante de son inspiration – est menée par Mréjen à travers l'utilisation des événements de son existence qu'elle extrait de sa mémoire pour les remodeler à travers la manipulation du langage. Elle écrit ses scénarios à partir d'expériences d'ordre personnel et linguistique qui deviennent ensuite le sujet du jeu et surtout de la parole des acteurs, mais aussi des textes de ses récits écrits.

3. Le travail avec les souvenirs

On a vu qu'en général c'est la vie de tous les jours, surtout la vie en famille qui sont exploitées dans ses œuvres présentant un fondement autobiographique commun. La critique d'art Elisabeth Lebovici – qui a écrit la première étude-présentation de ses pratiques artistiques – a illustré les enjeux de sa démarche : « il s'agit de narrer au grand jour des histoires familiales que tout le monde connaît, mais dont personne ne parle ».¹⁷ En effet, l'outil linguistique sert à Mréjen pour ramener à la surface de la conscience ses souvenirs, pour donner une forme au magma de sa mémoire. Dans les textes, apparemment neutres et objectifs, la narration à la première personne révèle la présence de la narratrice, conduisant le lecteur dans les méandres de sa remémoration. Dans les vidéos, les personnages filmés s'expriment à la première personne, néanmoins, ainsi qu'on a pu le constater ci-dessus, c'est la voix de l'autrice qu'ils incarnent et qu'elle se sert d'eux pour dépasser les impasses de l'existence. Valérie Mréjen n'est pas la seule artiste contemporaine qui construit une œuvre à fondement autobiographique en utilisant des supports variés, néanmoins par rapport à d'autres parcours comme celui de Sophie Calle ou de Christian Boltanski, elle ne se met pas en scène ouvertement, par le discours de création ou par le discours accompagnant ses œuvres. Elle garde une neutralité absolue qui fait que le constat que le matériau où elle puise est puissamment autobiographique se produit après coup, devenant une évidence inavouable. Elle s'est exprimée sur les dessous de ses pratiques artistiques et sur la source de son inspiration qui est personnelle au sens élargi :

Je crois que pour les premières vidéos, je me suis toujours inspirée de souvenirs qui font partie de cet espace-là, de l'espace familial, et qui restent, et qui ont du mal à en sortir. [...] Et je me suis rendu compte que ce thème-là revenait régulièrement dans



mon travail un peu comme une obsession, enfin, un des thèmes principaux, et avec beaucoup de répétitions aussi, vraiment comme des anecdotes qu'on a entendues depuis l'enfance, qu'on nous raconte, [...] et cela fait beaucoup rire, les tantes ou les oncles, etc., ou encore les anecdotes qu'on raconte pendant les repas.¹⁸

Dans d'autres projets artistiques, Mréjen élargit son champ de réflexion et développe une réflexion sur la mémoire collective. Une sorte de généralisation du souvenir peut être aperçue dans le court-métrage *Chamonix* (2002, 13'),¹⁹ engendrée par l'étalement du moment de la conception du projet à une inspiration partagée. Cette vidéo est significative aussi bien de l'importance de la mémoire dans son œuvre, que de celle de la relation avec la famille : malgré la généralisation et l'ouverture à autrui, c'est toujours son fonds personnel qui est en jeu. Dans *Chamonix*, une série de souvenirs sont racontés par neuf interprètes, des acteurs et des amis de la réalisatrice. La syntaxe de la vidéo est similaire à celle des autres déjà présentées : les acteurs sont assis et filmés en plan moyen dans un endroit anonyme. Il s'agit d'un film qui a été conçu de manière collective : « ce qui m'a plu avec *Chamonix*, c'est que beaucoup de membres de l'équipe ont aussi contribué au film avec leurs souvenirs : l'un vient de l'ingénieur du son, un autre de la régisseuse, un de la photographe de plateau, et certains sont les miens ».²⁰

Parmi ces neuf brefs récits, on peut repérer quelques anecdotes familiales, ce sont de souvenirs d'enfance comme ceux de la vidéo précédente :

[1] J'avais dix ans et comme j'étais assez faible je prenais des ampoules de magnésium. Un matin je me suis coupée avec le bout de l'ampoule. Mon père m'a désinfecté le doigt avec de l'eau oxygénée. En voyant les petites bulles je me suis évanouie et je suis tombée en arrière sur le radiateur. J'ai eu trois points de suture.

[2] Mes parents étaient des jeunes mariés, j'étais leur premier enfant. Mon grand-père les a invités à déjeuner et leur a recommandé d'être là à midi. Le temps de faire la route avec moi dans la voiture, ils ont sonné à midi dix. À l'interphone il a dit : «vous êtes en retard» et il n'a pas ouvert.

[3] À Noël, ma tante Tatie Josette nous donnait à mes frères et à moi une somme d'argent dans les assiettes. Au moment d'ouvrir les enveloppes mes frères avaient 200 francs et moi j'avais 100 francs. Comme j'étais la plus jeune, je pensais que c'était parce que j'étais plus petite et que quand je grandirais la somme augmenterait et qu'au bout de quelques années j'aurais droit à autant. Mais c'est resté pareil, la règle n'a jamais changé. Ils n'ont jamais eu plus et moi j'ai toujours eu cent francs.²¹

Mréjen utilise donc les souvenirs des autres et les mélange avec les siens pour composer une vidéo qui est construite en utilisant toujours le même schéma : la suite des micro-récits prononcés par les neuf acteurs se succèdent et une caméra fixe les filme en plan taille, assis sur un fond neutre. Le ton des acteurs est aussi plat que possible, leur parole est sans inflexions, et ils ne bougent presque pas, il s'agit encore une fois d'une sorte de confession devant un tribunal qui est composé par les spectateurs. L'impassibilité de leur récit vise à créer une narration aussi homogène que possible. L'autrice rend compte de ses choix stylistiques très précisément :



J'avais envie aussi de donner à tous ces souvenirs une tonalité un peu égale ; je ne voulais pas qu'il y ait de 'hiérarchie' entre les histoires, et que tout reste finalement dit comme si c'était une déposition faite dans un commissariat presque, parce que ce sont des histoires vraies, mais en même temps, je voulais qu'elles soient entendues et racontées comme de la pure fiction ; qu'on ne sache pas exactement.²²

Et cette sorte de confession prend des allures différentes dans une vidéo plus récente, *Sacré-cœur* (2015), où elle rend compte de souvenirs de ses années scolaires, en se remémorant un certain nombre de ses camarades de classe dont elle trace le portrait.

On a monté / et descendu les escaliers un grand nombre de fois. / Les arbres de la cour faisaient de l'ombre. / On se croisait dans les jardins et les squares de quartier. / On a passé des années ensemble, / sur les bancs publics, dans les parcs, à descendre, à monter, / a soulever le sable des allées centrales. / Parfois j'ai l'impression de les voir au loin. / Il y a quelques années je crois avoir aperçu l'un d'eux dans la rue. / Son père travaillait / dans une entreprise de location téléviseur. / Barre de logement donnant sur le périphérique. / Mère au foyer rêvant de faire de sa fille une enfant modèle. / Éducation rigide. / Devenue gothique à l'adolescence. / Enfance bourgeoise dans les beaux quartiers. / Santé délicate, la peau diaphane, une garde-robe inépuisable, toujours coordonnée. / Ses parents fortunés / sont partis s'installer en Suisse, / peu après l'élection de François Mitterrand. / Sa mère était gardienne d'immeuble dans une avenue résidentielle du XVIIe. / Ils possédaient une collection de poupées flamenco posées sur une étagère en hauteur / dans leur boîte d'origine.²³

Ici, la technique a évolué, à la manière de Perec dans *Je me souviens*, par exemple, l'évocation des souvenirs de l'enfance se poursuit dans le récit à la première personne d'une voix off féminine, tandis qu'une série d'images statiques, cartes postales et photographies des années 60 et 70, défilent l'une après l'autre sans solution de continuité. L'artiste n'emprunte plus la figure et la voix des autres pour raconter ses souvenirs, mais elle construit son récit avec des images et sa voix off. Après avoir encadré le sujet du récit, Mréjen esquisse des mini-portraits de ses camarades et de leurs familles, en les insérant dans le contexte social et dans les lieux qu'ils habitaient, en rendant compte aussi de leur statut social et de quelques anecdotes concernant les vêtements, l'école, etc. Les images scandent le récit des souvenirs, celui-ci prend la forme d'une liste parce qu'il est dépourvu de commentaires. En outre, les informations sont données par sa voix, volontairement atone, et les images se succèdent à chaque changement de sujet, assez rapidement ;²⁴ elles sont filmées en plan fixe par la caméra étant si rapprochée que l'on ne peut percevoir que des détails agrandis et le grain de l'image ce qui rend très difficile pour le spectateur de faire le lien avec le récit de la voix off.

Cet ensemble d'image décontextualisée et de récit impersonnel provoque un effet double chez le spectateur : d'un côté il est pris au dépourvu par la vision d'une réalité somme toute très abstraite et artificielle, de l'autre le rapprochement des deux éléments, le visuel et le sonore, provoque sa curiosité et son dépaysement. La pénurie de points de repère visuels oblige celui qui regarde à prêter attention au récit sonore et à chercher, malgré tout, dans les images les liaisons possibles. La narration est mise à mal par le jeu technique, encore une fois, le fondement autobiographique est détourné par la manipulation des médiums empêchant toute tentative de remonter à la figure de l'auteur, qui se tient en retrait et oblige le spectateur à remplir les vides du récit et à en composer un lui-même.



En fait, chez Mréjen ni les récits ni les vidéos n'accompagnent le lecteur/spectateur en lui présentant un cadre fictionnel, où pourrait se situer une histoire impliquant les vicissitudes de personnages avec des problèmes à résoudre et des parcours à entreprendre, parce qu'on y expose des fragments de vie reconstruits et recomposés. Comme l'explique encore Lebovici : « si l'écriture décrit la parole, l'image la défait ou l'abolit. Valérie Mréjen commence à s'inspirer, pour les voir représentés, des «mal-entendus» éprouvés par elle et connus de chacun, ces lieux communs qui se croisent sans se rejoindre et qui constituent «des impasses dans la communication» ».²⁵



Valérie Mréjen, *R comme Roots*, exposition à la galerie Anne-Sarah Bénichou capture d'écran du site <http://annesarahbenichou.com>

4. La circulations du moi parmi les médiums

Dans l'introduction à cette étude j'ai affirmé que le moi, le souvenir et la famille, sont parmi les ingrédients majeurs des œuvres de Valérie Mréjen, construites pour des médiums différents et que cela compose un espace autobiographique, se répandant dans la plupart de ses créations. Par la suite, on s'est penché sur la présence de ces trois éléments dans les récits écrits et vidéo en démontrant le déploiement de la création en archipel, où des ouvrages différents, créés pour des supports et des publics divers baignent dans un même fonds fait de souvenirs, de paroles entendues et reprises, constituant des îlots de discours et de textes. Et la métaphore de l'archipel s'applique bien aussi à la pratique du montage que Mréjen met en œuvre dans toutes ses créations : des éléments extraits de situations variées sont assemblés afin de composer un objet unique, qui ne raconte pas une histoire, mais qui sollicite la réponse du spectateur lecteur, comme il arrive dans la mise en place de ses expositions.

Pour conclure ce tour d'horizon, aussi bref qu'incomplet, on peut donner un petit aperçu de la déclinaison des mots clé dans l'exposition *R comme Roots* qu'elle a préparée pour la Galerie Anne-Sarah Bénichou, ouverte du 6 septembre au 23 octobre 2016. L'exposition a présenté une synthèse du travail de l'artiste à partir du thème de la famille, et consiste dans la présentation d'une série originale de dessins au crayon sur papier, dont le titre est *Grandmas* : ce sont des « [...] dessins inspirés d'étiquettes de produits dont la marque se rapporte à un membre de la famille ».²⁶ Pour chaque marque l'artiste a imaginé une relation avec une personne de la famille : la grand-mère, la mère, l'oncle et la tante, etc. Pour étoffer le thème des relations et des souvenirs familiaux, les dessins sont accompagnés d'une sélection d'extraits de quelques-unes de ses vidéos : *Leur histoire* (2014), *La Baulle, ciel d'orage* (2016), *L'année passée* (2015), *La Peau de l'ours* (2012), *Princesses* (2013), *Cadavres exquis* (2013), *Hors saison* (2008), *Sacré cœur* (2015), *Voilà c'est tout* (2008). On peut ainsi constater que par l'assemblage d'objets et de médiums différents, cette exposition démontre la circulation des thèmes et des pratiques d'un projet à l'autre, et que la trace autobiographique est toujours présente, ainsi que la dimension transmédiatique.

A propos de cette dernière pratique, en conclusion, une dernière remarque peut permettre une ouverture vers un autre champ d'enquête. Une fois établi et démontré que la matière personnelle est celle qui nourrit l'univers de Valérie Mréjen, et qu'il s'agit notam-



ment des souvenirs de l'enfance et de l'adolescence, liés à la parole entendue, et souvent subie, d'où elle tire les situations et les discours de ses récits, il reste à évaluer l'hypothèse selon laquelle il se présenterait la répétition des anecdotes et des récits parmi ses œuvres et, surtout, entre les textes publiés et les vidéos créés à une même période.

Dans le court-métrage, *La défaite du rouge-gorge*, une jeune fille a une relation amoureuse un peu difficile avec un jeune homme qui se comporte de manière très bizarre. Or, les similitudes avec le sujet développé dans le livre *L'Agrume*, publié la même année, en 2001, sont nombreuses et notamment tout ce qui relève du comportement de ce partenaire, dissimulateur et assez mystérieux. Il serait sans doute utile de travailler sur la comparaison des deux récits, afin d'en établir l'origine et aussi les dissemblances dues à l'utilisation de médias différents, mais aussi d'établir les liens avec l'inspiration autobiographique. Cela pourra être le sujet d'une recherche à venir.

Bibliographie

- M. C. BARNET, S. JORDAN, 'Interviews with Agnès Varda and Valérie Mréjen', *L'Esprit Créateur*, 51, 1, 2011, pp. 184-200.
- R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- E. BRICCO, 'Les récits de Valérie Mréjen : le quotidien pour ne pas dire', communication au colloque *Les écritures contemporaines du quotidien : une cartographie*, Paris 13-14 juin 2019, sous presse.
- Galerie Anne-Sarah Bénichou, Profil de Valérie Mréjen <<http://annesarahbenichou.com/fr/artistes/oeuvres/2545/valerie-mrejen>> [dernier accès 20 juillet 2020].
- É. LEOVICI, V. MRÉJEN, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.
- A. FLEISCHER, 'Note sur les ruses du texte : La stratégie de l'archipel', in Id., *L'Ascenseur* [2002], Paris, Le Cherche Midi, 2007, pp. 8-32.
- PH. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2015.
- PH. LEJEUNE, 'Le pacte autobiographique', *Poétique*, 1983, vol. 56, pp. 416-433.
- M. MARTINEZ, M. ARTHURO, 'De Jocelyne à Valérie Mréjen. Une métamorphose autobiographique', *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2013, <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/de-jocelyne-a-valerie-mrejen-une-metamorphose-autobiographique>> [dernier accès 7 juillet 2020].
- V. MRÉJEN, *Bouvet*, 1'35, 1997, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=bouvet>> [dernier accès 7 juin 2020].
- V. MRÉJEN, *Sympa*, 1'10, 1998, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=sympa>> [dernier accès 8 juin 2020].
- V. MRÉJEN, *Jocelyne*, 2'10, 1998, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=jocelyne>> [dernier accès 7 juillet 2020].
- V. MRÉJEN, *Chamonix*, 13', 2002, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=chamonix>> [dernier accès 17 juillet 2020].
- V. MRÉJEN, *Sacré-cœur*, 3'30, 2015. Production centre d'art de Pontmain, Montage Julie Obadia, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=sacre-coeur>> [dernier accès 6 juillet 2020].
- V. MRÉJEN, *Mon grand-père*, Paris, Allia, 1999.
- V. MRÉJEN, *Eau sauvage*, Paris, Allia, 2004.



V. MRÉJEN, *Ping-pong*, Paris, Allia, 2008.

V. MRÉJEN, 'My Works are Centred on Writing and Language', *TateShots*, 11 décembre 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=QOMKRIP-YuQ>> [dernier accès 8 juin 2020].

V. MRÉJEN, exposition *R comme Roots*, Galerie Anne-Sarah Bénichou, 6/09/2016-23/10/2016, <<http://annesarahbenichou.com/fr/expositions/presentation/6/roots#oeuvre-2>> [dernier accès 20 juillet 2020].

G. PEREC, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1973.

D. VIART, 'Blancheurs et minimalismes littéraires', D. Rabaté, D. Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, pp. 7-26.

J.-B. VRAY, D. MÉAUX (dir.), *Traces photographiques. Traces autobiographique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

¹ Site Galerie Anne-Sarah Bénichou, profil de Valérie Mréjen, <<http://annesarahbenichou.com/fr/artistes/oeuvres/2545/valerie-mrejen>> [dernier accès 20 juillet 2020].

² A. FLEISCHER, 'Note sur les ruses du texte : La stratégie de l'archipel', in Id., *L'Ascenseur* [2002], Paris, Le Cherche Midi, 2007, pp. 8-32 : p. 24.

³ V. MRÉJEN, *Mon grand-père*, Paris, Allia, 1999.

⁴ V. MRÉJEN, 'My Works are Centred on Writing and Language', *TateShots*, 11 décembre 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=QOMKRIP-YuQ>> [dernier accès 8 juin 2020].

⁵ É. LEOVICI, V. MRÉJEN, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 68.

⁶ V. Mréjen, *Sympa*, 1'10, 1998, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=sympa>> [dernier accès 8 juin 2020].

⁷ On pourrait estimer qu'à la base de ces ouvrages se trouvent des *small stories* en tant que les entend Alexandra Georgakopoulou (*Small Stories, Interaction and Identities*, Amsterdam, John Benjamins, 2007) : des mini récits de soi prononcés dans des contextes informels ; des récits qui ne sont d'habitude pas pris en charge par la critique sociologique ni par la critique narratologique. Néanmoins, Mréjen les transforme en dispositifs artistiques, s'éloignant ainsi de la factualité des mini récits étudiés par la sociolinguiste anglaise.

⁸ Cfr. E. BRICCO, 'Les récits de Valérie Mréjen : le quotidien pour ne pas dire', communication au colloque *Les écritures contemporaines du quotidien : une cartographie*, Paris 13-14 juin 2019, sous presse.

⁹ É. LEOVICI, V. MRÉJEN, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 69.

¹⁰ V. MRÉJEN, *Eau sauvage*, Paris, Allia, 2004, p. 168.

¹¹ V. MRÉJEN, *Bouvet*, 1'35, 1997, 0'- 0'35, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=bouvet>> [dernier accès 7 juin 2020].

¹² V. MRÉJEN, *Ping-pong*, Paris, Allia, 2008, p. 44.

¹³ Ivi, p. 43.

¹⁴ D. VIART, 'Blancheurs et minimalismes littéraires', in D. Rabaté, D. Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, pp. 7-26.

¹⁵ V. MRÉJEN, *Ping-pong*, Paris, Allia, 2008, p. 43.

¹⁶ M. MARTINEZ, M. ARTHURO, 'De Jocelyne à Valérie Mréjen. Une métamorphose autobiographique', *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2013, <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/de-jocelyne-a-valerie-mrejen-une-metamorphose-autobiographique>> [dernier accès 7 juillet 2020].

¹⁷ É. LEOVICI, V. MRÉJEN, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 68.

¹⁸ V. MRÉJEN in M. C. BARNET, S. JORDAN, 'Interviews with Agnès Varda and Valérie Mréjen', *L'Esprit Créateur*, 51, 1, 2011, pp. 184-200 : p. 197.

¹⁹ Station de ski célèbre qui est liée à la mémoire collective a priori de toute réflexion ou action artistique.



²⁰É. LÉBOVICI, V. MRÉJEN, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 76.

²¹V. MRÉJEN, *Chamonix*, 13', 2002, 00:00-01:37, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=chamonix>> [dernier accès 17 juillet 2020].

²²V. MRÉJEN in M. C. BARNET, S. JORDAN, 'Interviews with Agnès Varda and Valérie Mréjen', *L'Esprit Créateur*, 51, 1, 2011, pp. 184-200 : p. 196.

²³V. MRÉJEN, *Sacré-cœur*, 3'30, 2015, 00:00-01:10. Production centre d'art de Pontmain, Montage Julie Obadia, <<https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=sacre-coeur>> [dernier accès 6 juillet 2020].

²⁴Cf. dans la citation du texte, l'insertion des barres obliques est la nôtre.

²⁵É. LÉBOVICI, V. MRÉJEN, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 69.

²⁶Cfr. <<https://annesarahbenichou.com/en/artistes/oeuvres/2545/valerie-mrejen>> [dernier accès 20 juillet 2020].



PASQUALE FAMELI

Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé

Among the conceptual practices of the nineteen seventies, Narrative Art is notable for its investigation into the fractures and ambiguities found in the relationship between photography and writing. As Franco Vaccari states, «the conceptual dimension of Narrative Art is an uncertain one, but highly fertile, where stable configurations, explicit formulations and clearly-defined concepts do not yet exist, but where it is possible to grasp these elements in their germinal state. Narrative Art is a practice of meaning applied to fleeting, mobile, disconcerting and ambiguous realities, which do not lend themselves to precise measurement, exact calculation, or rigorous reasoning». Starting from a historical-critical contextualization of the phenomenon, the essay highlights the hypertextual nature of the relationships between writing and photography seen in Narrative Art and analyses the self-narrative strategies implemented by Christian Boltanski, Jean Le Gac and Didier Bay, exploring the transformative dynamics intrinsic to autobiographical phototexts.

*Un uomo è sempre un narratore di storie;
vive circondato dalle sue storie e dalle storie altrui,
tutto quello che gli capita lo vede attraverso di esse,
e cerca di vivere la sua vita come se la raccontasse.
Ma bisogna scegliere: o vivere o raccontare.*

Jean-Paul Sartre¹

*La comprensione che ognuno ha di se stesso è narrativa:
non posso cogliere me stesso al di fuori del tempo
e dunque al di fuori del racconto.*

Paul Ricoeur²

Fotografia e scrittura giocano un ruolo centrale nella stagione della 'smaterializzazione dell'oggetto artistico':³ innumerevoli artisti ricorrono infatti a questi mezzi per condurre operazioni variamente ascritte all'Arte Povera, all'Arte Processuale o alla Body Art ma tutte riferibili, invero, alla più vasta categoria di Arte Concettuale. A dispetto di ogni uso tattico, settario o militante del termine, la concettualità costituisce un denominatore comune a tutte le ricerche tese a rivendicare la priorità dell'idea e del processo sulla forma o a mettere in discussione ogni convenzione semantica. Non si compie infatti azione, processo o verifica senza intenzione, ipotesi o idea, cioè senza presupposti di ordine no-etico; e non c'è operazione di questo tipo che non necessiti di supporti informativi, quali appunto fotografia e scrittura, per essere attuata, documentata, descritta e divulgata. Per dare un ordine generale alle molteplici forme assunte dall'Arte Concettuale è allora opportuno concentrarsi sulla funzione attribuita di volta in volta a questi mezzi: 'analitica', cioè tesa a verifiche interne e riflessioni tautologiche, o 'mondana', ossia volta a una più diretta e immediata presa sulla realtà fisica e sulle dinamiche dell'esistenza.⁴

Nel 1971 il gallerista John Gibson nota che alcuni artisti della sua scuderia iniziano a impiegare congiuntamente fotografia e scrittura per raccontare «storie». ⁵ Nella primavera del 1973 organizza quindi nella propria galleria di New York una collettiva, intitolata



appunto *Story*, che include lavori di David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, William Wegman e Roger Welch. La mostra *Narrative Art*, inaugurata al Palaisdes Beaux-Arts di Bruxelles il 3 settembre 1974, organizzata ancora per interesse di Gibson, richiama quei nomi e ne aggiunge di nuovi, quelli di Didier Bay e Robert Cumming, sancendo ufficialmente la nascita una nuova tendenza ascrivibile alla linea 'mondana' del Concettuale. La Narrative Art si incentra infatti sul riscatto estetico, ma non enfatico, di aspetti ed elementi effimeri e marginali dell'esperienza quotidiana e del privato. A differenza degli artisti concettuali più rigorosi, i suoi esponenti non si pongono problemi di ontologia dell'arte, non si chiedono cioè cosa sia o debba essere l'arte: con gli stessi mezzi, essi si rivolgono al campo aperto e molteplice delle esperienze personali, dei ricordi e delle relazioni, umanizzando i processi di individuazione, costruzione e trasmissione dei significati.⁶ Alle constatazioni e agli assiomi delle ricerche analitiche subentra quindi l'aneddotica, il racconto di un fatto ordinario, marginale, privo di importanza, in un passaggio, potremmo dire in formula, dal 'primo' al 'secondo' Wittgenstein, cioè dal logicismo al gioco linguistico.⁷ L'appello alla narratività può apparire forse come un pretesto troppo vago e generico per decretare una piena autonomia di linguaggio, ma costituisce senza dubbio una strategia efficace per dichiarare con immediatezza una netta presa di distanza dai criteri analitici dell'indessicalità e della tautologia. La denominazione della tendenza va quindi intesa, al pari di tante altre consorelle, solo nella sua funzione storica, ossia quella di istituire un modello alternativo a quello vigente, sottraendo l'uso incrociato di fotografia e scrittura alla radicalità di una logica circolare.

L'uso di immagini vernacolari, istantanee amatoriali a colori e Polaroid – inaccettabili in una linea austera e impersonale come quella del Concettuale analitico – risulta poi significativo non tanto per la conferma della maggiore disinvoltura operativa di questi artisti,⁸ quanto perché attesta uno spostamento di interesse dalla specificità del mezzo al valore testimoniale dell'immagine fotografica. Gli artisti *narrative* estetizzano infatti una delle principali funzioni sociali della fotografia, quella legata alla necessità personale di documentare occasioni, ricorrenze, rituali familiari o esperienze di viaggio, in cui «il bisogno di fotografare» nasce soprattutto da «un bisogno di fotografie».⁹ Ecco perché le immagini della Narrative hanno il sapore autentico e genuino della tipica foto da album di famiglia, maldestra dal punto di vista tecnico-formale ma ricchissima sul piano affettivo; ed è proprio riconfermando la funzione della fotografia come traccia della memoria, come reliquia di un investimento relazionale, intersoggettivo, che quelle immagini riaffermano l'identità concettuale del mezzo.¹⁰ L'integrazione delle fotografie con appunti, frasi e iscrizioni contribuisce poi ad allargare «il campo del racconto, sollecitando una scena immaginaria che è la somma delle diverse situazioni e una memoria che è la somma delle diverse registrazioni».¹¹ Va precisato tuttavia che, contravvenendo alla sua stessa denominazione, la Narrative Art racconta, illustra o spiega poco o nulla, perché stravolge in un rapporto irrisolto «l'ordine delle interferenze tra immagini e parole».¹² Più che di 'narrazione', sarebbe allora più opportuno parlare di 'meta-narrazione', cioè di un impiego esplicitamente destrutturato dei suoi meccanismi e procedimenti. Anziché chiarire, restringere o circoscrivere le possibilità interpretative delle immagini, infatti, le frasi e i brani utilizzati le estendono a dismisura, rendendole ancora più vaghe e sfuggenti. Si può quindi accettare l'ipotesi di individuare in tali pratiche lo sguardo fenomenologico del Nouveau Roman,¹³ generalmente rivolto alla descrizione minuziosa degli aspetti più banali e marginali della quotidianità, ma soprattutto per quanto riguarda la dissoluzione dell'intreccio, la sovrapposizione dei piani temporali e lo sforzo di partecipazione richie-



sto al lettore. Le oblique relazioni di senso attuate dagli artisti *narrative* si avviano di fatto alla scoperta di strati sepolti o inavvertibili di una realtà apparentemente ovvia, data spesso per scontata. Franco Vaccari afferma infatti che

lo spazio mentale della Narrative Art è quello incerto, ma pieno di fermenti, dove non esistono ancora configurazioni stabili, formulazioni esplicite, concetti definiti, ma dove è possibile cogliere questi elementi allo stato nascente. La Narrative Art è una *pratica del senso* e si applica a realtà fugaci, mobili, sconcertanti e ambigue, che non si prestano alla misura precisa, al calcolo esatto, al ragionamento rigoroso.¹⁴

In quanto 'pratica del senso' esplicitamente connessa alla dimensione, pur stravolta e lateralizzata, del racconto, non è improprio cercare all'interno della teoria letteraria un modello per l'analisi e la comprensione dei suoi processi interni. Ricorrendo a un termine ormai molto diffuso, riteniamo di potere affermare che i legami tra linguaggio e immagine della Narrative Art presentino un carattere ipertestuale. Il termine 'ipertesto', coniato da Ted Nelson nel 1963, indica generalmente «una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini».¹⁵ Questo concetto interessa importanti teorici e critici letterari ben prima della sua divulgazione odierna. Gérard Genette, per esempio, impiega il termine per indicare una relazione trasformativa tra due testi,¹⁶ relazione che certo caratterizza la Narrative Art nella misura in cui le informazioni verbali 'trasfigurano' concettualmente le immagini, orientandole verso ulteriori livelli di lettura. Ma è soprattutto Roland Barthes a descrivere, già nel 1970, una forma testuale assimilabile all'ipertesto contemporaneo che implica processi formativi e fruitivi affini a quelli della Narrative Art. «In questo testo ideale – afferma Barthes – le reti sono multiple e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre». Esso si presenta, infatti, come

una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio: è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; [...] di questo testo assolutamente plurale, i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio.¹⁷

Il rapporto tra scrittura e immagine nelle pratiche *narrative* si basa su un gioco del tutto analogo, sull'attivazione di reciprocità semantiche reversibili e ipotetiche che moltiplicano le possibilità interpretative dell'insieme. Questa moltiplicazione scaturisce soprattutto dal differente statuto semiotico dei due media. Sappiamo infatti, riprendendo ancora Barthes, che la scrittura si basa su un sistema di simboli convenzionali altamente codificato mentre la fotografia si presenta come un «messaggio senza codice».¹⁸ La dilatazione di senso tra immagine e testo nell'ambito delle esperienze *narrative* ipertrofizza l'estraneità semiotica dei due media, forzando l'inaccessibilità dell'uno all'altro. Come a dire che «l'immagine fotografica è piena, stipata: in essa non c'è posto, non vi si può aggiungere niente». Quale frammento di una realtà ormai cristallizzata, la fotografia è inoltre un'immagine 'senza avvenire' che «rifluisce dalla presentazione alla ritenzione».¹⁹ Il suo impiego all'interno di un contesto narrativo (o para-narrativo) che, in quanto tale, implica lo svolgimento delle azioni nel tempo, diventa quindi fruttuosamente paradossale. Gli apparati testuali della Narrative Art accentuano questo carattere ritentivo della fotografia proprio perché svolgono una funzione opposta a quella 'normativa' della didascalia o del

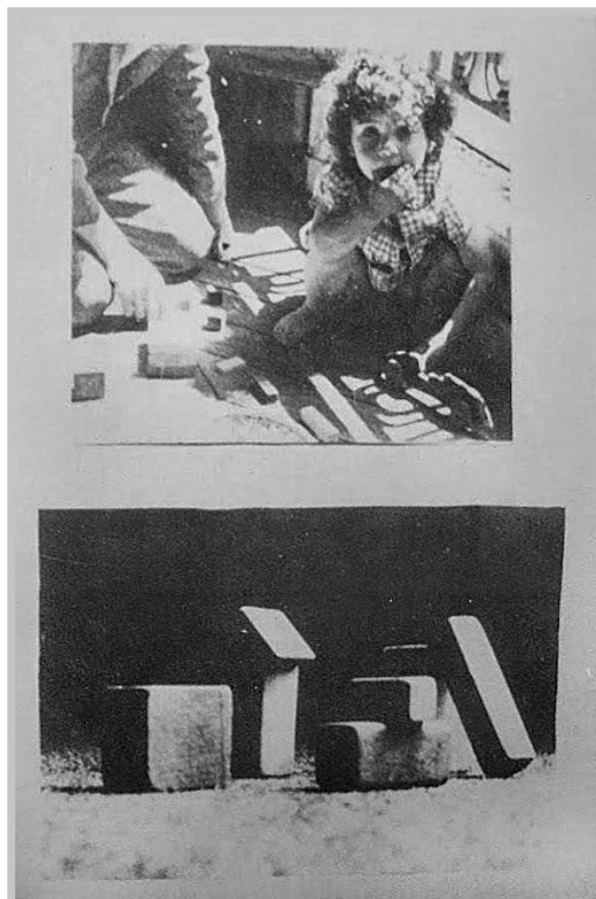


commento, denunciando la fallibilità di ogni tentativo descrittivo o esplicativo. Questa frattura tra immagine e testo non è tuttavia una vacuità insignificante, ma l'indicazione di una presenza, uno 'strappo' nel tessuto del reale. W.J.T. Mitchell rileva infatti che ogni dispositivo iconotestuale genera un «terzo elemento», un agente strutturante funzionale alla comprensione dei suoi rapporti interni. Lo spazio di separazione tra testo e immagine definisce quindi un vero e proprio «principio di pensiero», giacché può riempirsi di significati integrativi volti a stabilizzare la relazione tra le due entità.²⁰ È proprio all'interno di questo spazio di separazione che i dispositivi fototestuali della Narrative Art trovano il loro innesco: l'eccessiva frammentarietà dei dati forniti garantisce infatti una trasversalità di relazioni talmente variegata e instabile da causare ogni possibile deriva di senso.

All'interno della Narrative Art è possibile distinguere due approcci principali che si pongono in relazione diretta con due linee dominanti della ricerca letteraria novecentesca: il primo, riconducibile alla lezione di James Joyce, si rivolge alle epifanie del banale e del consueto; il secondo, debitore della poetica di Marcel Proust, procede invece a una rievocazione di ricordi involontari.²¹ All'interno di questo secondo filone, la soggettività viene a occupare un posto del tutto particolare, perché viene sottoposta a processi di raffreddamento o di oggettivazione che la svincolano da effettive implicazioni con il vissuto dell'artista.²² Quest'area di ricercasi caratterizza per un alternarsi di verità e finzione che presiede alle strategie persuasive tipiche dei generi letterari a carattere autobiografico. Per questa ragione è possibile rintracciare nelle opere narrative del filone proustiano le stesse dinamiche che caratterizzano quelle forme intermediali definite, nel campo degli studi visuali, come fototesti autobiografici. Come rileva Roberta Coglitore, il rapporto tra immagine e scrittura all'interno di queste forme contribuisce a una duplicazione dell'io e a una genesi di identità provvisorie, mobili o collettive. Ciò è possibile a partire dalla ridefinizione ormai consolidata dell'autobiografia come un 'atto performativo' o una 'pratica sociale' capaci di produrre una trasformazione dell'io, al contempo soggetto e oggetto della narrazione, nella vita stessa. Le strategie retoriche del fototesto autobiografico propongono quindi una verità 'doppia' o 'bifocale' che oscilla perpetuamente tra i due poli della verità e della finzione.²³ È proprio ciò che accade nella Narrative Art di matrice proustiana: lo scollamento tra fotografia e scrittura permette agli artisti di «situare in questo vuoto l'io come assenza», ricavandosi lo spazio ideale per una «indeterminazione autobiografica».²⁴ Contravvenendo a tutti gli accordi del 'patto autobiografico' di Philippe Lejeune,²⁵ il «violento richiamo al soggettivo» si produce infatti nella vaga e frammentaria «descrizione di una soggettività neutra e moltiplicata».²⁶

L'autore certo più noto e celebrato di quest'area è Christian Boltanski, che già a partire dal 1969 mette in rilievo le possibilità della fotografia di «recuperare il "tempo perduto", di funzionare come una sorta di *madeleine* che improvvisamente riapre scenari occultati e rimossi dagli obblighi della funzionalità quotidiana».²⁷ La riflessione sul proprio vissuto diventa la chiave di una ricerca estetica ed esistenziale destinata a produrre atlanti di imma-

Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950, 1969*





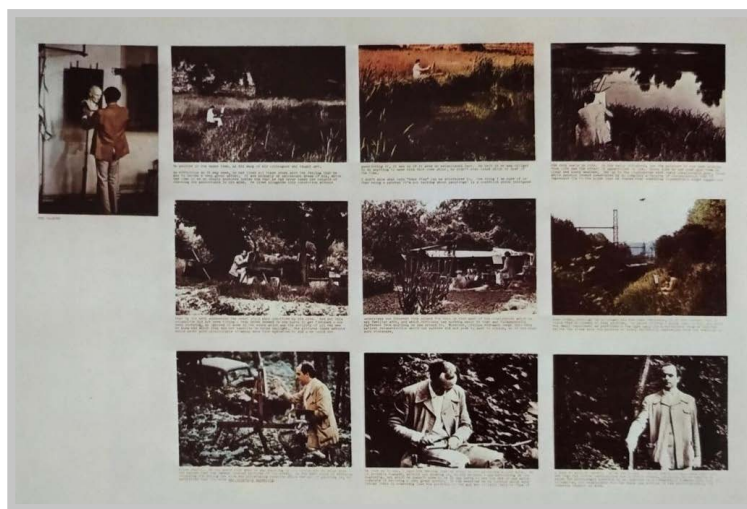
gini e ricordi volti a un riesame della propria identità. Non è quindi un caso se Harald Szeemann include Boltanski tra le *Mitologie individuali* di *Documenta 5*, a Kassel, nel 1972: questa sezione raduna infatti artisti diversamente interessati a elevare sul piano simbolico le proprie ossessioni personali, con la pretesa di attribuirgli una «validità universale attraverso la formulazione figurativa».²⁸ Con *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (1969), Boltanski intraprende un progetto di raccolta di reliquie e memorie della propria infanzia che asseconda lo scopo di «conservarsi per intero, conservare una traccia di tutti gli istanti della propria vita, di tutti gli oggetti che ci sono stati accanto, di tutto ciò che abbiamo detto e che è stato detto intorno a noi».²⁹ In quest'opera l'autore si comporta quindi come un editor alle prese con l'organizzazione di materiale 'trovato' e non direttamente prodotto. In altri lavori dei primi anni Settanta come *Reconstitution des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1970), *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1971) e *L'album photographique de Christian Boltanski 1948-1956* (1972), l'artista tenta di materializzare i propri ricordi replicando gesti, riproducendo oggetti perduti o tornando sui luoghi della fanciullezza. L'impiego della fotografia genera qui effetti apparentemente paradossali: l'immagine contravviene infatti alla sua funzione certificativa per costituirsi come mezzo di traslazione spazio-temporale. Ma è proprio il valore certificativo della fotografia, il suo essere traccia del reale, che permette all'artista di rendere ancora più credibile ogni tentativo di sconfinare nel campo dell'immaginario. È lo stesso artista, infatti, ad affermare di interessarsi alla fotografia «perché partecipa del principio di realtà, perché serve a provare che la storia che si racconta è vera».³⁰ L'interesse dell'artista per la propria infanzia costituisce tuttavia un pretesto per tematizzare un'esperienza generalizzata dell'intera umanità, prescindendo quindi da ragioni strettamente biografiche. È lo stesso Boltanski a dichiararlo: «ho fabbricato un'infanzia che è il denominatore comune per ciascuno di noi».³¹ La base autobiografica dei suoi lavori narrativi costituisce quindi una tattica 'alienante', di avvicinamento dell'altro, che ridimensiona l'intimità dell'artista fino ad azzerarla. Afferma infatti Boltanski:

Se si decide di essere un artista è per annullarsi, per scomparire. [...] Un artista è qualcuno che rappresenta gli altri, che diventa gli altri, ma che non ha più un volto e non è nient'altro che l'immagine degli altri. [...] La foto di un bambino che corre su una spiaggia verrà riconosciuta da ciascuno come propria. Essa evocherà in lui qualcosa di personale, di intimo, che sarà diverso per ciascuno.³²

Per Jean Le Gac, presente come Boltanski tra le *Mitologie individuali* della rassegna di Kassel,³³ la pratica artistica costituisce invece una via di scoperta di sé che condensa «memoria e prefigurazione immaginaria»;³⁴ il ritrovamento dei libri illustrati per bambini che lo avevano spinto in giovane età a fare il pittore porta l'artista a tematizzare il proprio percorso personale su un piano alternativo, quello del racconto fototestuale. *Le peintre* (1974) è forse l'opera più rappresentativa di questa fase della sua ricerca: la sequenza fotografica mostra l'attività *en plein air* di un giovane pittore – lo stesso Le Gac – che prefigura un futuro di fama e successo. L'artista sceglie di lavorare all'interno di un fertile paradosso: raccontare di sé come pittore attraverso mezzi tipicamente concettuali come la fotografia e la scrittura. «J'ai réalisé – afferma Le Gac – que si je suis capable d'inspirer une fiction, alors il y a une preuve de mon existence».³⁵ È un'affermazione che si sposa benissimo con l'idea del racconto come via di comprensione di sé espressa da Ricoeur; ma il risultato dell'opera contraddice quella stessa affermazione, confermando piuttosto



l'inevitabile distanziamento tra vita e racconto già decretato da Sartre. Il recupero della memoria di sé come giovane pittore pieno di sogni e speranze, non si compie infatti all'insegna della nostalgia: il rapporto tra testo e immagine rivela l'esercizio di un'ironia sottile che scaccia ogni rimpianto, rifiutando l'idea della memoria fotografica come rifugio consolatorio.³⁶ L'impresa di Le Gac si basa sostanzialmente su quanto teorizzato da Henri Bergson in *Materia e memoria*, cioè che la stratificazione dei ricordi è sempre condizionata dalla percezione, prospettando una concezione dinamica del rapporto tra l'io e la realtà esperita.³⁷ L'artista dichiara infatti di concepire l'arte come «spazio fittizio» in cui il soggetto può essere «sensibilmente spostato», al di là dei condizionamenti formali esercitati dalla tradizione pittorica. La visione del film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) si rivela fondamentale per la definizione del suo approccio narrativo, perché suggerisce a Le Gac una «maniera di elaborare il tempo» improntata a un ironico anacronismo.³⁸ In *Le peintre*, infatti, la mancata coincidenza tra il ruolo descritto e le modalità narrative adottate trasla l'esperienza di sé su un piano idealizzato in cui i riferimenti cronologici e biografici si disordinano e si dissolvono, confondendosi con quelli della pura immaginazione.

Jean Le Gac, *Le peintre*, 1974

Didier Bay dichiara che le sue «testimonianze» fotografiche siano frutto di una ricerca «unicamente impulsiva soggettiva», condizionata da uno stato emotivo o da un interesse momentaneo. «Il mio lavoro – afferma l'artista – non è che l'espressione della mia soggettività, di me stesso. [...] Non si tratta di un culto volontario e sistematico dell'ego, ma piuttosto di una posizione naturale come si può considerare naturale il fatto di respirare».³⁹ Anche nel suo caso, però, la situazione risulta ben più complessa. Tra il 1969 e il 1971 Bay realizza un progetto foto-autobiografico in dieci album, *Mon quartier (vu de ma fenêtre)*, concepito come una sorta di inventario introspettivo. Il suicidio della madre, avvenuto nel 1964, provoca nell'artista il bisogno di riflettere sui suoi legami familiari e sull'ambiente sociale in cui è cresciuto. Bay si rende conto però di non riuscire a dare un senso alle foto di famiglia rimastegli: i ricordi dei suoi parenti sono talmente vaghi e frammentari da non assumere alcun significato all'interno della sua esistenza, compromettendo così ogni possibilità di ricostruire un racconto fedele, veritiero. L'analisi fotografica del suo quartiere, delle persone che lo abitano e delle loro abitudini diventa l'unico modo per sviluppare una piena consapevolezza di sé come individuo. Scrive infatti Bay:

Tra le maschere che circolavano riconobbi elementi familiari che non avevano mai mantenuto la mia coscienza. Quando ho scoperto gli elementi costitutivi del mio ambiente, sono diventato sempre più interessato, legato a questi individui nel cui isolamento ci sentiamo abbastanza bene, il cui sistema di abitudini regola la loro vita che vediamo.⁴⁰

La ricostituzione del sé passa quindi, per Bay, dall'osservazione minuziosa di ciò che, nel



n. 17, gennaio-giugno 2021

contesto della propria quotidianità, transita dal collettivo all'individuale senza intenzionalità. La percezione di sé non si produce, perciò, per l'artista, nel consolidamento di più intimi legami affettivi ma nell'estemporaneità delle relazioni fugaci e indirette stabilite giorno per giorno. È l'idea di un io diffuso, dissolto nell'impersonalità di un grigio quartiere periferico, metafora ideale di una soggettività transitoria e mobile. In *Les bêtes à bon dieu* (1974), locuzione vernacolare con cui si indicano, in francese, le coccinelle, Bay mette invece in sequenza una serie di brani domestici formando «una catena di sostituzioni per contiguità, mentre il testo s'impenna immediatamente in una direzione fantastica [...] ai limiti di una logica delirante».⁴¹ Il racconto si caratterizza infatti per stacchi, fratture e diversioni che replicano sul piano linguistico la libera concatenazione delle immagini. La dilazione semantica tra il testo e il referente stravolge così la percezione del contesto domestico, attestando una perturbante dissociazione tra il soggetto e il suo vissuto.



Didier Bay, *Mon quartier (vu de ma fenêtre)*, 1969-1971

¹ J.-P. SARTRE, *La nausea* [1938], trad. it. di B. Fonzi, Torino, Einaudi, 1990, pp. 58-59.

² P. RICOEUR, 'La componente narrativa della psicanalisi', *Metaxù*, VI, 5, 1998, p. 8.

³ L. LIPPARD, *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, New York, Praeger, 1973.

⁴ Per la distinzione tra 'analitico' e 'mondano' nel dibattito critico sull'Arte Concettuale si veda R. BARILLI, 'Le due anime del concettuale', *Op. cit.*, 26, gennaio 1973, pp. 63-88.



- ⁵ B. BECKLEY, 'La storia della Narrative Art' [2010], in A. MADESANI (a cura di), *Narrative Works. Bill Beckley, Peter Hutchinson, Franco Vaccari*, Bologna, P420, 2011, p. 29.
- ⁶ Si veda J. COLLINS, 'Narrative. August 1974', *Narrative Art*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974, p.n.n. Tra le altre pubblicazioni storiche dedicate alla tendenza si segnalano F. MENNA (a cura di), *Narrative Art*, Roma, Studio d'Arte Cannaviello, 1974; A. BONITO OLIVA, F. MENNA (a cura di), *Narrative Art 2*, Roma, Studio d'Arte Cannaviello, 1975; R. BARILLI *et al.* (a cura di), *Narrative Art*, Livorno, Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, 1975; P. SCHIMMEL (ed.), *American Narrative/Story Art: 1967-1977*, Houston, Contemporary Arts Museum, 1978; A. VON GRAEVENITZ (Hrsg. V.), *Narrative Art*, Groningen, Groninger Museum, 1979. Tra i pochi e più recenti studi si segnalano invece P.E. YAVUZ, 'Au-delà de la séquence, la trame. La double dimension du récit dans le Narrative art', *Textuel*, 52, 2007; EAD., 'Photographie, séquence et texte. Le Narrative Art aux confins d'une temporalité féconde', *Image&Narrative*, 23 (2008), <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/yavuz.html>> [accessed 29.10.2020]; EAD., 'Le Narrative Art. De l'autorité du référent vers un possible fictionnel de la photographie', in B. GUELTON (ed.), *Image & récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 31-46.
- ⁷ Si veda P.E. YAVUZ, 'Des statements conceptuels à la langue ordinaire de l'anecdote du Narrative art', in L. BUFFET (dir.), *Légende*, Besançon, FRAC Franche Comté, 2016, pp. 155-179.
- ⁸ Cfr. S. HUNTER, 'Arte narrativa', in *37th Venice Biennial, 1976. Critical Perspectives in American Art / XXXVII Biennale di Venezia, 1976. Prospettive critiche nell'arte americana*, Amherst, University of Massachusetts, 1976, p. 45.
- ⁹ P. BOURDIEU, *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia* [1965], trad. it. di M. Buonanno, Milano, Meltemi, 2018, p. 62. Per una riflessione sull'uso di fotografie tratte dagli album di famiglia e di istantanee amatoriali in contesti narrativi si vedano invece S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010 e EAD., 'Una storia di sguardi. L'album di famiglia', in B. RIZZARDI, G. BASSI (a cura di), *La luce e l'inchiostro. Scritture e fotografie in dialogo*, Pisa, ETS, 2019, pp. 117-128.
- ¹⁰ Cfr. C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Mondadori, 1999, p. 174; ma si veda anche ID., 'Le origini "pratiche" della concettualità', in ID., *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Bologna, Clueb, 2002, pp. 151-154.
- ¹¹ V. FAGONE, 'Narrativa o narrativa: i processi della narrative art', in A. BONITO OLIVA, F. MENNA (a cura di), *Narrative Art 2*, p. 11.
- ¹² F. MENNA, 'Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova scrittura', in R. BARILLI, G. DORFLES, F. MENNA, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Fabbri, 1975, p. 213.
- ¹³ Cfr. L.V. MASINI, 'Tempo reale e tempo della memoria', in A. BONITO OLIVA, F. MENNA (a cura di), *Narrative Art 2*, p. 28.
- ¹⁴ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico* [1979], Torino, Einaudi, 2011, p. 57.
- ¹⁵ T.H. NELSON, *Literary Machines 90.1. Il progetto Xanadu* [1981], Padova, Muzzio, 1992, p. 0/2. Per una più ampia comprensione del concetto di ipertesto e per i suoi risvolti letterari e culturali si rimanda a G.P. LANDOW, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* [1994], trad. it. di V. Musumeci, Milano, Mondadori, 1998.
- ¹⁶ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 8.
- ¹⁷ R. BARTHES, *S/Z* [1970], trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1981, p. 11.
- ¹⁸ R. BARTHES, 'Il messaggio fotografico' [1961], in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 1985, p. 7.
- ¹⁹ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, pp. 90-91.
- ²⁰ W.J.T. MITCHELL, 'Immagine x Testo', in ID., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media* [2015], trad. it. di F. Cavaletti, Monza, Johan & Levi, 2018, in particolare pp. 53 e 57.
- ²¹ L'individuazione di questi due filoni spetta a R. BARILLI, 'La Narrative Art' [1975], in ID., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* [1979], Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 142-145.
- ²² Si veda P.E. YAVUZ, 'La mythologisation du sujet en photographie: une pratique autofictionnelle dans les arts plastiques', in C. Burgelin, I. Grell, R.Y. Roches (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires, 2008, pp. 1-17.
- ²³ R. COGLITORE, 'Le verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 51, 53. Sull'argomento si veda anche R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, 2014, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>> [accessed 27.10.2020].



- ²⁴A. BONITO OLIVA, 'Linguaggio defunzionalizzato e nuovi processi formativi', in A. BONITO OLIVA, F. MENNA (a cura di), *Narrative Art 2*, p. 7.
- ²⁵P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], trad. it. di F. Santini, il Mulino, Bologna, 1986.
- ²⁶V. FAGONE, 'Narrativa o narrativa: i processi della narrative art', p. 12.
- ²⁷C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, p. 185.
- ²⁸H. SZEEMANN, 'Premessa del catalogo di "Documenta" del 1972', in L. DE DOMIZIO DURINI, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Milano, Silvana, 2005, p. 165.
- ²⁹C. BOLTANSKI, 'Recherche et présentation de tout ce qui reste de monenfance, 1944-1950'[1969], in D. ECCHER (a cura di), *Christian Boltanski*, Milano, Charta, 1997, p. 164.
- ³⁰C. BOLTANSKI, 'Etretienne avec Jacques Clayssen' [1976], in D. ECCHER (a cura di), *Christian Boltanski*, p. 146.
- ³¹C. BOLTANSKI, 'Disparition', in D. ECCHER (a cura di), *Christian Boltanski*, p. 36.
- ³²C. BOLTANSKI, 'X', in D. ECCHER (a cura di), *Christian Boltanski*, p. 166. Affermazioni analoghe ricorrono anche in C. BOLTANSKI, 'Je', in D. ECCHER (a cura di), *Christian Boltanski*, p. 80.
- ³³Oltre alla mostra di Szeemann, sono da segnalare almeno altre due occasioni espositive coeve che hanno visto compartecipare i due artisti: J.C. AMMANN, M. EIGENHEER (a cura di), *Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean le Gac, John C. Fernie*, Luzern, Kunstmuseum, 1972 e S. LEMOINE (a cura di), *Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messager*, Dijon, Centre National d'Art Contemporain – Musée Rude, 1973.
- ³⁴F. MENNA, 'Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova scrittura', p. 215.
- ³⁵J. LE GAC, 'Adventure Stories. Entretien avec Effie Stephano', *Art and Artists*, VIII, 86, Mai 1973, p. 13.
- ³⁶C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, p. 186.
- ³⁷Si veda H. BERGSON, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [1896], trad. it. di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- ³⁸J. LE GAC, [s.t.], 'Romanticismo post concettuale', *Flash Art*, XI, 78-79, November-December 1977, p. 32. Si focalizzano su questo e altri aspetti della poetica S. RENTSCH, *Schiffbruch mit Erzähler. Bemerkungen zum Verhältnis von Fotografie und Erzählung bei Jean Le Gac*, in L. BLUNCK (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld, Transcript, 2010, pp. 255-266 e D. MEAUX, 'Quand les artistes viennent questionner le dispositif photolittéraire', *PHLIT*, 2012, <<http://phlit.org/press/?p=1536>> [accessed 27.10.2020].
- ³⁹D. BAY, 'Extraits d'un texte d'introduction à une exposition' [1973], *Flash Art*, VII, 44-45, April 1974, p. 28.
- ⁴⁰D. BAY, 'Réflexion' [1973], in Id., *Mon quartier vu de ma fenêtre*, Liège, Yellow Now, 1977.
- ⁴¹F. MENNA, 'Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova scrittura', p. 216.



ALESSANDRA FERRARO E VALERIA SPERTI

*Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea**

The article examines the insertion of photography in the contemporary French autobiographical text according to a diachronic perspective on gender, starting from the outset, in the works of Claude Cahun, *Aveux non avenus* (1930), passing through Roland Barthes and Marguerite Duras, up to the contemporary. The goal is to recognise the peculiarities of this production and identify its semantic core in the context of French feminine literature since the nineties. The analysis of the work of writers who used the image to combine colonial memory and personal memory – as is the case of Marie Cardinal, Leïla Sebbar, Hélène Cixous and Colette Fellous – and of those whose perspective is more personal, intimist, as Annie Duperey, Silvia Baron Supervielle, Chantal Akerman, Annie Ernaux, Marie Ndiaye, Anne-Marie Garat, Marie Desplechin and Catherine Cusset, highlighted in the contemporary autobiographical photo-text the presence of an important formal and thematic constant: the model of photo album and its layout. This model allows writing to focus on the minuscule and everyday life of secondary people who thus become protagonists, at the centre of attention and participation that characterise the feminine culture of care. We also saw in the interrogation of the family album – a model to which inspired these texts – and in the banal and inexpressive writing, one of the modalities that those poetics have in common, to the point of being able to speak of a feminine ‘self-photo biography’ in contemporary French literature.

L’inserimento della fotografia nel testo narrativo è una delle declinazioni di quel *visual turn* che coinvolgerà progressivamente tutte le scienze umane a partire dagli anni Novanta. Alla base di opere transgeneriche che elaborano nuovi paradigmi dell’archivio e del ricordo, è tra i maggiori vettori d’innovazione formale ed estetica della letteratura contemporanea. Risale al 1892 *Bruges-la-morte*, romanzo decadente del belga Georges Rodenbach che, per serendipità dell’autore o dell’editore, è considerato il primo fototesto della storia della letteratura francese. Le avventure del protagonista, il misogino Hughes Viane, si stagliano sullo sfondo delle riproduzioni d’archivio di Bruges: grazie all’impaginazione, palazzi e chiese, riflessi nei canali, offrono una declinazione visiva del principio di analogia che governa la trama.¹ In letteratura, il ricorso alla fotografia come oggetto concreto o come metafora – si pensi alle sperimentazioni surrealiste, a quelle dell’*école du regard* fino alla letteratura degli ultimi anni – ha mutato la definizione di fototesto in dispositivo foto-letterario, quest’ultimo più adatto a sottolineare la reciprocità dell’interazione semiotica tra immagine e scrittura.

La critica letteraria tende spesso, come sottolinea Nachtergaele, ad equiparare testo e immagine, di fatto introducendo un *gap* metodologico che impedisce al lettore di cogliere il significato del dispositivo foto-letterario valutandone il crocevia visivo-testuale.²

Il caso dell’autobiografia associata all’immagine è tra i più interessanti in quanto, pur interpellando lo statuto testimoniale della fotografia, il racconto autobiografico spesso trasforma l’immagine in un nodo polisemico che va interrogato nel fitto dialogo con la scrittura:

La rencontre du texte et de l’image dépasse donc de très loin la simple juxtaposition: elle crée des interactions, mais aussi des interférences, qui font qu’aucun des deux éléments ne peut sortir indemne de la relation photobiographique, dès lors que chacun est tributaire de l’autre dans sa construction du rapport au réel. C’est pourquoi



la photographie perd assez vite, dans les textes autobiographiques, sa valeur d'illustration ou de preuve.³

In campo critico, l'incontro tra studi fotoletterari e studi sull'*autofiction* ha aperto nuove prospettive:⁴ agli inizi degli anni Ottanta, considerando la fotografia come 'amplificatore dell'esistenza' e riflettendo sull'autobiografia letteraria, Gilles Mora e Claude Nori hanno definito una nuova forma artistica di auto-scrittura, la 'fotobiografia'.⁵

La nostra indagine parte dalla constatazione che nonostante l'autofotobiografia sia praticata da numerose artiste e scrittrici francesi del Novecento e contemporanee,⁶ non vi sono studi che abbiano recensito globalmente questa produzione da un punto di vista cronologico e secondo una prospettiva di genere. Ci proponiamo qui di individuare, da un lato, gli esordi di questo filone nella storia letteraria, trovandolo nello sperimentalismo creativo degli anni Trenta e, a partire da questa origine, di riconoscerne le peculiarità. Una costante in queste opere è il ricorso al modello dell'album familiare e, finanche in molti casi, alla sua grafica. Vi hanno attinto personalità molto diverse tra loro: Marie Cardinal, Leïla Sebbar, Hélène Cixous e Colette Fellous associano ricerca personale e storia dei paesi d'origine a immagini personali e d'archivio. Per altre, come Annie Duperey, Marie Desplechin, Annie Ernaux, Sylvia Baron Supervielle e Chantal Akerman, la ricomposizione dell'album familiare serve ad affrontare sofferenze, traumi, amnesie e diventa il luogo di una riflessione sulla creazione letteraria e artistica, come appare evidente nell'opera di Anne-Marie Garat. L'album fotografico funziona per queste scrittrici come un potente attivatore della creatività.⁷ Abbiamo inoltre preso in considerazione una serie di opere che nasce da una scelta diversa, come quelle di Camille Laurens, Marie Ndiaye, Catherine Cusset, ma pure Annie Ernaux in *L'Usage de la photo*,⁸ che sfruttando il connubio fotografia-scrittura privilegiano un progetto estetico.

Ci siamo poi interrogate sul tipo di foto scelte dalle scrittrici, sui soggetti rappresentati; abbiamo analizzato la grafica del *layout*, il paratesto (didascalie e commenti) e messo in rilievo lo sguardo. Si tratta di una prima ipotesi che descrive gli esiti di questa corrispondenza a livello formale e tematico per sondarne le origini e individuarne i nuclei semantici peculiari nella loro articolazione sintattica nell'ambito della letteratura francese al femminile dagli anni Novanta.

1. Sperimentalismi: moltiplicazioni e trasformismi

Abbiamo identificato l'esordio dell'autofotobiografia femminile negli *Aveux non avenus*, pubblicati nel 1930, di Claude Cahun, al secolo Lucy Schwob, personaggio straordinario e ambiguo, che conduce la sua ricerca artistica parallelamente a quella del Surrealismo.⁹

La foto forniva ai surrealisti un mezzo sperimentale eccezionale per indagare le frontiere tra realtà e sogno, per trasformare, anche tramite il *collage* plurimaterico, il quotidiano in un'avventura ora umoristica ora fantastica. Diventa una fonte inesauribile di esplorazione dell'immaginario, degli stati di coscienza, capaci di rinnovare i campi della fantasia, dell'erotismo e della sublimazione del corpo femminile. Il primo autofotobiote-sto è stato pubblicato nel 1928 proprio da André Breton con *Nadja*.¹⁰ Breton vi racconta, mettendosi a nudo, la sua breve e intensa storia d'amore con Nadja, alias di Léona Delcourt, giovane donna sull'orlo della follia che sarà poco dopo rinchiusa in un ospedale psichiatrico dove morirà nel 1941. All'interno di una narrazione abbastanza classica, le fotografie dei luoghi significativi per la storia d'amore, di qualche oggetto e di alcuni schizzi

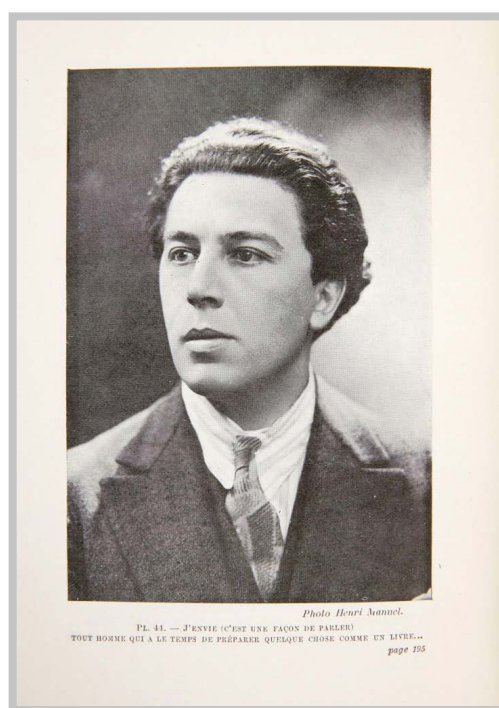


della donna evitano il ricorso alla descrizione. Quest'ultima, nel 'Manifesto del 1924' veniva considerata come la peggiore espressione del romanzo realistico e messa al bando per la sua inadeguatezza nell'esprimere la complessità dell'individuo. Le foto riprodotte nel testo, commissionate da Breton a Jacques-André Boiffard, assistente di Man Ray, non erano state da lui ritenute all'altezza del progetto surrealista perché troppo banali. Le immagini, in effetti, svolgono in *Nadja* un ruolo ancillare e documentario testimoniato dal fatto che sono corredate da didascalie. Come ha ampiamente notato la critica, anche nel caso di *Nadja*, Breton non sfrutta appieno le potenzialità narrative dell'interazione tra foto e testo.¹¹ Inoltre, la vicenda narrata, di cui l'autore vuole mettere in luce l'eccezionalità inserendola all'interno di un universo surreale dominato dal caso, è raccontata secondo una prospettiva scontata in cui Nadja incarna il ruolo di donna musa costituendo un 'pretesto' per la narrazione.

Il caso di *Nadja* è un buon esempio per suffragare quanto ha già dimostrato Rosemont secondo cui l'attualità e il futuro potenziale dell'avventura surrealista sono maggiori delle sue realizzazioni storiche.¹² Gli esiti più autenticamente innovativi dell'avventura surrealista sono opera delle artiste che negli anni Trenta si sono avvicinate al movimento per intraprendere un percorso di liberazione sociale e di valorizzazione della loro creatività. Esplorando, infatti, la tematica del 'femminile' e sviluppando una ricerca intermediale, Leonor Fini, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Gisèle Prassinos si posizionano in opposizione alle figure convenzionali della 'bambina-donna', della 'musa' o della 'collaboratrice' di poeti, di pittori e fotografi riconosciuti.¹³ Di questa schiera di creatrici fa parte Lucy Schwob, i cui esiti in ambito autobiografico sfociano nel 1930, due anni dopo *Nadja*, nella pubblicazione di *Aveux non avenus*.¹⁴ Il titolo,

Confessioni non avvenute, focalizzato sull'impossibilità di uno svelamento completo dell'io sulla pagina, preannuncia un progetto narrativo che si situa agli antipodi della 'gabbia di vetro' in cui Breton, alla ricerca di una verità esistenziale assoluta, si espone, esponendo così anche Nadja. All'interrogativo identitario che apre Nadja, «Qui suis-je?», Lucie/Lucy Schwob *alias* Claude Cahun, attraverso la parola e la fotografia, risponde con una narrazione che esplora tutti i limiti dei generi – sessuali, grammaticali, letterari, ideologici. In questa produzione centrata sull'autorappresentazione, l'io visuale e testuale tenta di proiettarsi in una dimensione altra. La ricerca è sottesa da una riflessione che sonda le caratteristiche dell'identità femminile tradizionale per metterle in questione e sovvertirle.

Organizzato in brevi sequenze scritte, il testo raccoglie frammenti di momenti vissuti, sogni, lettere, brani di diario, prose polemiche, considerazioni introspettive, riflessioni, racconti e poesie. Si tratta di un'impresa autobiografica che vuol rendere conto dello scorrere incoerente della vita di cui fissa alcune schegge. I dieci fotomontaggi che inframezzano il testo sono stati ideati da Claude Cahun in collaborazione con la sua compagna, Suzanne Malherbe *alias* Marcel Moore e assemblano con fini narrativi soprattutto degli



A. Breton, Ritratto con didascalia, «J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre...», *Nadja*, 1928, p. 195



autoritratti dell'autrice. La foto non ha qui valore documentario ma funziona come *mise en abyme* del testo di cui amplifica la nozione di diffrazione identitaria. Al centro della ricerca di Cahun, che la critica recente ha trasformato in un'icona transgender *avant la lettre*, vi è l'interrogativo sulla possibilità di nuove modalità esistenziali.¹⁵ In questo senso Cahun ha interpretato con maggior efficacia di Breton lo spirito della rivoluzione surrealista il cui intento era quello di proporre attraverso l'arte un modo radicalmente nuovo di vivere i ruoli individuali e sociali.

La sperimentazione intermediale e autobiografica, iniziata con grande anticipo e all'epoca con poca risonanza da Claude Cahun, sarà ripresa in ambiti diversi da artiste quali Cindy Sherman, Michaela Moscou, Francesca Woodman e, in Francia, da Sophie Calle.

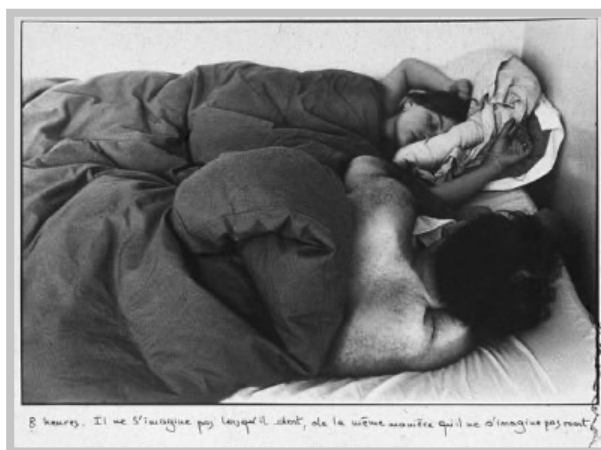
È infatti la fotografia, più della letteratura, a sfruttare il potenziale sperimentale del fototesto rispetto all'indagine della soggettività, nodo che già Cahun aveva fatto emergere. Nei decenni che seguono sono infatti numerose le artiste attratte dalle possibilità espressive e narrative che offre la foto, non più intesa nella sua valenza mimetica, ma come strumento per rappresentare una visione soggettiva di sé e del mondo. La critica comprende sotto l'etichetta di 'Nouvelle vision' queste fotografie che sperimentano tecniche ed inquadrature nuove: primi piani eccessivi, punti di vista insoliti, sfocature, fotomontaggi e altre pratiche sperimentali, viste dall'alto o dal basso, dispositivi autoreferenziali o autoriflessivi (ad esempio specchi, riflessi, ombre) sono tutte modalità che consentono di raccontare il rapporto del soggetto con la realtà in maniera inedita.¹⁶ Nella Parigi dell'epoca, la fotografia non solo offre a queste artiste il modo per raggiungere l'indipendenza economica, ma diventa anche il mezzo per esprimere un nuovo sguardo su sé stesse – abbondano gli autoritratti – e sul mondo moderno sottoposto a un cambiamento frenetico.

La riflessione sull'identità sottesa a questi autoritratti è la loro eredità, più immediatamente percepibile nel percorso creativo di Sophie Calle, esponente dell'«arte narrativa». Le sue *performances* – installazioni e scritti – sono infatti caratterizzate dalla proliferazione di un'autorappresentazione fotografica in cui il corpo femminile è inteso quale espressione metaforica di intimità e di identità. L'opera di Calle inizia nel 1979 con *Les Dormeurs*, installazione in cui l'artista fotografa degli sconosciuti da lei invitati a dormire nel suo letto. Grazie al regime autobiografico adottato, le sue narrazioni giocano sull'ambiguità del doppio registro tra verità e finzione.

Un'altra eredità della creazione fototestuale femminile degli esordi è raccolta da Nicole Gravier, artista francese attiva



C. Cahun, Fotomontaggio 'À septans je cherchais déjà ...', in *Aveux non avenues*, 1930, pos. 104



S. Calle, '8 heures. Il ne s'imagina pas lorsqu'il dort, de la même manière qu'il ne s'imagina pas mort', in *Les Dormeurs*, 1979



stabilmente a Milano dal 1971. Nel 1978, nella mostra *Mythes et Clichés. Fotoromanzi*, vengono esposte sue fotografie a colori in cui interpreta il ruolo delle protagoniste del fotoromanzo, genere narrativo popolare basato sulle foto, accanto a vignette tratte dai rotocalchi originali. Smascherando in tal modo gli stereotipi veicolati da questo racconto paraletterario, Gravier critica la concezione della donna e del suo corpo diffusa nella cultura occidentale.

In questi decenni l'interrogazione sulla valenza semiotica dell'autofotobiotesito è condotta più sul versante della fotografia, mentre la letteratura, affascinata dal ruolo narrativo dell'immagine, soprattutto cinematografica, ne assorbe tecniche e modalità espressive. Le opere letterarie comprese nell'ambito dell'*école du regard* hanno l'ambizione di sostituire la soggettività della prospettiva letteraria con l'oggettività dell'obiettivo della macchina fotografica e della cinepresa.



N. Gravier, *Mythes et Clichés. Fotoromanzi*, 1978

2. Fotografia e scrittura negli anni Settanta

Dagli anni Trenta agli anni Sessanta il romanzo, influenzato da fotografia e cinema, sperimenta nuove temporalità e punti di vista inediti, mettendo al bando la ricerca intimista e lo scavo psicologico.

Bisognerà attendere gli anni Settanta, infatti, per vedere riprendere una narrazione autobiografica che ha al suo centro l'interazione tra parola e immagine. Nel 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes* introduce il mitologema dell'album di famiglia letterario;¹⁷ tre anni dopo esce sia un numero speciale del *Nouvel Observateur* con testi di scrittori, sia *Notre antéfixe*, testo sperimentale divenuto nel tempo un riferimento ineludibile. Si tratta di una serie di autoscatti eseguiti in luoghi significativi come la camera da letto, un sentiero, uno specchio da Denis e Françoise Roche per celebrare la loro coppia, accompagnati da commenti del poeta.¹⁸

Scrittura letteraria e fotografia si potenziano nuovamente a vicenda. Ed è stata proprio una scrittrice isolata, al di fuori delle mode letterarie, come Marguerite Yourcenar a sfruttare ancora il potere evocativo dell'immagine nella sua 'autobiografia' *Le Labyrinthe du monde*.¹⁹ L'epistolario rivela l'importanza delle istantanee – una sessantina in tutto – nella composizione dell'opera e l'influenza della riflessione fotografica di Gisèle Freund.²⁰ Sin dal primo volume della trilogia, *Souvenirs Pieux* (1974), dopo il racconto della sua nascita, la narratrice decide di ripercorrere a ritroso la storia del ramo materno e paterno. La trilogia si trasforma dunque in una sorta di ricerca archeologica in cui Yourcenar riesuma oggetti, leggende, ricordi di prima e seconda mano per avvicinarsi ai suoi avi che, senza conoscerla, l'hanno involontariamente formata. In particolar modo le fotografie – frammenti del passato attualizzati dalla scrittura attraverso lo sguardo dell'enunciatrice – contribuiscono in maniera efficace a una ricostruzione memoriale originale. Le istantanee, mai riprodotte nel testo, sono descritte come documenti d'archivio e la loro ekphrasis spesso trascolora nella finzione, a fronte di un ricordo personale accessorio e spesso delusivo. Meritano una menzione a parte le tanatografie della madre, tipiche dell'epoca, riprese dalla figlia che, pur rappresentandole in termini di pura denotazione,



ne coglie il *punctum* – una zampetta del bassotto Trier intravista sulla coperta del letto in cui era stata sistemata la defunta – che riporta un'affettività domestica nella scena luttuosa. Anche nei due volumi successivi – *Archives du Nord* (1977) e *Quoi? L'Éternité* (1988) – le foto sono dei palinsesti, testimonianze oggettive e occasioni di riflessione, schegge di uno spazio-tempo definito, capaci di intersecare parola narrante e parola commentante.

È sempre negli anni Settanta che, anche sulla spinta del movimento femminista, nel mondo della letteratura francese la riflessione sulla fotografia come strumento di interrogazione dell'identità femminile e del proprio vissuto inizia a sottendere la creazione letteraria. Nel 1977, qualche anno prima del grande successo dell'*Amant* (1984),²¹ Marguerite Duras pubblica un libricino illustrato di fotografie, *Les Lieux de Marguerite Duras*, in collaborazione con la giornalista Michelle Porte.²² È la trasposizione di un documentario di due puntate in cui quest'ultima evoca i luoghi dell'artista, le sue case, i boschi circostanti, il mare e le spiagge che appaiono nei suoi romanzi e nei suoi film. Nell'intenzione delle autrici il libro è un autoritratto di Marguerite Duras, ma qui l'iconografia non illustra il testo: le foto sono prive di bordi, riunite in sezioni non cronologiche in cui si giustappongono istantanee familiari a quelle dei set cinematografici e accompagnate da didascalie 'parlate', anche composte di passi delle opere dell'autrice. E così le immagini si legano intrinsecamente alla scrittura: «il faut lire les photos, souvent commentées par Marguerite Duras, comme un prolongement du texte».²³

Nel 1984, il grande successo dell'*Amant* imprime una svolta decisiva non solo nella sua produzione, fino ad allora ristretta alla cerchia dello sperimentismo dei *nouveaux romanciers*, ma alla letteratura francese tutta. La matrice autobiografica mai direttamente evocata si manifesta in un'autoreferenzialità rappresentativa che coglie la verità dei fatti in enunciati rapsodici e incantatori. La fotografia è qui protagonista sotto forma di ekphrasis che sanciscono un cambiamento radicale nella relazione della protagonista con il passato. È ancora la storia della sua vita in Indocina, già più volte rappresentata attraverso lo schermo della finzione romanzesca e teatrale.²⁴ Ma qui l'istantanea appare sin dall'incipit, per giocare sulla distanza tra il presente dell'enunciazione, contraddistinto dal volto dell'autrice segnato dal tempo, e quello adolescenziale del passato, colto nel momento che dà origine alla storia, quando, seducente e vestita come un'adulta, la protagonista incontra il futuro amante cinese durante l'attraversamento del fiume Mekong. Quest'immagine iniziale, seppure inventata *sub specie* fotografica, reca gli indici visivi della trasposizione linguistica del codice fotografico e inaugura un'era letteraria nuova in cui la fotografia – non solo come *image absolue*, ricordo immaginifico e posteriore alla contingenza – diviene il palinsesto mnemonico su cui si costruisce l'opera, caratterizzata da uno stile paratattico che procede, come un'immagine, per indici di contiguità.²⁵



M. Duras, *Les Lieux de M. Duras*, 1978, p. 53

Il destino fotografico dell'*Amant* è inscritto sin dalla sua elaborazione: nato per sostituire un album fotografico di immagini dell'autrice e dei suoi film, proposto dal figlio della Duras alle edizioni Minuit, il romanzo poggia sulle descrizioni delle istantanee dei *Lieux* che fungono da rappresentazioni cataforiche, anticipando i futuri accadimenti. *L'Amant* si



costruisce sotto lo sguardo del lettore come un album di famiglia: coglie momenti del passato, li rende significativi come si cattura un attimo del reale scattandone l'istantanea. Il testo sovverte stile e rappresentazione tradizionali e, scavando nelle crudeltà e nelle crepe emotive di quest'album immaginario, ribalta schemi e saperi dell'universo coloniale e della letteratura francese.

3. Un passato che non passa: la memoria coloniale

Attorno agli anni Novanta, nel contesto dell'emanazione delle leggi memoriali,²⁶ periodo in cui la società francese fa i conti con lo scomodo passato anche coloniale, lo strumento fotoautobiografico diventa mezzo privilegiato per Marie Cardinal, Leïla Sebbar, Hélène Cixous, per indagare le loro vicende personali e familiari sullo sfondo della tragica esperienza dell'occupazione francese. Con *'Terre et hommes'* (1988), Marie Cardinal partecipa al progetto dell'album *Pieds-noirs Algérie 1920-1954* che documenta con testi e fotografie la storia dei francesi rimpatriati dalle colonie al momento delle guerre di Liberazione.²⁷ Nata ad Algeri da genitori francesi e costretta ad emigrare al momento dell'Indipendenza, la scrittrice racconta in chiave autobiografica l'infanzia in un testo che riproduce sia foto tratte dagli archivi familiari che immagini, di altra provenienza, dei luoghi dove ha vissuto e dei loro abitanti.

Il racconto si arresta al momento della morte del padre e non affronta la guerra fratricida, il cui ricordo è ancora troppo doloroso per l'autrice di *Les mots pour le dire* (1975).²⁸

Risale al 1994 *Photos de racines* che raccoglie delle conversazioni di Mireille Calle-Gruber con Hélène Cixous, un testo di Jacques Derrida e la narrazione autobiografica *'Album et légendes'*. Alternando fotografie e racconto, la scrittrice, nata nel 1937 nell'Algeria coloniale, interroga le origini ebraiche ricostruendo attraverso le foto di famiglia il suo albero genealogico. Cixous, teorica femminista negli anni Settanta, inaugura con questo volume una scrittura autobiografica che svilupperà successivamente in altre opere in cui ritornerà sull'infanzia algerina. *'Album et légendes'* si apre con la descrizione di un vecchio album di famiglia rovinato che la scrittrice percepisce come un cimitero in cui ad ogni foto corrisponde una tomba. Vi sono riprodotte trentotto fotografie e immagini tra cui spiccano, accanto ad alcune sue foto, ritratti dei bisnonni, dei nonni e dei genitori. La storia della famiglia e dell'infanzia in Algeria appare agli occhi di Cixous come indissolubilmente legata all'atto della creazione: «Que ce que je raconte ici (oubliés et omissions compris) c'est ce qui pour moi n'est pas dissociable de l'écriture. Il y a une continuité entre mes enfances, mes enfants et le monde de l'écriture-oudurécit».²⁹

Anche Leïla Sebbar, nata da padre algerino e madre francese, commenta delle foto risalenti al periodo della guerra d'Algeria. In *Femmes des Hauts-Plateaux. Algérie 1960* (1990),³⁰ i testi fungono da didascalia alle foto di Marc Garanger, giovane soldato che aveva catturato sguardi e gesti di donne degli altopiani, regione natale della scrittrice. La quotidianità di quell'universo muliebre si contrappone alle atrocità della guerra allora in corso. Il ricorso alla foto pare aver funzionato come innesco della scrittura autobiografica anche in questo caso: Sebbar pubblica, infatti, tra il 2004 e il 2013 una tetralogia di iconotesti che raccontano la sua appartenenza ibrida (*Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, 2004; *Journal de mes Algéries en France*, 2005; *Voyage en Algéries autour de ma chambre*, 2008; *Le Pays de ma mère, voyage en France*, 2013).³¹ Le testimonianze iconografiche tratte da album personali e archivi collettivi servono a costruire un tessuto



di memoria dove sfumano i confini tra i generi – racconto storico, finzione, notizie giornalistiche, resoconto pubblico e memoria privata. L'individuale si interseca con il collettivo nella ricreazione di una storia plurale filtrata attraverso il prisma dell'immagine.

Anche la trilogia autobiografica *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005), *Plein été* (2007) di Colette Fellous è un'impresa personale, e insieme collettiva e storica, tesa a far riaffiorare attraverso la foto, soprattutto di luoghi, un passato dimenticato.³²

4. Il contemporaneo: scrittura della 'filiation' e album di famiglia

Colette Fellous è l'ideatrice della collana 'Traits et Portraits' che testimonia l'interesse dell'editoria per il legame tra autobiografia e documento fotografico. Dal 2004 ad oggi sono apparsi, presso l'editore Mercure de France, autoritratti di poeti, scrittori, cineasti, pittori, attori, fotografi e stilisti che combinano testi scritti con fotografie, dipinti e disegni «qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain».³³ La Fellous è allieva di Roland Barthes, colui che ha inventato l'album di famiglia come dispositivo fotoautobiografico. In *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) una quarantina di foto – immagini personali, familiari e riproduzione di documenti – accompagnate da didascalie commentate in corsivo in cui l'autore, premesso che «ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire»,³⁴ esplora il fascino esercitato dalle fotografie: «qui me frappe d'un enchantement, telle Méduse, dans la sidération. [...] Cela a été, disent les photos, et, dès lors, je m'abime dans cette affirmation vide, coupante, je suis dans l'anamnèse, non dans le souvenir, encore moins dans le regret».³⁵

Lo scrittore contemporaneo, erede problematico di Barthes e Duras, «échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommode les lambeaux de sa mémoire déchirée».³⁶ Per risolversi, i personaggi devono riannodare i fili con il loro passato personale, così come l'autore con quello della sua eredità letteraria.³⁷

Il tema dell'album, accompagnato dalle sue riproduzioni, contraddistingue *Le Voile noir* di Anny Duperey pubblicato nel 1992.³⁸ L'opera racconta la tragedia che ha segnato l'infanzia della scrittrice: la perdita di entrambi i genitori morti asfissati in un incidente domestico provocato da una perdita di monossido di carbonio nel bagno di casa. A seguito del trauma, la Duperey, allora bambina, era stata colpita da un'amnesia causata anche dal senso di colpa poiché più volte, quella mattina fatidica, i genitori l'avevano chiamata perché li raggiungesse in bagno. *Le Voile noir* riporta, sotto il titolo, la dicitura «Photographies de Lucien Legras» definito poco dopo «inconnu». La scrittura nasce infatti dalle lastre e dai negativi delle immagini scattate dal padre, Lucien, fotografo professionista, rimaste a lungo conservate come un reliquario intangibile in un mobile, denominato significativamente «sarcophage».³⁹ Tali foto, sviluppate dall'autrice molti anni dopo, le permetteranno, in assenza di qualsiasi ricordo personale, di far luce sul proprio passato familiare. Sono schegge di un album di famiglia mai esistito, interrotto,



R. Barthes, 'La demande d'amour', in *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 7



e rimandano a uno spazio-tempo puramente archeologico per l'autrice. Il testo è la didascalia delle immagini del padre ed evoca l'emozione suscitata nella figlia dall'apparizione delle figure familiari, dall'affiorare di luoghi e paesaggi nel bagno della camera oscura. Quest'ultima rappresenta infatti una rinascita personale e familiare: il superamento del trauma, con la riappropriazione della memoria da parte della Duperey, avviene attraverso l'atto creativo della scrittura legato alle fotografie di Legras. In tal modo, lo sguardo del padre passa il testimone alla parola della figlia.⁴⁰ La grafica del testo lo esemplifica: fotografie senza didascalie introducono la scrittura che trasmette silenzi, assenze, ricordi più recenti. L'ultima immagine, un paesaggio con una strada innevata, allude metaforicamente al percorso di riconoscimento del legame filiale da parte dell'autrice e alla pagina bianca su cui è stata raccontata questa storia.

Due anni dopo, sarà Anne-Marie Garat, scrittrice nota al grande pubblico e da sempre studiosa di fotografia, a riprendere il nodo teorico e affettivo dell'album di famiglia in *Photos de famille, Un roman de l'album*.⁴¹ Pubblicato nella collana letteraria 'Fiction & Cie' – diretta dal fotografo e poeta Denis Roche, cofondatore dei *Cahiers de la photographie* – riveduto e ampliato nel 2011 – è un testo in bilico tra saggio, *autofiction* e racconto di sé. Analizza la foto di famiglia e il suo contenitore ideale, l'album, delineandone la storia culturale come pratica femminile e domestica, luogo di memoria analogo al diario e all'autobiografia. Garat teorizza l'album come romanzo di famiglia, la cui costruzione narrativa eroizza vite minuscole alla stregua della letteratura. Con una *mise en abyme* l'autrice pratica il genere che ha appena definito, commentando istantanee di famiglia e di sconosciuti raccolte nei mercatini, con digressioni autofinzionali ed ekphrasis *in absentia*.⁴² Già la copertina – una foto di sghembo, strappata e ricomposta, con i segni negli angoli della sua appartenenza a un album familiare anonimo e scomparso – dà il tono all'opera. Sin da subito ne è chiaro il *layout*: la scrittura funge da commento, da didascalia alle immagini riprodotte, copre i silenzi, inventa le vite inghiottite dal tempo.



Immagine tratta da un album anonimo e utilizzata da A.-M. Garat per la copertina di *Photos de famille, Un roman de famille*, 1994

Anche Marie Desplechin nell'*Album vert* (2006) sottolinea come la trasmissione delle foto di famiglia da parte della nonna sia stata vissuta dalla scrittrice come un'eredità da trasmettere, un impegno nei confronti della storia familiare e personale che, ad anni di distanza, ha innescato un racconto memoriale e immaginario.⁴³

L'album di famiglia, custode di testimonianze di una storia minore, assemblaggio di immagini di fattura spesso mediocre, è privo di valore artistico e di ogni altro valore se non per un membro del clan familiare che, solo, è in grado di interpretarlo e narrativizzarlo. Questo oggetto, reso ormai desueto dal digitale, diventa per molte scrittrici contemporanee un serbatoio infinito di storie. La parola – che restituisce corpo e anima a immagini, che rende omaggio a esistenze comuni riportando in vita azioni quotidiane, gioie e sofferenze – funziona come un aspetto del *care*, di quella cura che è tipicamente femminile. Come nella paziente arte del *kintsugi*, in queste opere le fratture evidenziate vengono impreziosite con didascalie che si ampliano fino a coincidere con il testo. Ai frammenti (foto isolate, rovinate, prive di margini) così riuniti, viene conferito loro un



nuovo valore. Analogamente alla ceramica giapponese che riassume i cocci di un oggetto con del metallo prezioso – oro, argento – la scrittura conferisce all'album un aspetto nuovo e ancor più pregevole.

Affascinata e incuriosita dal potere delle immagini, Annie Ernaux cerca di sfruttarne le molteplici potenzialità. La fotografia, istantanee tratte dall'album familiare, è sempre stata, fin dall'esordio narrativo, strumento privilegiato nella narrazione per interrogare il passato e cercarne le tracce nel presente. L'ekphrasis materializza il ricordo, è la prova della sua verità e, allo stesso tempo, prende il posto di una memoria che non si ha più o che è stata cancellata. Il duplice carattere della foto, supporto materiale e simulacro di un passato immateriale, permette all'autrice di penetrare nello spazio irrealistico che si apre virtualmente dietro la sua superficie, raggiungendo così un altro tempo e un altro luogo. Con *L'autre fille* (2011), richiestole dall'editrice per la collana 'Les affranchis' delle edizioni Nil,⁴⁴ Annie Ernaux decide di indirizzare alla sorellina morta a sei anni e mai conosciuta una lettera che le permetta di liberarsi di un passato doloroso. Sulla figura di Ginette, l'altra figlia, è sempre aleggiato in famiglia un silenzio carico di dolore. All'interno del volume sono inserite due foto in bianco e nero, senza didascalia, delle case abitate in tempi diverse dalle due bambine, Ginette e Annie. Di qualità mediocre, mal inquadrare, senza scopo artistico, queste istantanee sembrano tratte da un album di famiglia. A prima vista, sono immagini mute e deludenti, poiché inespressive. Vengono riprodotte in quanto luoghi in cui sono impressi sia l'impronta spettrale della bambina scomparsa che il dolore dei genitori; soltanto attraverso la penna della scrittrice esse riescono ad evocare la sofferenza e il lutto senza rappresentarle.⁴⁵

L'esposizione di qualsiasi altra immagine della famiglia, immagini che ben figurerebbero in un iconostesto autobiografico, come i ritratti di Ginette e dei genitori, è inaccettabile per la scrittrice, poiché appartengono a una storia personale e possiedono una carica emotiva che vuole evitare. Questo spiegherebbe la scelta di non includere nel testo la foto della tomba di Ginette, presente nel dossier del Fondo Ernaux depositato alla Bibliothèque Nationale, ma assente dal testo. Le due foto inserite nel testo, come grigie, banali, anonime, potrebbero quindi essere definite 'piatte', e rispondere così alla poetica e allo stile adottati da Annie Ernaux. Inoltre, nella loro cancellazione e nel loro enigmatico silenzio, nella loro assenza dell'essere, esse forniscono il palcoscenico su cui la scrittura può prendere avvio.

Nello stesso anno la Ernaux pubblica *Écrire la vie* (2011).⁴⁶ Si tratta di un 'fotogiornale' rispondente ai dettami della collana 'Quarto' di Gallimard che pubblica biografie di autori contemporanei corredate da loro immagini. L'autrice decide riprodurvi estratti del suo diario in diverse epoche della sua vita e foto di persone e luoghi per lei importanti. Paesaggi e volti di tutte le epoche, già incontrati dal lettore dell'opera ernauxiana nei romanzi, sfilano come in un album di famiglia in cui le didascalie, dando informazioni fattuali, forniscono la chiave di lettura. Riproducendo alcune delle foto descritte in lavori precedenti, il fotogiornale di *Écrire la vie* svela un sistema di riferimenti intertestuali e intersemantici tra testo e immagine che attraversa l'intera opera.

Vi figura la foto della casa di Lillebonne pubblicata in *L'autre fille*,⁴⁷ ma qui accompagnata da una didascalia e dall'anno in cui è stata scattata, 1990.⁴⁸ Più avanti è riprodotta una foto della facciata del Caffè-negozio di alimentari dei genitori.⁴⁹ Alla finestra del primo piano Annie adolescente è tra due cugine.⁵⁰

Vi sono anche due foto di Ginette, una delle quali, quella della comunione a Le Havre, è a lungo descritta in *L'autre fille*.⁵¹



Riferendosi all'ipotesi di riprodurre in *L'autre fille* le foto della sorella, Annie Ernaux osserva: «L'hypothèse même d'exposer l'une d'elle me glace, comme un sacrilège».⁵² È che questi testi, pur inserendosi nello stesso spazio autobiografico e riproducendo foto personali dell'autore, non appartengono allo stesso genere. *L'autre fille* è un'opera letteraria, mentre il fotogiornale di *Écrire la vie* è una sorta di album biografico che l'autrice ricostruisce come un puzzle, in un momento posteriore. È quindi portatore di una verità diversa dai testi letterari, come spiega Annie Ernaux: «Il faut, je crois, le considérer comme un autre texte, troué, sans clôture, porteur d'une autre vérité que ceux qui suivent».⁵³ L'ordine qui è quello impresso dalla vita stessa, mentre *L'autre fille* obbedendo a un progetto letterario, persegue una verità universale.

Se anche le tre foto riprodotte in *Lettres à des photographies* (2013) di Silvia Baron Supervielle⁵⁴ sono tratte da un album di famiglia, la loro qualità e il loro soggetto sono molto diversi rispetto alle istantanee di *L'autre fille*. Si tratta dell'opera di un fotografo professionista e quindi sono formalmente perfette: due ritraggono la madre e sono poste all'inizio e alla fine del volume; la terza, al centro rappresenta un gruppo familiare in vacanza in un ambiente campestre.

Silvia Baron Supervielle è una di quelle autrici transnazionali che hanno lasciato il loro Paese. È nata in Argentina nel 1934, ma ha deciso nel 1961 di partire per la Francia, paese che non ha mai lasciato e la cui tradizione l'ha fortemente influenzata. Il testo è formato da centosessanta frammenti, le lettere alla madre, Inès, morta di parto quando la scrittrice era ancora bambina. I due ritratti della madre giovane e sorridente le forniscono l'occasione per riportarne alla luce la personalità, ricostruendo parallelamente la storia dei suoi avi e della sua famiglia. Le successive nozze del padre e il trasloco in una nuova casa avevano cancellato la memoria della madre, aggiungendo alla sofferenza per la perdita fisica quella del silenzio che avvolge il ricordo di Inès. I frammenti costituiti da ekphrasis, ricordi, biografie di antenati, evocazioni di testi e autori letterari, riflessioni esistenziali, dialoghi con la madre scomparsa ruotano attorno alla fotografia centrale⁵⁵ che rappresenta la famiglia dell'autrice quando era ancora formata dai due genitori con le figlie piccole. La morte di Inès è coincisa con la deflagrazione del mondo dell'infanzia per la piccola Silvia e costituisce ancora una ferita esistenziale troppo vivida che la porta ad interrogare incessantemente quelle immagini.

Ancora all'album di famiglia attinge la regista e scrittrice Chantal Akerman in *Ma mère rit* (2013).⁵⁶ Gran parte della sua produzione autobiografica è legata alla figura della madre, un'ebrea polacca emigrata in Belgio, sopravvissuta ai campi di concentramento, che diventa soggetto di un'opera 'diffusa' – letteraria, fotografica, artistica e filmica – in cui ogni singolo prodotto è caratterizzato da un'originale intermedialità.⁵⁷ Poiché la nebulosa autobiografica della Akerman è vasta, abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione su tre opere.⁵⁸ Tutto ha inizio nel 1976 con *News from Home*,⁵⁹ documentario sperimentale: sotto gli occhi dello spettatore scorrono sequenze della New York di quegli anni, in profonda crisi. Sono ripresi quartieri anonimi, stazioni della metropolitana, strade fantasma, in cui si caricano e scaricano merci, e passanti colti nella loro misera routine quotidiana. La voce fuori campo inespressiva e monotona della regista legge le lettere scritte dalla madre in occasione del trasferimento della figlia nella metropoli



Ch. Akerman, 'Ma mère et moi', in *Ma mère rit*, 2013, pos. 178



americana. Una meditazione banale e struggente, sociale e personale che associa l'alienazione urbana all'alea di una relazione familiare disfunzionale.

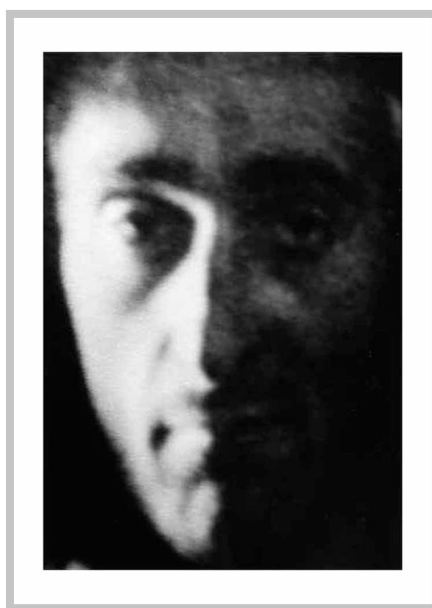
La Akerman pubblica *Ma mère rit* nella già citata collana diretta della Fellous: è un testo autobiografico con trenta fotografie, alcune tratte dall'album familiare e personale dell'artista, altre, la maggior parte peraltro, fotogrammi di film, documentari, installazioni video dell'artista. Accanto a poche immagini affettive (due ombre vicine proiettate sulla strada, la regista bambina che gioca con la sorella, madre e figlia abbracciate sulla spiaggia con i volti sorridenti), vi sono gli scatti che dettagliano geometrie urbane, *silhouettes* allungate, immagini sfuocate di masse anonime in attesa qualcosa, accanto a istantanee del cielo scattate dalla finestra dell'appartamento della regista. Tutto contribuisce ad accordare la narrazione del declino fisico della madre con quella del disagio psichico della figlia. In tal senso *Ma mère rit* è un vero e proprio laboratorio della creazione letteraria, in cui la Akerman diventa a poco a poco soggetto della scrittura e definisce la propria ricerca di identità attraverso la relazione con la madre.

Le loro due voci si sovrappongono in una vertigine pronominale che, insieme con il discorso indiretto libero, rendono indissociabile la madre dalla figlia, talvolta riunite in una diade soggettivante, talaltra distanziate dalla cinepresa. Scriversi e insieme vedersi morire è il paradigma della creazione autobiografica della Ackerman, avviluppata in una vera e propria *motherland* emotiva e artistica. *Ma mère rit* sembra fungere da ipotesto all'ultima produzione della regista, il film *No Home Movie*,⁶⁰ quasi interamente girato nell'appartamento materno a Bruxelles. Piani fissi compongono un insieme molto fotografico, che riprende le vicende del libro: la decadenza della madre intimamente legata ai disturbi della figlia, che si definisce un «vieil enfant» mai cresciuto, che ha passato la vita a fuggire da casa e a farvi sempre ritorno dopo aver costruito lontano il suo lavoro di artista. Quest'ultimo appare come l'elaborazione del gioco del *fort-da*.⁶¹ *No Home Movie* uscirà nel 2015, anno in cui la regista si toglierà la vita.

5. Fotografia e creazione, la scrittura come care

Questa ultima parte è dedicata all'opera di scrittrici, Camille Laurens, Marie Ndiaye, Annie Ernaux con *L'Usage de la photo* e Catherine Cusset che, scegliendo di non riprodurre all'interno dei loro testi autofotobiografici ritratti o foto provenienti dall'universo familiare, hanno sviluppato una riflessione originale sull'utilizzo dell'immagine in regime autobiografico. Si tratta, infatti, di un'operazione che si iscrive sotto il segno della sottrazione deliberata della foto nel suo valore indiziale e testimoniale e che rivendica il diritto di trasformare la realtà attraverso il gesto artistico.

È il caso di Camille Laurens in *Cet absent-là*, pubblicato nel 2004,⁶² in collaborazione con il fotografo Rémi Vinet, che riprende l'*autofiction* iniziata con *Philippe* (1995)⁶³ dove raccontava la morte del figlio neonato. La scrittura, ordinata in paragrafi, insiste su quella scomparsa e sul vuoto lasciato dall'uomo amato che la abbandona, ed è corredata da venti ritratti sfuocati, opachi e incerti, provenienti dal progetto 'Figures' di Vinet.



C. Laurens, *Cet absent-là*, 2004, p. 62



Queste fotografie in bianco e nero vogliono evocare, al di là del loro aspetto innocuo e nella loro serialità, l'esistenza effimera di un essere umano neutro e senza nome che non c'è più. Le immagini, spesso sfocate, fuori centro o scure al punto di non permettere di percepire i tratti facciali, assumono la configurazione di anti-ritratti. Dove il ritratto, dai busti greco-romani, mirava a una riproduzione espressiva di aspetti salienti del carattere di un individuo, nelle foto di Vinet i contorni scompaiono, cancellati dalla sovraesposizione o dalla sottoesposizione. Il volto perde così la sua singolarità per presentarsi come il simulacro dell'esistenza di un essere assente, indipendentemente dal fatto che sia altrove o morto. Queste istantanee evocano un passaggio e testimoniano un'assenza di personaggi universali che colpisce lo spettatore e spiega il titolo del libro.

Due diversi 'usi' della fotografia caratterizzano l'opera di Marie Ndiaye. Enigmatiche e fuorvianti sono le immagini che l'autrice inserisce in *Autoportrait en vert* (2005),⁶⁴ eludendo volutamente il tema autobiografico anche nel testo. Diversa l'interrogazione sulla fotografia in *Y penser sans cesse* (2011),⁶⁵ tassello di un progetto multimediale più vasto. Apparizioni di colori ostili sullo sfondo dell'esondazione della Garonna nel primo e di fantasmi storici nei luoghi più familiari – l'appartamento di Berlino dove la Ndiaye si è trasferita col figlio – confermano un realismo magico che si nutre delle difficoltà dei suoi personaggi di adattarsi alle regole del mondo. *Autoportrait en vert* si compone di racconti, lettere, fotografie autobiograficamente centrifughe, pronunciato da un'istanza enunciatrice opaca, senza alcun riferimento cronologico. Anche le fotografie non sono di aiuto per la loro indeterminatezza: diciassette immagini di cui alcune dell'artista Julie Gazin e altre, tratte da un album di famiglia anonimo dell'inizio del Novecento, quindi temporalmente sfasato rispetto alla biografia della Ndiaye.⁶⁶ Non vi è nemmeno corrispondenza con le ekphrasis menzionate nel testo, che risalgono agli inizi degli anni Duemila. L'impossibile risonanza autobiografica sempre in cortocircuito è sottolineata dall'immagine iniziale e finale: in entrambe figura una donna ripresa di schiena.

Nel progetto *Y penser sans cesse*, pur nell'assenza di nesso logico tra testo e fotografie, la scrittura evoca l'immagine nel suo svolgersi: sono riprodotti alcuni fotogrammi del video, girato da D. Cointe, dal finestrino di un treno che attraversa Berlino. Si scorgono i contorni dei volti dei passeggeri sullo sfondo di binari, paesaggi urbani vecchi e nuovi, aree verdi. Le stazioni attraversate dalla ferrovia rimandano a un altro tempo, quello della Seconda guerra mondiale, e alla deportazione degli ebrei. La scrittrice e il figlio, infatti, scoprono che nel loro appartamento di Berlino ha vissuto un bambino ebreo poi deportato. Mentre le madri ai giardinetti osservano serene il giuoco dei figli, ignare della Storia recente di cui non hanno elaborato il lutto, madre-scrittrice e figlio, le cui radici identitarie affondano nell'altrove, si fanno carico del bimbo scomparso e ne trasmettono la testimonianza. Le fotografie di D. Cointe rimandano al progetto multimediale di cui il libro è solo una delle traslazioni *inter artes*. Altre forme artistiche tra cui la *performance* personale dell'autrice – con un'interazione tra la componente visiva (video), musicale e testuale – la traduzione in tedesco e la digitalizzazione narrano la stessa storia e ne condividono il tema autobiografico e l'interrogazione sull'identità, una costante nella produzione dell'autrice. Sono le domande del figlio a offrire lo spunto ad una narrazione in cui sono collegati, nel segno del colore verde, testo e immagini, colori e parole, indagine personale e familiare, urbana e storica.



Un fotogramma di M. Ndiaye, *Y penser sans cesse*, 2011



È ancora Annie Ernaux con *L'Usage de la photo* (2005) a produrre uno degli esiti più interessanti di questo filone letterario. Il suo primo autofotobiotesto testimonia, infatti, di un percorso di creazione che è frutto di una lunga riflessione sul valore di un testo che scaturisce dall'intreccio fra parola e immagine. In questo testo appaiono quattordici fotografie scattate dalla scrittrice e da Marc Marie, suo compagno di allora e coautore del volume. Si tratta di immagini degli abiti dei due amanti, gettati a terra prima di fare sesso e fotografati in diverse stanze della casa della Ernaux a Cergy.

Le foto sono pre-testi che i due scrittori 'usano' per comporre una sorta di romanzo epistolare; il titolo è una *mise en abyme* del processo di composizione che sta alla base della scrittura. La critica ha evidenziato soprattutto l'assenza del corpo, che queste foto accentuano riproducendo solo abiti, e ha messo in relazione questa iconografia con l'evo-cazione della morte legata al cancro che aveva allora colpito la protagonista. Ci pare utile, tuttavia, sottolineare come si racconti anche la storia di una rinascita resa possibile grazie alla presenza dell'uomo amato: rinascita fisica dopo la malattia e rinascita alla creazione letteraria tramite le foto.⁶⁷ Il tema della nascita è, del resto, presente in due punti chiave del testo, all'inizio dove la descrizione del progetto fotografico è seguita dall'ekphrasis *in absentia* di un'altra foto e nella pagina finale. La foto del sesso eretto dell'amante fotografato da Annie Ernaux all'inizio della loro relazione è descritta senza essere riprodotta («Je peux la décrire. Je ne peux pas l'exposer aux regards»),⁶⁸ a differenza delle altre. Ernaux paragona questa foto mancante al famoso dipinto di Courbet, *L'origine del mondo*, di cui costituirebbe il *pendant*: l'origine del mondo, ovviamente, in quanto il sesso, come in Courbet, è strettamente connesso con la creazione. La foto mancante è testimonianza della nascita di una storia d'amore, ma anche dell'inizio di un sodalizio creativo che produrrà le altre immagini riprodotte, quelle, nel testo. Questo tema è ripreso alla fine del volume, dopo l'operazione al seno salvifica, quando la scrittrice, a letto, con la testa dell'amante tra le cosce, ha la sensazione di metterlo al mondo: «J'étais accroupie sur M., sa tête entre mes cuisses, comme s'il sortait de mon ventre. J'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, *Naissance*».⁶⁹ Annie Ernaux pone qui in rilievo come l'amore, la creazione e la fotografia intrattengano tra loro una relazione privilegiata. Il ventre femminile può allora essere avvicinato ad una camera oscura, matrice di storie future.

La procreazione, la creazione letteraria e la fotografia sono temi intimamente connessi in *New York, journal d'un cycle*, ancora un titolo della collana 'Traits et portraits'.⁷⁰ Catherine Cusset, già nota per le sue autofictions, attraverso una sorta di cronaca newyorkese delle sue passeggiate a due ruote, racconta la frustrazione di non riuscire a restare incinta. Il 'ciclo' del titolo si riferisce al mezzo di locomozione, al tempo del matrimonio nella Grande Mela ma, soprattutto, al 'ciclo' come periodo di ovulazione. Le foto di biciclette contorte dopo incidenti o deturpate in seguito a tentativi di furto, scattate dall'autrice nelle sue passeggiate, rinviano per analogia a un ciclo femminile disfunzionale perché non perviene alla procreazione.

Anne-Marie Garat aveva già messo in relazione l'affinità che esiste tra il buio fotografico e l'oscurità uterina, spazio dove il possibile è *in nuce*: «l'analogie avec l'étrangeté organique de l'engendrement, comme avec celle de l'écriture, qui font de la chambre noire un ventre de mémoire obscure où s'écrit notre histoire».⁷¹

Come abbiamo visto, le scrittrici francesi hanno dato vita ad un vero e proprio filone costituito da autofotobiotesti in cui sperimentano gli esiti dell'uso della foto. Si tratta di una produzione che è tuttora vitale, come testimonia il numero di testi pubblicati in 'Traits et portraits' a cui Chantal Thomas ha affidato *De sable et de neige* (2021), ma anche la creazione nel 2019 di 'Diaporama', collana dell'Imec (Institut mémoires de l'édition con-



temporaine) che accoglie autoritratti «en écriture et en images» con la volontà di spingere gli scrittori contemporanei a «se raconter et parler de littérature autrement».

Le scrittrici che abbiamo presentato hanno colto l'alterità costituita dalla foto nel momento in cui viene innestata nel testo; di questo incontro hanno declinato le potenzialità, ognuna secondo una sensibilità e con esiti narrativi differenti. All'interno di questo panorama variegato, si colgono, tuttavia, due fili rossi che talvolta scorrono paralleli, talvolta si annodano: da un lato il modello dell'album viene utilizzato per raccontare, attraverso la storia dei famigliari, la propria personale e insieme quella collettiva. Abbiamo sottolineato come la foto di personaggi minori, costituisca il 'pretesto' che consente di ridar loro una dignità destinata altrimenti ad essere inghiottita nel silenzio della morte. Nei testi analizzati, la scrittura si focalizza sul minuscolo, sul quotidiano, sul dettaglio di queste vite secondarie che diventano così protagoniste. Si riscontra in questo approccio alla foto dell'album familiare una cura, un'attenzione e una partecipazione caratteristiche della cultura femminile del *care*. È qui la stessa scrittura, nell'evocare gli esseri scomparsi, a sostituirsi a quei gesti domestici e quotidiani di cura con cui si circondano nella cerchia familiare le persone care più fragili. Questa postura narrativa influenza anche lo stile che si presenta come dimesso, quotidiano, 'piatto', privo di enfasi, ma proprio per questo efficace nel trasmettere il pathos soggiacente.

Un secondo gruppo di opere affronta la narrazione autobiografica inserendo foto che non fanno parte dell'universo personale o familiare. Le immagini di vestiti dismessi, di volti sfocati di sconosciuti, di donne misteriose permettono alle scrittrici di interrogare, in una dimensione in cui l'autobiografico si interseca con il collettivo, la fotografia nel suo duplice valore di presenza e assenza. Le immagini, volutamente non testimoniali e irrilevanti alla sfera familiare, sono utilizzate da una prospettiva autobiografica come cassa di risonanza di interrogativi universali sulla vita, sull'amore e sulla morte. La foto, di cui viene sottolineata l'analogia con il processo della nascita, sembra in questo caso essere percepita dalle scrittrici come camera oscura per la creazione artistica.

Questa ricognizione, per quanto non esaustiva, ci ha permesso di tracciare i contorni di un fenomeno letterario, non sempre riconosciuto nella sua specificità, che attraversa la letteratura francese contemporanea: numerose sono, infatti, le artiste e le autrici che, affascinate e attratte dal potere semiotico e memoriale delle immagini, le fanno dialogare col testo inserendole nelle loro opere autobiografiche. Abbiamo scorto nell'interrogazione dell'album familiare un modello a cui questi testi si ispirano e nella scrittura banale e inespressiva, una delle modalità che ne accomuna la poetica. Abbiamo identificato anche una seconda modalità di approccio nella quale la foto non è convocata nel suo valore testimoniale, ma in quanto frutto di un processo percepito come analogo a quello della creazione letteraria e della creazione *tout court*. Sono queste le caratteristiche che, dopo una rapida rassegna delle opere, ci consentono di parlare di un'autofotobiografia al femminile nella letteratura francese contemporanea, che potremmo definire, coniando un neologismo, 'autofotoginobiografia'.



* Quest'articolo è stato concepito congiuntamente dalle due autrici, ma per la stesura materiale del testo Alessandra Ferraro ha scritto il I, II e V paragrafo e Valeria Sperti ha scritto l'Introduzione, il III e il IV paragrafo.

¹ G. RODENBACH, *Bruges-la-morte*, Paris, Marpon & Flammarion, 1892.

² M. NACHTERGAEL, 'Photographie et machineries fictionnelles. Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert', *Épistémocritique*, VI, Hiver 2010 <<https://epistemocritique.org/photographie-et-machineries-fictionnelles/>> [accessed 30 January 2021].

³ V. MONTÉMONT, 'Le pacte autobiographique et la photographie', *Le Français aujourd'hui*, 161, 2008/2, pp. 43-50; p. 49.

⁴ La bibliografia critica sul fototesto è cospicua e in piena espansione: per ragione di spazio saranno riportati solo i riferimenti alle opere citate.

⁵ G. MORA, C. NORI, *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Parigi, Éditions de L'Étoile, 1983, pp. 10-15; G. MORA, 'Photobiographies', *RITM*, 20, 1999, pp. 183-189.

⁶ Cfr. S. A. JORDAN, 'Chronicles of Intimacy: Photography in Autobiographical Projects', in N. EDWARDS, A. L. HUBBELL, A. MILLER (eds.), *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, pp. 51-77; A. FERRARO, 'Autofiction féminine et photographie dans le roman sentimental de l'extrême contemporain', in H. METER, F. BERCEGOL (a cura di), *Métamorphoses du roman sentimental XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 249-260. Cfr. anche S. A. JORDAN, 'État présent: Autofiction in the Feminine', *French Studies*, 67, 2013, pp. 76-84.

⁷ Sull'album come fonte di creazione letteraria legata alla trasmissione generazionale, cfr. V. MONTÉMONT, 'L'épreuve de l'épreuve', in C. ANDRIOT-STAILLANT (a cura di), *Paroles, Langues et silences en héritage*, Clermont-Ferrand, PU Pascal, Collection Littératures, 2009, pp. 373-384.

⁸ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

⁹ C. CAHUN, *Aveux non avendus* [1930], Paris, 1001 Nuits, 2011.

¹⁰ A. BRETON, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard (Folio), 2013.

¹¹ Cfr. J. ARROUYE, 'La photographie dans Nadja', *Méluise*, IV, 1982 (Le livre surréaliste), pp. 123-150.

¹² Cfr. P. ROSEMONT, *Surrealist Women: an International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998.

¹³ Cfr. W. CHADWICK (a cura di), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

¹⁴ C. CAHUN, *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une nuits, 2011.

¹⁵ Cfr. A. OBERHUBER (a cura di), *Claude Cahun: contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Université de Montréal (Paragraphes, 27), 2007.

¹⁶ Cfr. CH. BOUQUERET, *Les femmes photographes: de la nouvelle vision en France, 1920-1940*, Musée Nicéphore Niépce, Paris, Marval, 1998.

¹⁷ R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, (écrivains de toujours), 1975.

¹⁸ *Nouvel Observateur*, Spécial Photo, 3, 1978; D. ROCHE, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1992.

¹⁹ M. YOURCENAR, *Le Labyrinthe du monde*, t. 1, *Souvenirs Pieux* [1974]; t. 2 *Archives du Nord* [1977]; t. 3 *Quoi? L'Éternité* [1988], Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991.

²⁰ Cfr. V. SPERTI, *Écriture et Mémoire*, Napoli, Liguori, 1999, p. 114.

²¹ M. DURAS, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

²² M. DURAS, M. PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

²³ Cfr. <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Les_Lieux_de_Marguerite_Duras-2732-1-1-0-1.html> [accessed 30 January 2021].

²⁴ Cfr. M. DURAS, *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950 e ID., *L'Éden cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.

²⁵ Cfr. V. SPERTI, *Fotografia e romanzo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 42-64.

²⁶ Con questo termine si designano leggi che offrono un punto di vista ufficiale su determinati eventi storici; tra il 1990 e il 2005 ne sono state emanate quattro che riguardano la creazione del reato di negazione del genocidio degli ebrei (1990); l'istituzione della commemorazione annuale del genocidio armeno (2001); il riconoscimento della tratta negriera e della schiavitù come crimine contro l'umanità (2001); il riconoscimento del contributo al Paese dei rimpatriati francesi (2005). Nel 1989 l'Assemblée Nationale aveva adottato una proposta di legge in cui si riconosceva la guerra d'Algeria.

²⁷ M. CARDINAL, *Les Pieds-noirs, Algérie 1920-1954*, Paris, Belfond, 1988.

²⁸ M. CARDINAL, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975.

²⁹ M. GALLE-GRUBER, H. CIXOUS, *Photos de racines* Paris, des Femmes, 1997, pp. 203-204.

³⁰ M. GARANGER, L. SEBBAR, *Femmes des Hauts-Plateaux. Algérie 1960*, Paris, La Boîte à documents, 1990.



- ³¹L. SEBBAR, *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2004; Id., *Journal de mes Algéries en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2005; Id., *Voyage en Algéries autour de ma chambre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2008; Id., *Le Pays de ma mère, voyage en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2013.
- ³²C. FELLOUS, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, 2001; EAD., *Aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2005; EAD., *Plein été*, Paris, Gallimard, 2007.
- ³³Cfr. il sito della collana: <<https://www.mercuredefrance.fr/Catalogue/traits-et-portraits>> [accessed 29 January 2020] e l'articolo di B. FERRATO-COMBE, 'Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection Traits et Portraits', *Recherches & Travaux*, 75, 2009, pp. 57-66.
- ³⁴R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 3.
- ³⁵R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 'Légendes/Images avant le texte', inédit, BNF.
- ³⁶L. DEMANZE, *Récits de filiation in Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008 <https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation> [accessed 29 January 2020].
- ³⁷Cfr. D.VIART, 'Filiations littéraires', *Écritures contemporaines n 2*, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, p. 124.
- ³⁸A. DUPEREY, *Le Voile noir*, Paris, Seuil, 1992.
- ³⁹Ivi, p. 14.
- ⁴⁰Cfr. N. AMATULLI, *Scatti di memoria*, Pesaro, Metauro, 2020, pp. 87-117.
- ⁴¹A.-M. GARAT, *Photos de familles. Un roman de l'album* [1994], Arles, Actes Sud, 2011.
- ⁴²D. KUNZ WESTERHOFF, 'La photographie au révélateur littéraire: de Denis Roche à Anne-Marie Garat', *Études de Lettres*, 3-4, 2013, *Narrations visuelles, visions narratives* <<https://journals.openedition.org/edl/582>> [accessed 29 January 2020].
- ⁴³M. DESPLECHIN, *L'Album vert*, Paris, Nicolas Chaudun, 2006.
- ⁴⁴A. ERNAUX, *L'autre fille*, Paris, Nil, Les Affranchis, 2011.
- ⁴⁵Cfr. M. BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, 'ph-auto•bio•graphie: Écrire la Vie par des photos (Annie Ernaux)', *Women in French Studies*, v. 21, n. 1, 2013, pp. 79-93.
- ⁴⁶A. ERNAUX, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, Quarto, 2011.
- ⁴⁷A. ERNAUX, *L'autre fille*, p. 73.
- ⁴⁸A. ERNAUX, *Écrire la vie*, p. 23.
- ⁴⁹A. ERNAUX, *L'autre fille*, p. 17.
- ⁵⁰A. ERNAUX, *Écrire la vie*, p. 24.
- ⁵¹A. ERNAUX, *L'autre fille*, pp. 66-68; EAD., *Écrire la vie*, p. 16.
- ⁵²A. ERNAUX, *L'autre fille*, p. 53.
- ⁵³A. ERNAUX, *Écrire la vie*, p. 9.
- ⁵⁴S. BARON SUPERVIELLE, *Lettres à des photographies*, Paris, Gallimard, 2013.
- ⁵⁵Ivi, p. 82.
- ⁵⁶CH. AKERMAN, *Ma mère rit*, Paris, Mercure de France (Traits et portraits), 2013.
- ⁵⁷Cfr. M. LAMBERT, *I don't belong anywhere: the cinema of Chantal Akerman*, 2015, documentario che percorre i luoghi delle peregrinazioni dell'artista: Parigi, Tel Aviv, New York e Bruxelles e *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, France, 1997, 63 min.
- ⁵⁸7 fotogrammi dell'installazione *Maniac Shadows* (2012) sono ripresi in *Ma mère rit* (installazione originale 96 foto per 13 min. 35 in loop, con musica, colore e proiezioni multiple). *Ma mère rit prélude* (2012, 27 min. <<https://soundcloud.com/mariangoodmangallery/chantal-akerman-my-mother-laugh-prelude>> [accessed 29 January 2020]), in cui la Akerman legge un estratto del suo libro, è incluso nel video *Maniac Summer* (2012).
- ⁵⁹CH. AKERMAN, *News from Home*, Belgique-France, 1976, 16 mm, 90 min.
- ⁶⁰CH. AKERMAN, *No Home Movie*, Belgique-France, 2015, 115 min.
- ⁶¹Cfr. il sito della fondazione Chantal Akerman <<https://chantalakerman.foundation/>> e, in particolare, <<https://chantalakerman.foundation/readings-from-chantal-akermans-my-mother-laugh-with-corina-copp-tobi-haslett-courtney-stephens-and-lynn-tillman-family-business-chantal-akerman-1984-digital-projection-17-mins-li/>> [accessed 29 January 2020].
- ⁶²C. LAURENS, *Cet absent-là. Figures de R. Vinet*, Paris, Leo Scheer, 2004.
- ⁶³C. LAURENS, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.
- ⁶⁴M. DIAYE, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France (Traits et Portraits), 2005. Cfr. N. EL NOSSERY, 'Autoportrait en vert ou lo speculum de l'autre', *French Review*, v. 8, n. 3, March 2015, pp. 121-132.
- ⁶⁵M. DIAYE, *Y penser sans cesse*, Talence, L'Arbre vengeur, 2011.
- ⁶⁶Cfr. A. ASIBONG, S. JORDAN, 'Rencontre avec Marie Ndiaye', *Revue des sciences humaines*, 293, 2009, 187-



189.

⁶⁷Cfr. L. LEDOUX, 'Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie', *Lignes de fuite*, (Masques, vêtements et accessoires: mise à distance, mise en mouvement), 2009, pp. 1-7; N. EDWARDS, 'The Absent Body: Photography and Autobiography in Hélène Cixous's *Photos de racines* and Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo*', in N. EDWARDS, A. L. HUBBELL, A. MILLER (eds.), *Textual and Visual Selves: Photography, Film and Comic Art in French Autobiography*, pp. 79-98.

⁶⁸A. ERNAUX, *L'Usage de la photo*, p. 20.

⁶⁹Ivi, p. 196.

⁷⁰C. CUSSET, *Journal d'un cycle*, Paris, Mercure de France, (Traits et portraits), 2009.

⁷¹A.-M. GARAT, *Photos de familles*, p. 160.



CLAIRE LOZIER

*Voyage en terres intérieures :
écriture multimodale du moi dans Les Paysages atomiques (2017)
de Fiorenza Menini*

This article studies the multimodal writing of the self at work in *Les Paysages atomiques*, a video film entirely composed of photographs made in 2017 by the French artist Fiorenza Floraline Menini. It takes its title from a series of eponymous photographs taken by the artist between 1992 and 2008 to document the clouds of atomic forms that appear on her route as revelatory of her inner landscape. For the film, these photos are photographed alongside the notebooks Menini was writing at the time she made her series, and these still images - the series of *Paysages atomiques* and the photographs of photos and notebooks - are set in motion by a video editing software. The artist's voice-over accompanies the unfolding of the images through the reading of a long text with poetic accents, mixing extracts from contemporary notebooks of the atomic landscapes, comments on the photos, and reflections on the photography. Projecting itself into the different levels of the multimodal narrative (photos, texts, audio, video), the fragmented self finds a form that allows it to grasp and tell itself, which also gives its subject a value of otherness. We analyse the revealing power of the multimodal narrative, the initiatory character of the multidimensional journey, and the allobiographic dimension of the filmic device.

Les Paysages atomiques est un film vidéo de 13min réalisé en 2017 par l'artiste française Fiorenza Floraline Menini.¹ Disponible en accès libre et en ligne, il a été montré dans plusieurs festivals de cinéma, écoles d'art et centres d'art contemporain.² Ce film vidéo qui s'inscrit dans la lignée des œuvres considérées par Mathilde Roman dans son livre de 2008 *Art vidéo et mise en scène de soi*³ a la particularité d'être entièrement composé de photographies, pour la plupart en noir et blanc, prises, éditées et montées par Menini. La voix-off de l'artiste y accompagne le déroulement des images par la lecture d'un long texte aux accents poétiques fait de commentaires des photos, de réflexions sur le rôle de l'artiste et de la photographie, ainsi que d'extraits de carnets personnels écrits à l'époque où furent prises les photos à l'origine de la vidéo. Ces dernières sont issues d'une série, elle-même intitulée *Les Paysages atomiques*, que Menini réalisa entre 1992 et 2008⁴ et qui est composée de clichés pris dans différents pays - France, Mexique, États-Unis - lors de road-trips durant lesquels des nuages en forme de champignon nucléaire apparurent systématiquement sur la route de l'artiste et qu'elle identifie dans ses carnets comme des révélateurs de son paysage intérieur.

Pour le film, les photos de paysages atomiques sont photographiées aux côtés des carnets que Menini écrivait quand elle les prit et dont elle lit des extraits écrits en plusieurs langues (français, espagnol et anglais). Sur ces photos de photos et de pages de carnets on voit également ses mains, qui les ont autrefois prises et écrites, et qui les manipulent de nouveau à l'occasion de leur mise en récit filmique. Le travail manuel de composition et de réalisation, d'ordinaire invisible, fait ici partie du film qui exhibe son processus de fabrication.⁵ Ces photos du présent et du passé sont enfin mises en mouvement par un logiciel de montage vidéo, non par l'utilisation d'une caméra. Rien ne bouge dans ce film vidéo : ni les paysages qui explosent, ni les mains qui composent. Ce sont les fondus enchaînés au ralenti, les lents effets de zoom avant et arrière, et le progressif balayage latéral des pho-



tos mimant le mouvement du regard qui les font se mouvoir sous nos yeux. En faisant se mouvoir explosions figées, images fixes, texte écrit, et geste suspendu, l'artiste reproduit ainsi le mouvement des phénomènes atmosphériques, du voyage, de l'écriture, et de la création en leur donnant un tempo qui n'est plus celui de la vie, mais de son récit.

Le film qui en résulte déroute autant qu'il envoute : les modes de représentation fusionnent (photo, texte, vidéo, audio), l'immobile se meut, les époques s'agrègent, les lieux se croisent, les langues s'entremêlent, et la voix de l'artiste se dissocie de son corps sur fond de paysages qui explosent.

C'est donc un autoportrait d'un genre singulier que proposent ces *Paysages atomiques*. En se projetant sur les différents niveaux du récit multimodal, le moi éclaté, présent et passé, trouve une forme qui lui permet de se saisir et de se raconter tout en donnant à son propos une valeur d'altérité. Pour étudier cette composition atomique, j'analyse tout d'abord le pouvoir révélateur du récit multimodal, puis le caractère initiatique du voyage pluridimensionnel, et enfin la dimension allobiographique du dispositif filmique.

1. Révélations multimodales

La première particularité du film de Menini est d'être composé de photographies : le *punctum* est véritablement *in motion*. Ces photos, on l'a dit, sont de deux sortes. Il y a d'abord la série éponyme qui est prise dans différents pays à différentes époques et dont l'unité est thématique : la présence d'un nuage en forme de champignon nucléaire sur fond de paysage solitaire. Cette série est le pré-texte du film : elle en est à l'origine, elle lui donne son titre, et elle assure la cohésion du récit multimodal malgré son caractère explosif. La voix-off commente les photographies qui la compose à mesure qu'elles s'animent à l'écran.

La première date de 1992 et fut prise depuis la fenêtre d'un immeuble à Lyon,⁶ en France. Les couleurs pastels sont celles de l'aube et le nuage en forme de champignon nucléaire fut vraisemblablement causé par l'explosion d'une usine hydraulique. Il ne s'agit pas encore ici d'une série car la photo est seule et rien ne prédisait que d'autres la rejoindraient par la suite.



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée

Les photos suivantes, qui sont au nombre de trois, furent prise vers la fin des années 1990,⁷ depuis le siège arrière d'une voiture, lors d'une virée vers la frontière mexicaine, entre Tijuana et San Diego. La lumière et les couleurs sont celles du crépuscule et le nuage est de formation naturelle malgré les formes parfaites de son étrange luminosité phosphorescente.

Les quatre autres photographies qui composent la série datent de 2008. Elles furent prises à bord d'une voiture lors de la traversée d'une réserve indienne de la région des Four Corners au sud-ouest des États-Unis.⁸ Elles sont en noir et blanc lumineux et contrasté. Le nuage est de formation naturelle et ses contours imparfaits rappellent un panache de fumée.

Outre leur unité thématique, ces images partagent d'autres caractéristiques. L'angle de l'objectif est pour chacune très large, ce qui accentue l'impression d'espace et fait ressortir la singularité du phénomène nébuleux. Les nuages, de grande taille, sont situés à



l'arrière-plan et les paysages où ils apparaissent sont vides. Nulle présence humaine, qu'il s'agisse de zone urbaine (France), périurbaine (la frontière mexicaine) ou sauvage (la réserve indienne). Il en résulte une impression de silence post-apocalyptique, renforcée par l'absence de son diégétique. Les nuages semblent enfin surréels de par leur forme, la lumière et leurs couleurs (pastels évanescents, vert et rose fluorescents, noir et blanc profonds), mais aussi de par les imaginaires attachés au lieu de leur apparition : spirisme en France, ovni à la frontière mexicaine, chamanisme dans la réserve indienne.

Le fait que ces photos se meuvent très lentement accentue encore leur caractère surréel. Grâce aux effets de zoom et de balayage latéral, les paysages s'étendent et se déploient dans un mouvement invitant progressivement à entrer plus avant dans l'image. Le voyage a ainsi lieu non seulement dans l'espace du paysage, mais aussi dans l'espace de la photo. De plus, ces photos mouvantes s'allongent également dans le temps. Le montage leur donne en effet une durée de plus en plus longue : quarante-deux secondes pour la première photo,⁹ environ quatre-vingt-dix secondes pour le deuxième ensemble,¹⁰ près de quatre minutes pour le troisième.¹¹ Le passé et la mémoire s'animent progressivement pour investir de manière spectrale le présent.

Avec ce film fait de photos, Menini renoue ainsi avec la dimension magique de la photographie. Dans le commentaire audio, elle se remémore avoir « eu la chance d'apprendre la photographie dans une chambre noire / Où l'image apparaissait dans un bain révélateur / J'étais fascinée / Apparition fantôme ».¹² Le pouvoir révélateur de la photographie est au cœur de sa pratique. Ce sont ainsi les photos atomiques qui lui révèlent le sens « obscur »¹³ de ces paysages surréels revenant systématiquement sur sa route : elles sont « emblématiques de la quête du regardeur / De la photographie comme révélateur / Du paysage extérieur *autant* qu'intérieur / Un indice de notre géographie invisible et pourtant palpable ».¹⁴ Plus que de montrer le surnaturel, la photo révèle au sujet son intériorité même en la rendant 'palpable'. Lorsque la voix-off prononce ces mots révélateurs du sens à donner à ces paysages, la main de l'artiste est en train de manipuler les photos dont elle parle. On assiste donc là à un jeu de mot-photo : la géographie invisible des paysages intérieurs est 'palpable' non seulement au sens métaphorique de 'sensible', mais également au sens littéral comme l'indique la main qui est en train de palper ces photos de paysages. Le dispositif multimodal fait ce qu'il dit et prouve par-là la véracité de son propos.



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



Les photos prises pour la réalisation du film (par exemple la photo de la main), sont très différentes des photos atomiques. Toutes en noir et blanc, les plans y sont rapprochés et l'artiste figure dans le cadre. Ses mains gantées de blanc manipulent les photos atomiques telle une laborantine, et son visage malicieux semble s'amuser, parmi les photos et les piles de carnets, à assembler cette composition 'mediumnique'.

Le film est son propre révélateur : il exhibe le travail dont il est le fruit et qui ne se voit ordinairement pas, mais dont Philippe Dubois avait montré la portée constitutive dans son essai *L'Acte photographique*.¹⁵ En révélant l'identité de l'artiste, ce film qui est aussi un film d'atelier assigne ainsi un corps présent, concentré et laborieux à ces paysages intérieurs explosifs du passé. L'écriture régulière étalée sur les pages de carnets, ici photographiés en gros et très gros plans, contraste elle aussi avec l'éruptivité intérieure dont ils témoignent, et ce bien qu'ils soient contemporains des photos atomiques. L'écriture maîtrise l'émotion de la même manière que la photographie suspend l'explosion.

Les textes qui composent la piste audio du film sont, comme les photos, de deux types : d'une part les carnets contemporains des photos atomiques qui sont photographiés pour la réalisation du film et, d'autre part, le texte écrit pour le film, récit cadre dans lequel sont insérés et commentés les extraits de carnets. Media et temporalités s'entremêlent : les mots deviennent photo et le passé s'articule dans le présent. Ce texte est également multilingue : principalement écrit en français, il utilise aussi l'espagnol et l'anglais, autre manière de faire correspondre paysages intérieurs et extérieurs (France, Mexique, États-Unis) et d'exprimer l'altérité du sujet.

De l'intériorité du moi passé sur le point d'exploser au corps du moi présent là pour en témoigner, le film présente un voyage initiatique passant de l'explosion du moi à la mise en forme de soi.

2. Modalités du voyage initiatique

Les Paysages atomiques, film et série, introduisent d'emblée le regardeur dans l'univers du voyage. Le film s'ouvre par ces mots :

Si unique soit un voyage / Le voyageur touche à l'universel / La translation amène à la transcendance / La vision remplace la vue / La poésie remplace l'échange / Et l'hom-



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



me enfin déplié / Voit la carte ouverte de son âme / Et la frontière de son destin. /
Extrait de carnet.¹⁶

Des photos de piles de carnets en plans rapprochés et de pages manuscrites en gros plans accompagnent ces mots. L'association des mots et des photos insiste donc d'emblée sur la dimension narrative du propos : le film est présenté comme un récit de voyage riche en enseignements, comme l'indique la quantité de carnets et de feuillets manuscrits visibles sur l'écran.



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée

Ces enseignements sont de type ésotérique, au sens propre et figuré :¹⁷ le déplacement du corps dans l'espace donne lieu à une exploration de la géographie intérieure (« Et l'homme enfin déplié / Voit la carte ouverte de son âme / Et la frontière de son destin ») et il permet au voyageur d'acquérir des connaissances suprasensibles (« universel », « transcendance », « vision », « poésie », « âme », « destin »). Le voyage et l'écriture ont donc, comme la pho-

tographie, un pouvoir révélateur. La conjonction entre découverte du monde, révélation photographique et connaissance de soi est régulièrement rappelée par la voix-off dont la démarche viatique multimodale vise à trouver « un chemin vers la connaissance / Initiatique dans son sens le plus profond ».¹⁸ Les photographies de l'artiste au travail, manipulant textes et photos les mains gantées de blanc telle une chercheuse dans son laboratoire, illustrent également cette quête heuristique. Ces photos d'ateliers viennent aussi souligner que c'est l'assemblage du dispositif filmique qui donne au voyage initiatique son unité. Les modalités de ce voyage sont en effet multiples et exigent, de fait, un medium multimodal à même d'intégrer leur diversité.

Le voyage physique à l'origine des *Paysages atomiques* est d'abord constitué de trois voyages distincts : un premier en France début 90, un deuxième à la frontière mexicaine fin 90, un troisième dans les Four Corners fin 2000. Malgré la diversité des lieux et des époques, ces trois voyages sont conçus comme un seul et même périple dont la continuité est établie par les apparitions nébuleuses. L'unité de ce voyage à la temporalité et à la géographie éclatées est également soulignée dans le film par les citations visuelles et textuelles répétées du motif de la route. La récurrence de ce motif donne au film des allures de *road trip* où trouver sa voie revient à suivre le chemin indiqué par les nuages explosifs apparaissant sur la route de l'artiste. L'association du motif de la route, de l'imaginaire du *road trip*, des paysages américains et des carnets de type Moleskine convoque également l'univers de la beat generation.¹⁹ L'artiste joue explicitement de ces références en intitulant un des carnets dont elle lit des extraits « carnet *Road Writing* », ²⁰ ainsi qu'en recourant ponctuellement à l'anglais. La quête spirituelle et l'intérêt pour l'ésotérisme présents dans *Les Paysages atomiques* sont également chers au mouvement beat. L'ancrage dans une tradition littéraire identifiable contribue également à donner au voyage et au film leur unité.

Par sa mise en récit filmique, ce *road trip* initiatique devient également voyage dans la matérialité même des photos et des carnets qui le documentent. La surface des photos et des carnets est arpentée par les effets de zoom et de balayages comme si le film cherchait



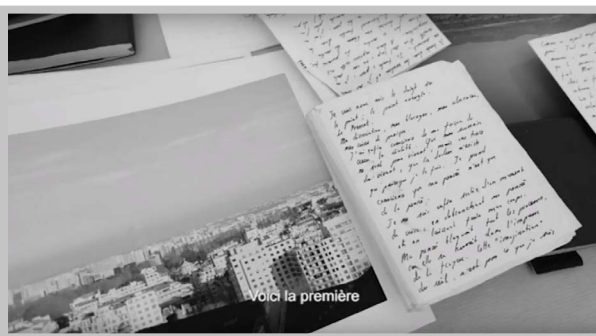
à pénétrer dans la matérialité de ces paysages antérieurs. Ce dispositif immersif est particulièrement efficace au début du film. Les photographies de paysages atomiques sont visibles dans les photos en noir et blanc de la table de travail de l'artiste, mais l'on ne sait pas encore qu'elles vont être au cœur du propos. Elles sont mélangées aux autres objets présents sur la table (carnets, papiers, plumes, amulettes, gants, stylos), tandis que la voix-off lit les deux extraits inauguraux. Elle s'arrête, puis annonce « voici la première »²¹ en même temps que la photographie qui « sera à l'origine des *Paysages atomiques* »²² est progressivement isolée en plus gros plan du reste des objets.

La vidéo coupe ensuite sur un fond noir pour rouvrir sur un gros plan de cette première photo atomique, cette fois en couleur, qui occupe maintenant tout l'écran. Le gros plan arpente progressivement la surface de la photo de gauche à droite, ce qui a pour effet d'accentuer la largeur de l'angle et la profondeur de champ du paysage. On est littéralement entré dans l'image. Le passage du noir et blanc à la couleur et de l'espace clos de l'atelier à l'ouverture du paysage extérieur orchestre cette plongée dans la géographie antérieure.

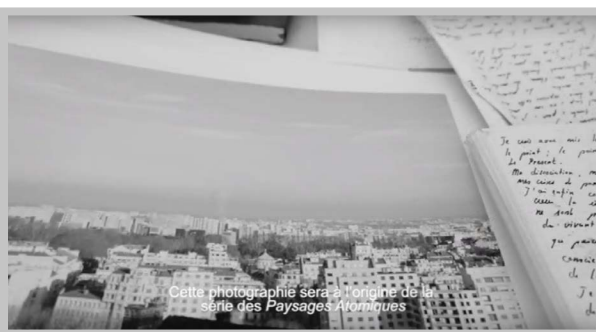
Par un mouvement de zoom arrière, le plan suivant augmente encore l'étendue de cette double géographie extérieure et intérieure résolue.

Le film est ainsi également un voyage dans la mémoire et dans le temps. Si les photos fonctionnent comme des cartes qui permettent de retrouver les lieux explorés par l'artiste, telles des cartes postales, et de suivre son itinéraire, telles des cartes routières, les carnets sont eux les cartes mémoires qui permettent de retrouver le fil de l'histoire. Par ailleurs, alors que les photos arrêtent le temps pour capturer phénoménologiquement l'instant et dire que « ça a été »,²³ selon la formule barthésienne consacrée, les carnets racontent eux ce qui s'est passé et, en narrativisant ces photos, les réinscrivent dans la durée. Le temps arrêté et révolu est ainsi remis en mouvement, ce qui est visuellement réalisé par le montage numérique qui fait se mouvoir photos de photos et photos de carnets. Cette temporalité multimodale permet alors au moi présent et au moi passé de se rencontrer sur la scène du film, ce qui est régulièrement signalé par l'utilisation de l'embrayeur de discours « je lis » (répété neuf fois), sous-entendu « ce que j'ai écrit », c'est-à-dire « je me lis », autre manière pour le moi de se révéler, et de se retrouver.

Comme l'indique clairement la voix-off d'emblée, le récit multimodal de ce voyage initiatique n'a pourtant pas simple valeur solipsistique. Il est en effet d'abord question de « touche[r] à l'universel », ainsi que de « la frontière [du] destin » de « l'homme », compris au sens générique. L'intertexte beat qui sous-tend le film inscrit également le propos dans une communauté de pensée. Si le dispositif multimodal permet au moi de se raconter, il entend donc produire aussi un savoir valable pour autrui.



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



Fiorenza Menini, *Les Paysages atomiques*, 2017, FRAC Occitanie Méditerranée



3. Le pacte allobiographique

Du fait du caractère multimodal des *Paysages atomiques*, les problématiques de la pluralité et de l'altérité sont au cœur du film de Menini. À rebours des approches holistiques du récit de vie concevant le moi comme un tout cohérent saisissable d'un seul regard dans son entièreté,²⁴ Menini propose une représentation atomistique et éclatée de la subjectivité. Partant, *Les Paysages atomiques* montre que

[...] l'autobiographie elle-même ne peut pas s'écrire. Sinon spéculairement, par personne (ou figure) interposée, selon ce mouvement qui est peut-être partout à l'œuvre, sous une forme ou sous une autre, et qui fait de toute autobiographie essentiellement une allobiographie, le roman d'un autre (fut-il un double). Le roman d'un *mort*, ou d'autres morts. [...] C'est aussi un tombeau, sa forme initiale est celle de l'éloge funèbre.²⁵

Dans cette réflexion sur la nature nécessairement allobiographique de tout récit de vie, Philippe Lacoue-Labarthe ne suggère pas que le moi à l'œuvre s'adonnerait à une propopée d'outre-tombe, mais que le sujet s'écrivant ne pourra jamais que rendre compte d'un temps et d'un état qui ne sont plus.

Par la lecture des carnets de voyage et le montage des photos nébuleuses, *Les Paysages atomiques* désigne explicitement le moi antérieur et explosif qui s'y révèle comme un autre spectral : un moi du passé que le moi du présent vient ressusciter à l'aide de la technologie et de la magie. Le fait que l'artiste n'apparaisse jamais sur ces autoportraits intérieurs contribue également à souligner leur spectralité. Si les photos atomiques révèlent le paysage intérieur de leur auteure, elles disent aussi que l'on ne peut pas saisir le moi, si ce n'est de manière invisible, car celui-ci a déjà disparu au moment où on l'écrit ou le photographie. Ça a été, mais ça n'est déjà plus. Le moi est présenté comme irrémédiablement autre, et pas seulement parce qu'il s'exprime parfois en langues étrangères. En explicitant l'altérité constitutive de leur propos et de leur dispositif, *Les Paysages atomiques* émettent ainsi un pacte que l'on peut qualifier d'allobiographique.

En linguistique, l'allographie désigne la graphie alternative d'une lettre ou d'un mot quand deux écritures sont possibles : ainsi, la lettre 'é' est une allographie du diagramme 'ez', et le mot 'clé' est une allographie du mot 'clef'. L'allographie, c'est donc l'écriture autre (de *állos*, 'autre', et *graphè*, 'acte d'écrire'). Si, pour Lacoue-Labarthe, l'allobiographie désigne l'écriture de la vie du moi comme autre, le mot désigne aussi l'écriture autre de la vie, voire l'écriture de la vie de l'autre et l'écriture de la vie pour autrui. Ces deux dernières dimensions sont à l'œuvre dans *Les Paysages atomiques*.

La portée humaniste et universelle de ce récit de voyage initiatique est, on l'a vu, affirmée d'emblée par l'extrait de carnet qui ouvre le film. Cet aspect est directement développé par la voix-off qui commente dans le récit cadre : « parfois des phénomènes arrivent dans nos vies / Sans que nous en comprenions les causes / Et dont le sens restera obscur. / Des coïncidences nous incitent à questionner / L'architecture des événements de nos vies ».²⁶

La portée collective de la réflexion que propose le film est entérinée par l'utilisation répétée de la deuxième personne du pluriel : l'artiste s'inscrit dans une communauté universelle à laquelle appartient aussi le spectateur. Après avoir présenté les photos prises à la frontière mexicaine, elle revient sur la dimension collective de l'expérience sensible. Dans le récit cadre, elle s'interroge : « de quoi parle-t-on ? / Mais de quoi parle-t-on ? /



Certainement pas de notre perception quotidienne ! / Alors, de ce qui est notre pré-perception ? / Notre mécanique interne ? ».²⁷ Le geste photographique est présenté comme l'extension matérielle de la capacité interne de chacun à percevoir davantage qu'il ne voit ou ne conçoit. Cette capacité est à mettre en rapport avec la nature allobiographique de toute autobiographie : il y a de l'autre dans le réel comme il y a de l'autre dans le moi. Ces deux aspects sont mis sur le même plan par Menini qui, à propos du temps qui « a été », mais qui n'est plus, avance :

Pourtant ce temps a existé / Mais il a pris la densité d'un autre espace-temps / Ce sentiment n'est pas nouveau / Car la mémoire de l'âme n'est pas celle du cerveau / La réalité n'est pas un plan unique / Mais elle est protéiforme / Elle se duplique / Elle est concomitante, se joue en parallèle sur plusieurs niveaux.²⁸

Cette conception du moi comme autre et du réel comme pluriel est exemplifiée par la nature multimodale même du film qui, lui aussi, « se joue en parallèle sur plusieurs niveaux » (photos, carnets, photos de photos et de carnets, texte, lecture audio) et fait se rencontrer plusieurs temporalités (1992, fin 90, fin 2000, 2017). À réalité protéiforme, film multimodal. À ce titre, *Les Paysages atomiques* se situe proprement *À l'Angle des mondes possibles*, pour reprendre le titre d'un livre d'Anne Cauquelin dans lequel la philosophe étudie la prétention de l'art et de la technique à ouvrir, explorer et créer des mondes alternes.²⁹ Pour Cauquelin, comme pour Menini, cette problématique phénoménologique s'inscrit dans la capacité et la fonction de l'art à faire voir ce qu'on ne verrait pas sans lui. Dans *Les Paysages atomiques*, Menini s'intéresse explicitement à cette capacité de révélation de l'art, doublement pertinente dans le cas de la photographie.

À propos de ses photos, elle s'interroge pourtant : « mais pourrais-je dépasser cette surface ? / La contrefaçon, la manipulation du regardeur ? / Comment cela peut-il m'aider à voir ? / Comment pourrais-je aider les autres à voir ? ».³⁰ L'enjeu est de taille car il s'agit de voir au sens phénoménologique, c'est-à-dire de produire un savoir sur la vie ne concernant pas seulement le moi, mais également autrui. C'est ce qu'accomplit le dispositif multimodal au moyen des éléments analysés ici : altérité structurelle, nature asynchrone, dimension métanarrative (le film est son propre *making-of*), démarche heuristique, pratique de l'exemplification (le film fait ce qu'il dit), plongée dans l'image, réseau intertextuel, approche allobiographique, et questionnement phénoménologique. *Les Paysages atomiques* nous montre ainsi comment mieux voir, et mieux nous voir, en observant le monde qui nous entoure. Le fait que le film est disponible en accès libre sur Youtube participe également de la volonté de rendre cette réflexion sur la vie et son récit le plus largement possible accessible à autrui.

On conclura en indiquant que le récit multimodal du moi, ou allobiographie multimodale, proposée par le film de Menini intervient dans le champ artistique en sapant la distinction entre art autographique et art allographique établie par Nelson Goodman dans son ouvrage classique d'esthétique analytique *Languages of Art*.³¹ Pour Goodman, se trouvent d'un côté les arts autographiques où la reproduction d'une œuvre, même tout à fait exacte, n'acquiert jamais un statut d'authenticité (en peinture par exemple), et de l'autre les arts allographiques où l'œuvre peut être instanciée de multiples fois (cas de la partition de musique qui donne lieu à un nombre illimité d'exécutions). Ici, c'est précisément l'instanciation répétée des photos de la série *Les Paysages atomiques* qui crée le caractère unique et authentique du film *Les Paysages atomiques*. Cependant, l'altérité structurelle et la nature numérique – et donc infiniment duplicable – de l'œuvre rendent du même



coup paradoxalement caducs ces concepts même d'authenticité et d'unicité.³² Ce faisant, l'œuvre de Menini invalide la distinction entre l'original et le double, de la même manière qu'elle contrevient à la division entre l'unique et le multiple et à la séparation entre le moi et l'autre.

¹ Fiorenza Menini est une artiste indépendante qui pratique dans la photographie, la vidéo, la performance et le texte. Ses photographies et ses vidéos parlent du corps, de ses capacités performatives et de ses transformations. Elles ont été présentées, entre autres, au New Museum (New York), au Art Chelsea Museum (New York), au Contemporary Art Museum of Santa Monica (Los Angeles), à la Kunsthalle Fri-Art (Fribourg), à la Fondation Juan Miró (Barcelone), au Museo Reina Sofia (Madrid), à Sécession (Vienne) et à Attitude (Genève), au Centre pour la photographie C/O (Berlin), aux Rencontres d'Arles, et, à Paris, au Centre Georges Pompidou et au Centre National de la Photographie, à La Fondation Ricard, au centre d'art contemporain Le Plateau, et à La Maison Rouge. Fiorenza Menini a été représentée pendant plusieurs années par les galeries Yvon Lambert (Paris) et Taché Levy (Bruxelles). Pour son actualité, une liste exhaustive de ses œuvres et une biographie complète, voir son site <<https://www.fiorenza-menini.com/>>.

² F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, <<https://www.youtube.com/watch?v=RYkur7gakc4>> [dernier accès 25 mai 2020]. Le film est conservé au FRAC Occitanie Montpellier. Il demeure la propriété légale et morale de l'artiste.

³ M. ROMAN, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴ Comme le film, ces photos sont conservées au FRAC Occitanie Montpellier. Elles ont été exposées dans de nombreuses galeries dans le cadre d'expositions collectives et individuelles.

⁵ Menini a travaillé avec une assistante pour la documentation du processus de création. Entretien personnel avec l'artiste, 8 juin 2020.

⁶ Ces informations n'apparaissent pas dans le film. Elles proviennent d'un entretien personnel avec l'artiste réalisé le 8 juin 2020.

⁷ Menini explique ne plus savoir exactement quand elle prit les trois photos qui composent cette série. Elle les date de l'époque où elle travaillait à un autre projet intitulé *Perfect Life*, réalisé entre 1998 et 2001, pour lequel elle photographiait des jeunes qui passaient la frontière entre les États-Unis et le Mexique après avoir quitté leur famille sans laisser de traces. Entretien avec l'artiste, 8 juin 2020.

⁸ Les Four Corners désignent la région où les états du Colorado, de l'Utah, de l'Arizona et du Nouveau Mexique se touchent. Sauvage et aride, elle appartient en grande partie aux amérindiens, dont les Navajo et les Hopi que Menini a fréquenté à l'occasion de sa série de photos. Entretien avec l'artiste, 8 juin 2020.

⁹ F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, 1:21-2:03.

¹⁰ Ivi, 3:06-4:25.

¹¹ Ivi, 5:53-9:47.

¹² Ivi, 05:26-05:37.

¹³ Ivi, 0:47.

¹⁴ Ivi, 11:10-11:23. Les italiques marquent l'insistance de la voix-off sur l'adverbe 'autant'.

¹⁵ P. DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labord, 1983.

¹⁶ F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, 0:13-0:37.

¹⁷ En grec ancien, *esôteros* veut d'abord dire 'intérieur, intime'. Le terme désigne ensuite des savoirs et des pratiques réservés à des cercles restreints d'initiés. Voir *Le Trésor de la langue française informatisé*, Nancy, Université de Lorraine, <<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9sot%C3%A9rique>> [dernier accès 10 juin 2020].

¹⁸ F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, 6:16-6:21.

¹⁹ Menini revient sur son intérêt pour l'esthétique beat dans un article intitulé *Performance vs. performance* où elle revient notamment sur sa rencontre avec Allan Ginsberg. Voir F. MENINI, 'Performance vs. performance', *Volailles*, 4, 2015, pp. 98-109.

²⁰ F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, 6:34.

²¹ Ivi, 1 :11.

²² Ivi, 1 :16.

²³ R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 129. La citation originale



lit : « la Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été ».

²⁴On pense ici à l'approche traditionnelle de l'autobiographie définit par Philippe Lejeune comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14). Cette approche très stricte présente un certain nombre de limites, à commencer par sa restriction générique et sa conception holistique du moi.

²⁵P. LACOUÉ-LABARTHE, *Le Sujet de la philosophie : Typographies 1*, Paris, Flammarion, 1979, p. 265. Lacoue-Labarthe justifie le rapprochement entre autobiographie et éloge funèbre en expliquant que « les premières autobiographies n'étaient pas écrites mais gravées dans la pierre. On peut les trouver dans les tombes des civilisations égyptiennes et babylo-assyriennes, elles datent d'à peu près 3000 ans avant Jésus-Christ. [...] Dans les inscriptions tumulaires, on trouve le souhait de "mettre son nom dans la bouche des vivants pour l'éternité". Ainsi les pierres parlent vraiment (*saxa loquuntur*) et deviennent des monuments pour les morts » (Ivi, p. 263).

²⁶F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, 0:41-0:54.

²⁷Ivi, 4:59-5:12.

²⁸Ivi, 8:23-8:45.

²⁹A. CAUQUELIN, *À l'Angle des mondes possibles*, Paris, P.U.F., 2010.

³⁰F. MENINI, *Les Paysages atomiques*, 5:55-6:06.

³¹N. GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976.

³²Sur la dissolution de la distinction entre arts autographiques et arts allographiques opérée par l'avènement du numérique, voir A. CAUQUELIN, *À l'Angle des mondes possibles*, p. 97.



AURÉLIE MOIOLI

Au lieu de soi, les autres. Sur le dispositif intermédial et plurilingue d'Y penser sans cesse (Marie NDiaye, Denis Cointe, Claudia Kalscheuer)

L'œuvre contemporaine qui nous intéresse ici est au départ un exemple de « littérature exposée » telle qu'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel l'ont théorisée : une littérature en scène, qui prend la forme de la performance et qui s'insère dans un dispositif de publication multimodal.¹ En 2010, le photographe et vidéaste Denis Cointe demande à Marie NDiaye d'écrire un texte destiné à être lu à voix haute et accompagné de musique et de photographies projetées sur le fond d'une scène. Il pensait enregistrer la voix de l'auteure ; finalement, elle sera présente sur scène. La performance s'intitule *Die Dichte*, expression allemande qu'on a pu traduire par 'la densité', 'l'épaisseur', 'la profondeur' et 'l'intensité', et qui nomme peut-être les différentes couches qui constituent ce projet intermédial et les interactions entre le visuel, le musical et le textuel. La performance est présentée ainsi : « un texte et une voix qui se déploient dans un espace visuel et sonore. Le lieu de cette rencontre : Berlin et les souvenirs ».² L'œuvre est composée à plusieurs : Marie NDiaye pour l'écriture et la lecture du texte, Denis Cointe pour les photographies et les musiciens Sébastien Capazza (pour la guitare et la basse) et Frédérick Cazau (pour les claviers et les ordinateurs). La performance est présentée à Bordeaux en 2011 puis en France et en Allemagne (avec des sous-titres allemands) en 2012. Mais ce n'est pas la seule forme de publication – d'exposition – que prend *Die Dichte*. À côté du spectacle, Denis Cointe réalise en 2012 un court-métrage avec le texte de Marie NDiaye³ et la musique de Sébastien Capazza et Frédérick Cazau qui déploie plus d'images fixes et mobiles que la performance n'en déployait sur scène. En 2012 encore, le texte conçu pour être lu à voix haute se traduit aussi en une pièce radiophonique bilingue diffusée en Allemagne.⁴ Puis l'œuvre continue encore sa vie sous une autre forme, numérique, sur le site de la compagnie Translation fondée par Denis Cointe qui demande à Sébastien Gazeau de concevoir une « feuille numérique » en rapport avec *Die Dichte* sur laquelle on trouve les photographies de Cointe, un enregistrement de la voix de NDiaye et des citations d'historiens de l'art et de philosophes ; pour Denis Cointe, cette feuille « sans destination précise, [...] converse et chemine avec les autres » formes de l'œuvre.⁵

Die Dichte est donc un projet polymorphe qui engage plusieurs modes de publication et rencontre des publics différents, parlant plusieurs langues. Dans cet exemple de « littérature exposée », le livre a aussi sa place et c'est cet avatar de l'œuvre que je vais étudier ici tout en faisant parfois allusion aux autres formes. Le texte de Marie NDiaye est publié en 2011 aux éditions de l'Arbre vengeur (créées par un libraire, David Vincent, et un graphiste, Nicolas Etienne, soucieux d'articuler le visuel et le littéraire)⁶ sous le titre *Y penser sans cesse* dans un format carte-postale. L'édition est bilingue : le texte français est traduit en allemand par Claudia Kalscheuer.⁷ Entre les deux textes est insérée une suite de huit photographies de Denis Cointe, « disposée au cœur du livre comme une sorte d'entre-deux-langues traduisant les images du texte dans un autre registre » selon Ginette Michaud.⁸ Ce livre accentue la question de la traduction entendue en un sens étroit (traduction linguistique) et en un sens large (traduction intermédiale) puisqu'il ajoute à la performance originale la traduction allemande. La problématique du bilinguisme était déjà présente dans



le titre *Die Dichte* et dans le texte de NDiaye lui-même qui insère des mots allemands dans le français. Mais la structure d'*Y penser sans cesse* (qui est suivi de la série photographique et de *Unablässig daran denken*) suggère que le déplacement linguistique et intermédial est au cœur de l'écriture de soi.

Marie NDiaye dit qu'elle a essayé « d'imaginer une écriture dont le propos, la texture, le sens, auraient partie liée avec la musique et les images, un texte qui ne serait pas un accompagnement mais qui serait écrit dans l'intention bien précise de ne faire qu'un avec ces deux autres formes musicales et visuelles ».⁹ Il s'agissait « de mêler texte, musique et images comme trois matières. Un texte narratif n'aurait pas convenu, et j'ai imaginé cette forme éclatée ».¹⁰ Autrement dit, l'écriture même, le travail sur la langue – et sur les langues dans cette édition bilingue – produit image et musique. L'oralité est centrale dans cette forme autobiographique expérimentale qui fait entendre une voix traversée d'autres voix et de présences fantomatiques dans une sorte de long poème en prose où la ponctuation s'efface.

Le texte s'empare du geste autobiographique à travers une scène du quotidien : une mère tâche de répondre à la question de son enfant : « qui es-tu », « je voudrais connaître un peu de l'enfant que tu étais ».¹¹ La scène se déroule à Berlin entre une aire de jeux pour enfants et l'appartement où vivent la mère et le fils (comme Marie NDiaye qui s'est installée à Berlin avec sa famille). L'interrogation sur l'identité fait alors surgir les fantômes du passé individuel et de l'histoire allemande dans l'espace berlinois puisque l'enfant est hanté par un autre enfant qui vivait dans le même appartement avant d'être déporté en 1943 depuis la gare de Grunewald. L'espace berlinois est parcouru dans le texte (avec ses toponymes et à travers la langue allemande) et dans les photographies de Denis Cointe qui sont prises depuis le train express de la ville, le S-Bahn (comme dans la performance et le court-métrage).

A travers le dispositif texte-photographie, la question de l'identité devient la question du lieu : au lieu de soi, il y a une traversée, il y a un déplacement et une hantise. Voilà ce que révèle le dispositif intermédial et plurilingue qu'est *Y penser sans cesse*. Je me concentrerai sur la mobilité foncière du lieu à travers lequel s'énonce et se pense le soi et sur deux images signifiantes du dispositif : la « maison jaune » et le vert comme *punctum* intermédial et plurilingue.

A la question initiale « qui es-tu et qui suis-je moi »,¹² l'œuvre intermédiaire répond par un 'où suis-je' et un 'où sommes-nous ?'. Ce glissement vers le lieu et vers le pluriel met en crise la catégorie de l'identité qui apparaît comme une aporie. Le moi se trouve en un lieu mobile et hanté, traversé d'autres qui l'habitent.

Sur la page de couverture, texte et photographie placent le geste autobiographique sous le signe du déplacement, de l'incertitude et de la surimpression. Le visage de Marie NDiaye s'estompe dans l'espace traversé par le train. Il est moucheté de blanc, de noir et de gris par les jeux de surimpressions des reflets et par la fusion du dehors et du dedans du train. Le motif du manteau, en noir et blanc, est redoublé sur toute la photographie, en particulier sur le côté droit où le front de l'auteure s'estompe dans les taches formées par les arbres et le ciel. C'est un visage en train de se fondre dans les reflets qui est représenté. Lui-même est déjà un reflet (sur la vitre du train) qui se charge d'autres reflets produits par la vitre (les reflets de l'autre côté du train comme la porte) et qui est traversé par les éléments du paysage : les arbres, le ciel, les rails, la rambarde. Le flou qui se crée dans la photographie est lié au mouvement du train, à sa vitesse, et à la superposition – à la densité – des reflets.



Le mouvement est aussi lié au regard de Marie NDiaye : un regard vers un ailleurs, un dehors de l'image, qui semble épouser le mouvement du train. Ce regard fait penser au titre 'Y penser sans cesse', expression qui peut nommer une obsession, une hantise ou du moins le mouvement de la pensée fixée sur un objet à l'image de ce regard vers un ailleurs mystérieux capté par la photographie. Le titre joue de l'ambiguïté et de l'incertitude avec le pronom 'y' qui reste sans



Page de couverture d'*Y penser sans cesse*, Editions de l'Arbre vengeur, 2011

référent. A la lecture du texte, il se charge de plusieurs référents possibles : de qui, de quoi s'agit-il ? De soi ? De l'autre ? Du passé ? Du petit « intrus » qui hante l'enfant ? Des fantômes de la mère ? De la déportation ? De la frayeur ressentie sur le quai ou par la narratrice ? En tout cas, l'image spatiale est aussi une image mentale qui déplace ailleurs le visage, en d'autres lieux, par l'activité mémorielle.

Cette photographie qui associe visage et espace propose une réflexion sur soi (sur Marie NDiaye) et sur soi en Allemagne, dans un paysage allemand. Denis Cointe joue ici aussi sur les symboles de l'identité nationale puisqu'on voit apparaître dans le coin gauche, haut, de la photographie les couleurs du drapeau allemand, rouge, jaune et noir (certes interverties) dans le bâtiment jaune au toit rouge qui forme des bandes de couleur à cause de la vitesse. Le drapeau qui n'est ici présent qu'en filigrane apparaîtra en tant que tel dans le court-métrage de Denis Cointe.¹³

Dans le texte, l'enquête sur soi devient une enquête sur l'espace berlinois et notamment sur « notre maison jaune »,¹⁴ cette maison dans laquelle se sont installés récemment la narratrice et son enfant et où vécut la famille Wellenstein déportée en 1943.

Y penser sans cesse est un poème en prose fait de ressassements, d'échos et de scansions musicales. Le premier thème avec variation lancinant est la question initiale de l'enfant à sa mère : « qui es-tu » (reprise quatre fois)¹⁵ qui se transforme en interrogation sur le lieu : « chez qui habitons-nous ». ¹⁶ Comme sur la photographie initiale, le flou règne quant à l'identité de la mère : « je lui dis je ne sais pas j'étais enfant et le temps a passé / je ne sais pas je lui dis ». ¹⁷ Les questions insistantes de l'enfant qui scandent le texte portent alors sur le lieu qui devient de plus en plus précis :

Chez qui habitons-nous [...] Chez qui dormons-nous chez qui nous réjouissons-nous [...] chez qui rions nous oh nous gémissons parfois aussi / mais enfin chez qui sommes-nous [...] et sur quelle couche dormons-nous / et rions et gémissons / mais notre lit n'était pas celui des Wellenstein.¹⁸

La formulation même de la question fait déjà entendre la présence d'un hôte, d'un intrus au cœur de l'espace familial (le lit, la couche). La traduction allemande fait apparaître le sujet de la hantise (la présence du déporté au lieu de soi, au cœur de la « couche ») parce que « couche » est traduit par « *Lager* », mot qui dénote d'emblée le camp de concentration. *Lager*, c'est la couche et le camp.



Auf welchem Lager schlafen wir
Und lachen und klagen wir
Aber unser Bett ist nicht das der Wellensteins.¹⁹

La traduction révèle la logique de l'original : la surimpression des lieux et l'intrusion du passé dans le présent. Le texte dans son ensemble rend compte d'un geste d'hospitalité à l'égard de l'enfant disparu. Il décrit la présence grandissante de cet « intrus », du « petit Wellenstein qui a trouvé refuge dans le cœur de mon enfant » : « chassé de la maison jaune et de ta jolie chambre aux murs / sérieux / tu régneras sur le cœur honteux d'un petit exilé ».²⁰

A mesure que le texte se focalise sur les lieux intimes et familiers du ' je ' et du ' nous ', il met au jour la présence de ce fantôme qui habite avec eux et il réactive la mémoire du disparu – de cet « autre qui en lui [en mon enfant] se souvient du quai dix-sept de Grunewaldbahnhof ».²¹ Dans cette étrange formule (qui sera répétée) fusionnent le dedans et le dehors, soi et autrui. Se souvenir, ce serait ventriloquer le passé d'autrui, être traversé par le souvenir de l'autre. D'ailleurs, la voix de la narratrice est elle aussi traversée par d'autres voix qui ne sont parfois pas clairement assignables : la voix de son enfant, celle du disparu, celle des parents Wellenstein. Qu'il s'agisse du lit, du cœur ou de la voix, l'espace intime accueille plusieurs hôtes.

Si le lieu habité par le ' je ' et le ' nous ' est mobile et hanté, c'est aussi parce qu'il est nommé en plus d'une langue, parce qu'il bouge, qu'il se meut entre les langues, entre l'allemand et le français dans le texte même de Marie NDiaye et dans la traduction de Claudia Kalscheuer où coexistent les deux langues. C'est un autre thème avec variation qui me semble révélateur du mouvement de cette écriture autobiographique. L'habitation hésite entre trois noms : maison, *Haus*, immeuble, comme si le lieu où l'on vit, le foyer, était mobile. Marie NDiaye insère l'allemand *Haus* dans le français, et Claudia Kalscheuer conserve les mots français immeuble et maison.

Pourquoi ne vas-tu pas jouer avec eux
dis-je à mon enfant d'une voix douce
pour ne pas effaroucher l'autre qui en lui se souvient
du quai dix-sept de Grunewaldbahnhof
et de sa vaste chambre jolie qui donnait sur la cour de la maison jaune
Spielhagenstrasse 18
puisque c'est ainsi
une maison qu'on appelle un immeuble dans notre langue d'adoption
Haus
à moi et à mon enfant
inflexible et douce dans notre bouche où tournent aussi les mots encombrants
comme des bouts de viande trop gros à mâcher et qu'on ne pourra pas avaler.²²

Warum gehst du nicht mit ihnen spielen
sage ich mit sanfter Stimme zu meinem Kind
um das andere nicht zu verschrecken das in ihm sich erinnert
an das Gleis siebzehn des Bahnhofs Grunewald
und an sein hübsches großes Zimmer mit Blick auf den Hof des gelben Hauses
Spielhagenstraße 18
denn so
maison
nennt man in unserer angenommenen Sprache ein immeuble
Haus



in meiner und meines Kindes angenommenen Sprache
unbeweglich und süß in unserem Mund wo auch die sperrigen Worte kreisen
wie zu große zähe Fleischstücke die man nicht herunterbringen wird.²³

Le même greffon apparaît quelques lignes plus loin lorsque la narratrice évoque le cœur de son enfant dans lequel vit désormais le petit Wellenstein :

N'est-ce pas là qu'il habite maintenant puisque sa chambre est occupée
et que nul dans la maison jaune
Haus un immeuble dans notre nouvelle langue
n'a plus de chambre à lui prêter.²⁴

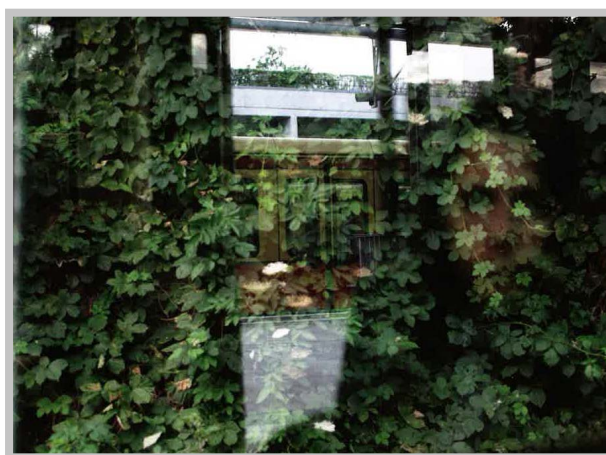
Wohnt er jetzt nicht dort weil sein Zimmer besetzt ist
und niemand in dem gelben Haus
Haus das Wort für *immeuble* in unserer neuen Sprache
Ein Zimmer mehr für ihn übrig hat.²⁵

Ginette Michaud a souligné la ruse du mot « immeuble » qui évoque la demeure de la mère et de l'enfant et qui précisément est tout sauf im-meuble, non-mobile, en raison des phénomènes de hantise historique, figurale et linguistique du texte.²⁶ Au plan de l'énoncé comme au plan de l'énonciation, il y a du mouvement et de la transformation dans l'espace qui serait « propre » : dans l'espace architectural de la maison et dans l'espace de la langue maternelle. L'idée de la greffe se décline à plusieurs niveaux : l'enfant déporté se greffe sur le cœur de « mon enfant », la « maison » se greffe sur « l'immeuble » et « Haus », l'allemand, se greffe sur le français et enfin le texte lui-même thématise le geste de la greffe qui prend mal dans une description métaphorique de « notre langue d'adoption » comparable à ces « bouts de viande trop gros à mâcher et qu'on ne pourra pas avaler ». L'appropriation ne se fait pas sans reste, la greffe est bien une transformation visible et audible. La présence de l'allemand dans le français est autant thématique que linguistique.

La structure musicale du thème avec variation caractérise aussi la série photographique de Denis Cointe insérée au cœur du livre. A chaque fois, la photographie est prise de l'intérieur du train, elle joue de reflets sur la vitre à travers laquelle on regarde, elle fait apparaître et disparaître des visages humains sur fond de paysage berlinois. Elle repose sur le flou, la vitesse et la surimpression. Il n'y a pas de rapport direct, directement lisible, entre le texte et les photographies, pas de rapport d'illustration, si ce n'est, à la marge, le visage de Marie NDiaye sur la couverture et les lieux berlinois identifiables, reconnaissables comme tels. Néanmoins, selon Ginette Michaud, « ces images hantées par la spectralité de la mémoire s'ajustent parfaitement, mais sans aucun thématisme ni rapport forcé, seulement par résonance et éloignement plutôt, avec le bref récit de Marie NDiaye ». ²⁷ Du point de vue du dispositif, ce qui frappe le lecteur, c'est que les visages tendent à disparaître, à s'estomper ou à devenir flous et qu'ils sont traversés par d'autres reflets – lignes, traces, lumière –. L'identité des passagers se fond dans le mouvement du train et de la photographie. Ces passagers qui passent à travers le paysage berlinois comme des fantômes, des silhouettes, rappellent aussi le visage de Marie NDiaye sur la couverture lorsqu'ils regardent au loin, fixent un ailleurs. Dans cette série, le visage est un lieu de passage et une présence-absence et chaque silhouette rappelle la précédente, se densifie des précédentes, en appelle une autre. Par cet effet de série, ' je ' devient un autre. Le dispositif du reflet et de la surimpression rappelle les phénomènes de hantise et de polyphonie plurilingue du texte.



Que ' je ' devient un autre apparaît à travers une autre image qui insiste dans les interactions entre le texte et les photographies : la couleur verte. Le vert révèle la co-présence de soi et de l'autre, il est le signe émouvant de la hantise. Il est ce « *punctum* » intermédiaire qui nous « point », qui nous surprend et nous « meurtrit ». ²⁸ Le lecteur/spectateur d'*Y penser sans cesse* ne peut que remarquer ce détail poignant, ce *Leitmotiv* textuel qui vient aussi hanter les photographies. La surimpression n'est pas seulement un choix de Denis Cointe (de l' 'operator', selon le terme de Barthes), c'est aussi un effet de lecture du ' spectator ' de cette œuvre intermédiaire. ²⁹ Le spectateur regarde les photographies avec le ' vert ' de NDiaye en tête. Nous lisons et regardons le vert comme le signe d'une identité traversée et mobile, et comme le signe d'une étrangeté à l'œuvre, au travail, dans cette forme autobiographique originale.



Photographie de Denis Cointe dans Marie NDiaye, *Y penser sans cesse*, Editions de l'Arbre vengeur, 2011

Pour le lecteur, le vert signe la présence de l'autre : à l'échelle de l'énoncé, la présence du petit déporté et de la déportation dans l'espace intime et berlinois, et à l'échelle de l'énonciation, la présence de Marie NDiaye dans les photographies de Denis Cointe (du texte et des textes de Marie NDiaye qui évoquent la couleur verte). A une autre échelle encore, linguistique, le vert se déploie aussi entre les langues et s'il insiste à ce point dans cette œuvre intermédiaire et plurilingue, c'est peut-être parce qu'il faut entendre le spectre du mot allemand *Grunewald* qui déploie ses possibles et son imaginaire dans les images textuelles et photographiques.

Le vert m'apparaît comme un point de rencontre entre l'auteure Marie NDiaye et l'histoire allemande, précisément ici : l'histoire de la déportation à Berlin. En 2005, Marie NDiaye a écrit cet étrange *Autoportrait en vert* publié dans la collection ' Traits et portraits ' du Mercure de France où le vert dans le texte et sur les photographies de Julie Ganzin est le signe de la métamorphose infinie et de la hantise des autres femmes vertes en soi qui se meurent, disparaissent ou se transforment. ³⁰ Le vert est un biographème ndiayien manifestant l'inquiétante étrangeté de soi et c'est aussi la couleur de l'entre-deux : les femmes en vert oscillent entre visibilité et invisibilité, vie et mort, présence et absence, représentation photographique et textuelle. Le vert omniprésent renvoie aussi par homophonie aux verres photographiques dans cet autoportrait photo-textuel.

Y penser sans cesse reprend ces aspects du vert tout en ajoutant une signification historique. Le vert qualifie l'enfant mort et son avatar : le platane de la cour de la maison jaune dans lequel il s'incarne peu à peu. « Vert » décrit « l'âme », puis « les membres » puis les « doigts » de l'enfant qui se transforment en feuilles et « chaque feuille en forme de main » vient frapper à la vitre de la maison, comme pour entrer. A la fin du texte : « jaune est la maison vert le platane ». ³¹ L'arbre s'anime à mesure que le texte progresse parce que « la petite âme menue et contrariante et verte et difficile [...] gît là [...] dans les feuilles curieuses et attentives qui se frottent aux vitres », dans « les feuilles suppliantes du vieux platane de la cour » : « tes mains sont les feuilles du platane qui taperont à la vitre ». ³² Le vert apparaît quand l'enfant déporté entre en contact avec les vivants, quand il interpelle le présent comme une présence dérangement, quand il est « ce fâcheux aux membres verts



et grêles ».³³ Le vert est le nom de l'étrangeté, du fantôme et de l'intrus.

Quatre des huit photographies de Denis Cointe jouent sur la couleur verte. La couleur renvoie à la nature – herbe, arbres, feuilles – et à un bâtiment berlinois identifiable : l'aéroport de Tempelhof avec sa tour de radar qui est un symbole de l'architecture nazie,³⁴ construit en 1923 et transformé par Hitler en 1934 en une immense aérogare. Comme dans le texte de Marie NDiaye, le vert se charge en histoire allemande. Par les échos que les photographies entretiennent avec le texte, les feuilles et les arbres que les passagers regardent et que nous regardons de l'autre côté de la vitre rappellent les images en vert de Marie NDiaye.

Ce qu'ajoutent les photographies au signifiant 'vert', c'est l'idée du mouvement provenant du train berlinois. Ce train en mouvement rappelle, par un rebond intermédial, le seul train qui part dans le texte : le train qui déporte l'enfant Wellenstein depuis la gare de Grunewald, en allemand dans le texte : « Grunewaldbahnhof ». A trois reprises revient la scène de déportation et l'effroi de l'enfant sur « le quai dix-sept de Grunewaldbahnhof ».³⁵

Il me semble que le toponyme berlinois Grunewald organise la chromatique des images photographiques et textuelles. Grunewald fonctionne comme le toponyme de la déportation, son référent et son symbole, évoqué en tant que tel dans le texte. Grunewald est un quartier de Berlin d'où partaient les trains vers les camps de concentration. C'est aussi un quartier portant le nom de la forêt qui le recouvre en grande partie. Les photographies de Cointe qui traversent des forêts raniment le sens littéral du toponyme : Grunewald fait entendre *wald*, la forêt en allemand, et rappelle l'adjectif *grün*, vert. L'âme et les « membres verts » du petit Wellenstein sont disséminés entre les langues et entre les images, ils font retour dans les occurrences de *Grunewald*. Si le vert insiste et nous touche à ce point dans ce dispositif intermédial et plurilingue, c'est parce qu'il est le signe visuel d'une circulation et d'une présence du fantôme de l'histoire dans l'espace berlinois (espace linguistique et référentiel).

Grunewald serait bien un référent possible du mystérieux pronom du titre *Y penser sans cesse*. Le toponyme apparaît une dernière fois dans le texte dans une scène de contemplation et de sidération, quand la narratrice évoque le regard de son enfant :

Et tu es pareil mon petit blotti dans ta torpeur
recroquevillé sur le garçon acide et sur le banc tagué
à ces messieurs très croulants et très bien mis
très solitaires très hébétés
qui fixent longuement
d'un œil morne et stupéfait le lac profond de Grunewald.³⁶

Je terminerai sur cette densité de 'Grunewald', cette profondeur, cette épaisseur et cette étrangeté qui sollicite le regard (des personnages, de la narratrice, du lecteur).



Photographie de Denis Cointe dans Marie NDiaye, *Y penser sans cesse*, Editions de l'Arbre vengeur, 2011



Photographie de Denis Cointe dans Marie NDiaye, *Y penser sans cesse*, Editions de l'Arbre vengeur, 2011



Grunewald est un espace et un nom qui se regardent fixement. Avec ses avatars (les différentes formes textuelles et visuelles du 'vert', du 'grün', des arbres et des feuilles), il est ce mot que l'œuvre médite et approfondit à travers ses images et ses reflets. De manière frappante, le court-métrage de Denis Cointe approfondit lui aussi ce nom, Grunewald, véritable *punctum* de l'œuvre intermédiaire. Alors que le réalisateur filme principalement depuis le train de Berlin en mouvement, une longue séquence fixe d'une minute est consacrée à la gare de Grunewald :³⁷ la caméra se fixe sur le nom de la station et le train qui, derrière lui, attend de partir.

¹ O. ROSENTHAL, L. RUFFEL, 'Introduction', *Littérature*, vol. 192, no. 4, 2018, pp. 5-18.

² Site de la compagnie Translation : <<http://www.compagnietranslation.fr/diedichte/>>.

³ D. COINTE, *Y penser sans cesse*, 2012, 30 minutes, produit par le Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques, <http://www.grec-info.com/fiche_film.php?id_film=1052>.

⁴ D. COINTE, *Unablässig daran denken*, 2012, 52 : 48 minutes, produit par Deutschland Radio Kultur.

⁵ <<http://www.compagnietranslation.fr/diedichte/feuille/feuille.html>>.

⁶ F. DONOVAN, 'Nouvelles formes et espaces palimpsestes dans *Y penser sans cesse* de Marie Ndiaye', *Contemporary French and francophone studies*, 17, no. 4, 2013, pp. 388-395.

⁷ C'est la traductrice principale des romans et pièces de Marie NDiaye.

⁸ G. MICHAUD, 'L'intrus / *Y penser sans cesse* de Marie NDiaye, Photographies de Denis Cointe, traduction allemande de Claudia Kalscheuer, *L'Arbre vengeur*, 110 p.', *Spirale*, numéro 239, hiver 2012, pp. 66-67.

⁹ '« *Die Dichte* » de et avec Marie Ndiaye', *La Dépêche du Midi*, 27 avril 2011. Cité dans F. DONOVAN, 'Nouvelles formes et espaces palimpsestes dans *Y penser sans cesse* de Marie Ndiaye', p. 390.

¹⁰ 'Entretien avec Marie Ndiaye', *Le Monde*, 29 avril 2011.

¹¹ M. NDIAYE, *Y penser sans cesse*, Photographies de Denis Cointe, traduction allemande de Claudia Kalscheuer, Talence, *L'Arbre vengeur*, 2011. A partir de cette note, seules les pages citées seront indiquées.

¹² P. 8 ; "wer bist du und wer bin ich selbst", p. 68.

¹³ Minute 23. D. COINTE, *Y penser sans cesse*.

¹⁴ P. 11 ; "aus unserem gelben Haus", p. 72.

¹⁵ avec des variations : « qui es-tu et qui suis-je moi / pour interroger ainsi », « je ne sais rien de toi qui es-tu », « toi ma mère qui es-tu », pp. 8-9. "wer bist du und wer bin ich selbst / so zu fragen", "ich weiß nichts von dir wer bist du", "du meine Mutter wer bist du", pp. 68-69.

¹⁶ Pp. 13-14. "Bei wem wohnen wir", p. 74.

¹⁷ Pp. 9-10. "Ich sage ich weiß nicht ich war ein Kind und die Zeit ist vergangen / ich weiß nicht sage ich ihm", p. 70.

¹⁸ Respectivement : pp. 13-14, p. 15, pp. 15-16 et p. 32. "Bei wem wohnen wir", p. 74 ; "Bei wem schlafen wir bei wem freuen wir uns", p. 76 ; "bei wem lachen wir oh wir klagen manchmal auch / aber bei wem sind wir", p. 76 ; "auf welchem Lager schlafen wir / Und lachen und klagen wir / Aber unser Bett ist nicht das der Wellensteins", p. 95.

¹⁹ P. 95.

²⁰ Respectivement : p. 29, p. 19 et p. 38. "Der Eindringling", p. 91 ; "der kleine Wellenstein der Zuflucht gefunden hat im Herzen meines Kindes", p. 80 ; "vertrieben aus dem gelben Haus und deinem hübschen Zimmer mit den ernsten Wänden / wirst du über das schamerfüllte Herz eines kleinen Emigranten herrschen", p. 101.

²¹ P. 17, "das andere [...] das in ihm sich erinnert / an das Gleis siebzehn des Bahnhofs Grunewald", p. 78.

²² Pp. 17-18.

²³ Pp. 78-79.

²⁴ P. 20.



²⁵ P. 81.

²⁶ G. MICHAUD, 'L'intrus / *Y penser sans cesse* de Marie NDiaye, Photographies de Denis Cointe, traduction allemande de Claudia Kalscheuer, *L'Arbre vengeur*, 110 p. ', p. 67.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ R. BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard : Le Seuil, 1980.

²⁹ Dans sa biographie de Barthes, Tiphaine Samoyault écrit que la première partie de la *Chambre claire* « évacue [...] tout un pan de la réflexion sur [la photographie], celui qui concerne l'*operator*, le photographe, son intention, son travail. La photo n'existe que pour le *spectator*, pour celui qui la regarde et accomplit ainsi le fantasme exprimé dès « Photos-chocs », dans *Mythologies* : que les images soient rendues exclusivement à ceux qui les regardent » (T. SAMOYAUULT, *Roland Barthes : biographie*, Paris, Seuil, 2016, p. 674).

³⁰ M. NDIAYE, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005. D'après Marie-Claire Barnet, « l'autoportrait de NDiaye, en fragments de portraits d'autres vies et alliages subtils de reflets et réflexions, venant d'un soi démultiplié, pièces (maîtresses car manquantes) d'un puzzle qui nous intrigue et nous alarme – où nous ne reconnaissons qu'à demi, ou pas du tout, ce qui se dévoile ou se cache et ce qui se trame –, participe à cette éthique de la dépossession fondamentale d'un « je » [...] tel que le conceptualise J. Butler » (M.-C. BARNET, 'Déroute d'un autoportrait en vert (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye', dans A. ASIBONG, S. JORDAN (ed.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Lille, Presses de l'Université Charles de Gaulle, 2009, p. 159).

³¹ P. 46. "Denn [...] / ist gelb das Haus grün die Platane", p. 110 ; « la petite âme menue et contrariante et verte et difficile », p. 22 ; « ce fâcheux aux membres verts et grêles », p. 26 ; « tes doigts sont verts et ta peau sèche poussiéreuse », p. 38 ; « chaque feuille en forme de main / sèche poussiéreuse », p. 22. "die schwächliche und unliebsame grüne und schwierige kleine Seele", p. 83 ; "dieses Ärgernis mit den grünen spillerigen Gliedern", p. 88 ; "deine Finger sind grün und deine Haut trocken staubig", p. 102 ; "in jeden handförmigen Blatt / dürr staubig", p. 83.

³² Respectivement : pp. 22-23, p. 43 et p. 33. "die schwächliche und unliebsame grüne und schwierige kleine Seele [...] ruht [...] / in den neugierigen aufmerksamen Blätterne die sich an den Scheiben reiben", pp. 83-84 ; "zu den flehenden Blättern der alten Platane im Hof", p. 107 ; "deine Hände sind die Blätter der Platane die an die Scheibe schlagen werden", p. 96.

³³ P. 26. "dieses Ärgernis mit den grünen spillerigen Gliedern", p. 88.

³⁴ Tempelhof ouvre en 1923 mais c'est en 1934 qu'Hitler décide de transformer l'aérogare en un immense aéroport, avec son architecte fétiche Albert Speer. Le projet architectural démesuré rêvé par Hitler ne verra pas le jour. Ernst Sagebiel, dernier architecte, achève l'aéroport en 1941. Les nazis y enfermèrent des prisonniers de guerre et travailleurs forcés dans les hangars pour fabriquer des avions de chasse. Depuis 2008, l'aéroport a fermé et le tarmac est devenu une vaste aire de jeux (pour enfants et famille notamment, à l'image de ceux que l'on voit dans le texte de NDiaye et dans le film de Cointe). Le film de Cointe consacre de longs plans à Tempelhof qui prend une importance visuelle plus grande (par rapport au texte publié aux éditions de *L'Arbre vengeur*). Tempelhof devient un véritablement un espace symbolique et poétique qui superpose images textuelles et images filmées, puisque Cointe film deux avions en papier volant au-dessus du tarmac côte à côté, au moment où la voix de NDiaye évoque l'accueil du petit intrus dans le cœur de son enfant. Voir D. COINTE, *Y penser sans cesse*, minutes 23 : 10 à 24 : 45.

³⁵ P. 13, p. 17, p. 23 ; p. 73, p. 78, p. 84.

³⁶ p. 28. "und du gleichst mein Kleiner geduckt und benommen / zusammengekauert über dem sauren Jungen auf der Bank voller Graffiti / jener sehr angejahrten und sehr gut angezogen Herren / sehr einsam sehr stumpf / die lange und mit trübem verdattertem Blick / auf den tiefen Grunewaldsee starren", pp. 89-90.

³⁷ Voir D. COINTE, *Y penser sans cesse*, minute 13.



NAESSENS OPHÉLIE

Portraits filmés d'artistes : réticences et révélations dans les écritures du moi

Many visual artists – occasionally or recurrently – choose to film themselves and to create their own work. Françoise Parfait, in the book published in 2001 *Vidéo: un art contemporain*, uses the expression «auto-bio-video-graphs» about these works, grouping under this term the videographic practices based on the narrative of oneself and the self-representation. The self-portraits filmed by the artists are part of a meeting of two legacies: autobiographical and portraiture. If the self-portrait is part of an ancient pictorial tradition, it is deeply renewed and transformed thanks to the appearance of video in the 1970s, the technique that adding sound and movement to the image, giving to the portrait a narrative, and to the face a voice. Using examples drawn from contemporary art, we will attempt to determine the singularity of the visual artist's gaze in terms of processes and representations. While criticism of the art of the intimate have been virulent, some authors agree that certain works escape this pitfall, on the condition that they manage to dialectise the subjective experience with the outside world; saying 'I', but evoking the presence of the other. In this perspective, we will consider two artistic strategies: the concealment (Élodie Pong) and the laid bare (Justine Pluvina). From reticence to unveiling to the affirmation of revelation, we will thus question the way in which these artistic practices offer spaces for reflection on the self and its construction.

Nombreux sont les artistes visuels qui – ponctuellement ou de manière récurrente –, choisissent de se filmer eux-mêmes et d'en faire œuvre. Françoise Parfait, dans l'ouvrage paru en 2001 *Vidéo : un art contemporain*, emploie au sujet de ces œuvres l'expression d'« auto-bio-vidéo-graphies »,¹ regroupant sous ce terme les pratiques vidéographiques fondées sur le récit de soi-même et l'autoreprésentation. Les autoportraits filmés par des artistes s'inscrivent ainsi à la rencontre de deux héritages : portraitique et autobiographique.

1. Autoportraits filmés : une tradition portraitique

Ces autoportraits se situent dans la droite lignée d'une tradition du genre du portrait en réinvestissant certains codes picturaux. Ces œuvres se caractérisent par leur focalisation sur une personne, convoquant d'emblée le genre portraitique, défini par Jean-Marie Pontévia comme « un tableau qui s'organise autour d'une figure ».²

Cette figure est ici la seule fin de la représentation, les autres enjeux en étant exclus. Ce qui l'entoure est relégué au second plan – sinon éliminé – et subordonné à son élément principal : l'artiste se trouvant seul à l'écran et occupant le cadre de manière centrale. Par conséquent, le décor de ces vidéos est souvent réduit à un fond neutre en arrière-plan, la mise en scène est dépouillée, sinon abstraite. La figure du sujet filmé se découpe sur une forme de non-lieu visuel, un arrière-plan qui le décontextualise



Valérie Pavia, *C'est bien la société*, 1999. Capture d'écran, vidéo en ligne : <http://www.exquise.org/video.php?id=1290>

et focalise l'attention sur ses attitudes, son corps et son visage. La mise en cadre du portrait est en outre traditionnellement réglée par des conventions qui apparaissent dès l'entrée du genre à l'académie et perdurent dans les images des plasticiens contemporains. Le point de vue choisi est établi dans un rapport de frontalité avec le spectateur à venir ; les sujets filmés sont présentés de face, assis ou debout, le visage tendu vers l'objectif. Le visage est le plus souvent le point nodal des autoportraits filmés. Les sujets sont filmés en plans serrés, parfois cadrés en gros plans qui mettent en valeur leur physionomie.

Le gros plan fait apparaître la moindre expression qui traverse le sujet filmé, privilégiant le dévoilement de ses émotions. Ce cadrage ancre ainsi la dimension corporelle de la parole dans une attention spécifique au visage, à travers des mimiques faciales, une bouche qui s'anime, les orientations d'un regard.

Néanmoins, les caractéristiques techniques induites par l'emploi du médium vidéographique engagent à repenser certains principes fondamentaux du portrait. L'image filmique est soumise au temps et sa matérialité temporelle donne au portrait la densité de la durée. Cette temporalité introduit le mouvement dans l'image, mouvement du corps et du visage, et caractérise ainsi les autoportraits filmés d'artistes. Dans ces derniers, l'action est souvent la même : le sujet se raconte. Le récit filmé se déploie dans le temps de la narration mais aussi dans l'espace, à travers l'inscription corporelle de la parole. Le sujet se racontant est animé ; à travers l'émission vocale, la respiration, les micro-gestes faciaux. Aussi, la caméra permet de capter le son des paroles portraiturees. Le portrait vidéo fait conséquemment émerger une voix, et associe au visage un récit. Le sujet portraiture parle et nous entendons sa voix. Le récit énoncé, mais aussi sa dimension vocale, les hésitations et les silences, font alors valoir la matérialité de la parole.



Sadie Benning, *If Every Girl Has a Diary*, 1990. Capture d'écran, vidéo en ligne : <https://www.vdb.org/titles/if-every-girl-had-diary>

2. Autoportraits filmés d'artistes : une tradition autobiographique

Les autoportraits filmés par les artistes s'inscrivent par ailleurs dans une tradition autobiographique. Dès les années 1970, l'apparition d'outils de production d'images tels que le Super 8, puis le caméscope et la vidéo numérique dans les années 1990, ont permis l'essor des formes autobiographiques filmées par des plasticiens, largement influencés par l'apparition d'un nouveau 'genre' cinématographique : le film autobiographique.³ Toutes les formes autobiographiques seraient *a priori* soumises aux mêmes règles, que nous résumons ici à celles énoncées par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* paru en 1975 : un engagement de l'auteur à raconter sa vie (ou une partie) dans un esprit de vérité, ainsi qu'un triple rapport d'identité entre auteur, narrateur et personnage. Mais si la valeur autobiographique d'un récit se fonde sur l'authenticité de l'expérience relatée, les processus en jeu dans sa mise en pensée et en mots impliquent inéluctablement des écarts entre l'expérience vécue et son énonciation, des écarts que certains artistes prennent le parti d'investir par le biais de stratégies plastiques, ce que nous observerons par la suite.



Dans le contexte de la démocratisation de l'enregistrement vidéographique, des artistes retournent leur caméra vers eux-mêmes et se prennent pour sujet de leur film. L'utilisation d'un matériau autobiographique associée à une autoreprésentation est une tradition signifiante dans l'histoire de l'art vidéo demeurant une constante depuis ses origines, et présente des caractéristiques communes. La présence du corps de l'artiste accompagne très souvent le récit de soi à l'écran. Ce corps peut apparaître dans son ensemble, ou à travers des plans de ses différentes parties, grâce au procédé d'auto-filmage. Le corps peut aussi apparaître cadré comme dans une interview télévisée : le narrateur est assis face caméra, cadré en buste ou montré en gros plan, à travers des cadrages fixes ou mouvants, dévoilant ainsi l'intimité de l'artiste. Montrer son corps peut par ailleurs être un moyen de montrer les émotions qui le traverse (désir, souffrance, tristesse, etc.). Le corps est alors pensé comme un support de projection des affects de l'artiste. Dans les pratiques d'auto-filmage, le récit de soi peut prendre la fonction d'exutoire. Comme le remarque Françoise Parfait : « le journal intime et le récit autobiographique s'écrivent souvent sur les lisières d'une blessure ou d'un traumatisme, vécu personnellement ou par le groupe d'appartenance de l'auteur ».⁴

Les « autobiovidéographies » répondent alors à une forme de nécessité ontologique d'anamnèse pour le créateur qui cherche par ce biais à reconstituer son histoire, à expliquer ce qu'il est au moyen de ses souvenirs et de ses impressions. La pratique du récit de soi est ainsi susceptible de devenir une forme de thérapeutique. C'est par exemple le cas pour l'artiste canadienne Lisa Steele qui réalise en 1974 la vidéo *A Very Personal Story*, dans laquelle elle emploie la forme narrative à la première personne pour raconter un souvenir personnel traumatique. Elle rapporte comment, à l'âge de quinze ans, un jour de neige de mi-décembre, elle trouva sa mère morte chez elle en rentrant de l'école. Tout au long de la vidéo, elle décrit précisément le déroulé de cette journée.

L'artiste, en réalisant un enregistrement en temps réel et sans aucun montage, et en s'exposant nue, renforce l'aspect sincère de sa démarche introspective. Si les détails – sordides – sont présents, le récit demeure énoncé sur un ton neutre, dans une retenue faisant écho au calme dont l'adolescente a fait preuve lors de la découverte du corps : vérification du pouls et du souffle, etc.



Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974. Capture d'écran, extrait vidéo en ligne : http://www.steeleandtomczak.com/project.html?project=very_personal_story

Dans les années 1970, l'expression du moi intime s'exhibe abondamment dans les pratiques artistiques, et, selon Françoise Parfait, la vidéo apparaît d'emblée comme « un outil et un dispositif particulièrement adaptés à l'exploration des sphères de l'intime » :

Et cela pour plusieurs raisons, qui sont à la fois liées aux caractéristiques ergonomiques des caméras vidéos (petites et facilement manipulables), au dispositif en circuit fermé – qui place le sujet à l'intérieur de la boucle du direct –, et à une tradition du journal intime et de l'autofilmage ancrée dans le cinéma expérimental et dont les vidéastes ont poursuivi la pratique du genre.⁵

La notion d'intimité rejoint ici le projet autobiographique, tant cette notion s'associe à la mythologie de l'authenticité.

Les artistes contemporains ne se sont pas complètement dessaisis de la question de l'intime, et celle-ci réapparaît avec force dans les années 1990,⁶ corrélativement au déversement de paroles intimes sur les plateaux de télévision. Cette mouvance intimiste regroupe des artistes faisant œuvre à partir d'images du quotidien, d'elles-mêmes ou de leur entourage, telles que Pipilotti Rist, Valérie Pavia ou Rébecca Bounigault. Mais, à se refermer sur elles-mêmes, les artistes ne prennent-elles pas le risque de confiner leur pratique dans une sorte de narcissisme clos, et de rompre tant avec les autres qu'avec le monde extérieur ? Dès 1976, Rosalind Krauss décelait dans ce type de production un aspect négatif inhérent au médium. Selon l'autrice, les caractéristiques structurelles du médium vidéographique relèveraient d'une « clôture narcissique » qui consiste en une forme de parenthèse entre deux pôles : la réception à travers l'enregistrement par la caméra et la projection simultanée de l'image sur le moniteur. Si le self et l'image réfléchie sont séparés dans le principe vidéo, la réflexion qu'il instaure a pour effet d'effacer d'une certaine manière cette différence entre sujet et objet. Ainsi, pour Krauss, le véritable médium de la vidéo est la situation psychologique qu'il induit, laquelle renvoie à la définition même du narcissisme pour Sigmund Freud.⁷

Plus proche de nous, Dominique Baqué, dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique* (2001), renouvelle la position critique à l'égard de l'art de l'intime, fondant sa diatribe sur l'hypothèse selon laquelle les œuvres prenant pour matériaux les histoires personnelles des artistes s'enferment dans un repli sur soi qui empêche une ouverture possible vers l'autre. Cette impossible articulation de l'intériorité de l'artiste avec le monde extérieur se cristalliserait alors dans l'utilisation à circuit fermé de certaines figures telle que les rapports au père et à la mère, la plainte, le manque d'amour, le couple, le complexe œdipien, autant de figures qui renvoient à l'« intimisme névrotique » dont parlait Gilles Deleuze et qui confine à la psychanalyse. Le risque pour cet art de l'intime serait alors de « se désigne[r] comme une clôture autarcique sur soi qui interdi[se] la possibilité de l'altérité et le déploiement d'un monde possible ».⁸

3. Le portrait filmé : un art contemporain

Dans le contexte du renouvellement contemporain du portrait filmé, des artistes explorent des possibilités de dialectiser l'expérience subjective avec le monde extérieur ; dire « je », mais convoquer la présence de l'autre, permettant la projection vers l'ailleurs, vers la rencontre.⁹ L'une des faces visibles de ce renouvellement portraitique consiste en un retrait de l'auteur au profit d'une convocation d'autrui. Depuis 2001, la plasticienne américano-suisse Élodie Pong propose l'installation *ADN/ARN (Any Deal Now / Any Reality Now)* : une installation interactive filmée dans laquelle chaque visiteur est amené à confier puis vendre un secret personnel.¹⁰



Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/39697261>

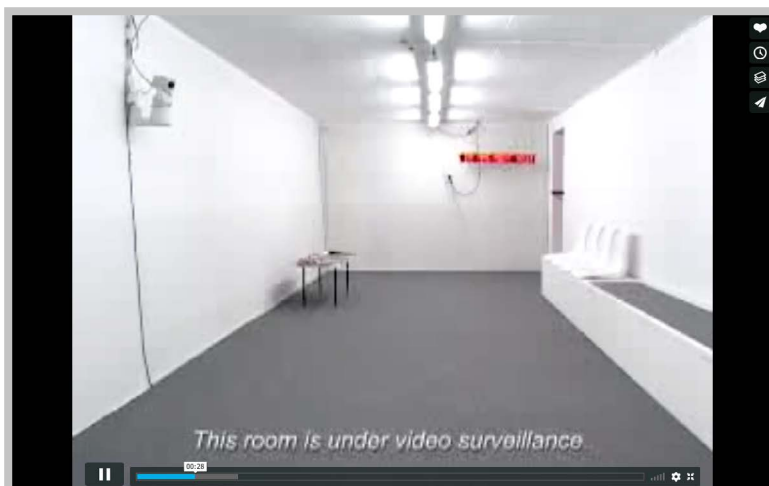


Dans la version lausannoise, les candidats à la confession se succèdent devant la caméra de l'artiste. Certains des secrets livrés se révèlent bien anodins : « j'ai une canine qui saute à volonté », tandis que d'autres concernent des tabous et non-dits familiaux, comme cette femme qui raconte qu'elle a récemment découvert que chacune des filles de la famille porte le prénom d'une maîtresse du père. Élodie Pong choisit par ailleurs d'accueillir ses participants dans un dispositif faisant explicitement référence au cabinet d'un psychologue.

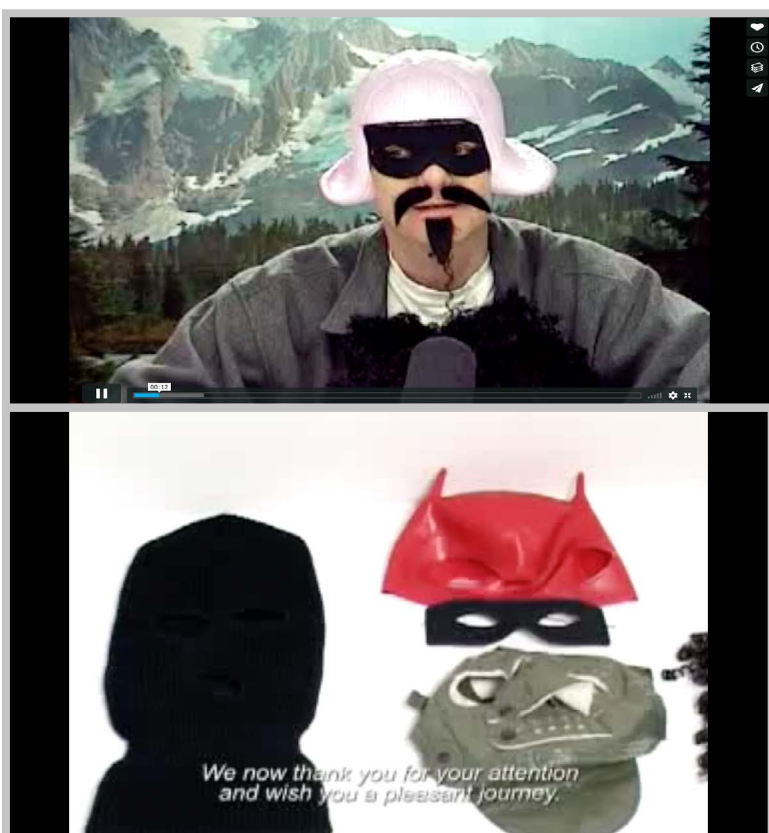
D'avantage, l'artiste construit une « scène de parole », un dispositif qui sépare cette scène de la vie quotidienne. Élodie Pong présente aux participants une gamme de décors proposés comme arrière scène de leur récit (fonds colorés unis, sous-bois, bibliothèque, montagnes enneigées, Manhattan, etc.).

L'exhibition de soi se produit sur cette scène dans une tension entre authenticité et artificialité, car si les propos relèvent de l'intime, l'artiste opère un déplacement formel en dissimulant les visages des participants derrière des masques. Dans le dispositif proposé, la voix off explique à ceux qui pénètrent dans le dispositif : « si vous avez décidé de témoigner anonymement, veuillez-vous approcher du miroir. Vous pouvez essayer et choisir ce qui vous convient ». En effet, une série d'accessoires sont proposés au visiteur : éléments de costume, masques, cagoules, postiches et perruques.

Tout au long du parcours, lui sont également proposés des filtres audio et vidéo, permettant de travestir son identité. Ce type d'artifice se réfère explicitement à des représentations récurrentes dans les émissions télévisées de confessions, lesquelles nous ont familiarisé au brouillage des signes identitaires de la personne se racontant, et donc à son anonymisation. Si



Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/39697261>



Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/3969726>



certain participants choisissent de se livrer à visage découvert, beaucoup d'entre eux préfèrent le grimage. Le masque voile l'identité des individus, et, en les soustrayant ainsi au regard d'autrui, leur permet la divulgation d'une intimité sans crainte d'une reconnaissance.¹¹ L'artifice du masque garantit conséquemment à la personne qui vient se raconter une forme de protection. Aussi, en recouvrant le visage, le masque en dissimule les traits, mais aussi les expressions susceptibles de traduire les émotions de la personne filmée, écartant toute forme d'expressivité visuelle. Néanmoins, la présence même de ces masques – souvent ridicules et de mauvaise facture –, porte notre attention sur certains détails. L'acte de masquer impliquerait alors paradoxalement le fait de désigner la présence de quelque chose qui serait inéluctablement toujours à révéler. En introduisant dans le dévoilement intime la stratégie du double dont le masque se fait l'agent, l'artiste prend le contre-pied d'une représentation de l'identité pensée comme unique. Derrière le masque, nous nous révélons double, différent, soi mais aussi plus que soi, autre. Le masque entraîne par le gommage du visage une libération des contraintes qui permet à l'individu d'expérimenter des identifications multiples. Le visage devient disponible, il se transforme selon David Lebreton en « un lieu sans limites, d'hébergement de l'Autre [...] ».¹²

La liberté de parole induite par une certaine garantie d'anonymat supposerait en outre une liberté pour les invités d'Élodie Pong de raconter ce qu'ils désirent, et ainsi de fabuler. Le visage se transforme avec le masque en une surface de projection sur laquelle l'imaginaire peut tisser, ouvert à des identités innombrables. Ainsi, le principe de dissimulation autorisant le dévoilement à l'œuvre dans cette vidéo pointe une faille – ou des possibles ? – dans le processus de production d'un discours vrai induit par le récit autobiographique. Si la dissimulation permet le dévoilement d'une vérité sur soi, elle autorise paradoxalement la mise en fiction du soi, tant dans sa mise en mots que dans sa mise en scène. Cette tension entre authenticité et fiction, ancrée dans une perspective critique sur le discours d'autoreprésentation – télévisuel notamment –, s'éprouve tant dans une mise en scène artificielle de l'authenticité du dévoilement, que dans un dispositif réunissant les conditions de possibilité de la production d'une fiction du moi. Derrière le masque, le sujet se révèle libre de s'inventer, libre de fictionner un récit émancipateur de lui-même.

D'autres artistes visuelles contemporaines choisissent d'épouser franchement un dévoilement de leur intimité sur nos écrans. En 2014, sort au cinéma le premier long métrage documentaire de la vidéaste Justine Pluvinage, intitulé *Fucking in Love*. Ce film est le résultat d'une quête de l'artiste à la recherche de son désir. Suite à une rupture amoureuse, l'artiste décide de partir en voyage à New York avec à l'idée un double objectif : « filmer et baiser ». Elle explique à ce sujet : « les deux étaient inséparables : filmer permettait de vivre l'expérience, et inversement. La caméra était à la fois un prétexte et une protection. Je pouvais aller vers les gens et légitimer la rencontre avec le projet artistique ».¹³



Justine Pluvinage, *Fucking in Love*, 2014. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/106794517>



Le film dépasse largement la collection de séquences filmées d'actes sexuels entre l'artiste et ses partenaires. Pour celle qui assume un féminisme pro-sexe, montrer la sexualité revêt un sens politique. L'intimité exposée par Pluvinage, c'est avant tout la sienne, mais aussi celle des différentes personnes rencontrées lors de ce voyage initiatique. Ainsi, l'artiste dévoie la clôture autarcique de la vidéo intimiste pour opérer une véritable ouverture à l'autre. Davantage qu'une intimité dévoilée, elle aborde au gré des discours et des corps de véritables questions sociétales ayant trait à la sexualité : le polyamour, la masturbation féminine, la bisexualité, le mariage, etc., ouvrant l'intimité à l'altérité. *Fucking in Love* aborde en ce sens la manière dont nos comportements et désirs sexuels sont modelés tant par notre culture, notre éducation, que nos rencontres, dans un dialogue constant entre soi-même et autrui. Comme le souligne Mathilde Roman dans son ouvrage *Vidéo et mise en scène de soi* : « le soi a besoin de l'autre pour s'introduire dans une communauté humaine qui lui fasse une place [...]. Dans le face-à-face avec autrui sont en jeu les bases de la société, du partage du visible qu'elle permet et que chacun doit prendre à son compte dans son devenir individuel ».¹⁴

Au-delà du corps représenté, Justine Pluvinage poursuit l'exploration de ces processus de dévoilement dans une perspective représentationnelle et performative. En effet, elle poursuit actuellement ses recherches sur le corps nu, ses significations physiques, psychiques et sociétales, notamment à travers une enquête photographique de terrain auprès de communautés naturistes.¹⁵ En mars 2019, elle était invitée à évoquer ses recherches dans le cadre du symposium *Urbanités contrefactuelles* qui a eu lieu au familistère de Guise dans le nord de la France, dans la section intitulée 'Corporités contrefactuelles'. Son intervention à l'occasion de ce colloque a débuté par son déshabillage sur scène. Une mise à nu, une monstration de son intimité comme symbole des recherches artistiques qu'elle mène. Avec cette proposition de nudité dans un contexte de recherche scientifique institutionnelle, l'artiste nous questionne sur la nudité dans l'espace public comme potentiel espace de revendication et comme outil d'émancipation. Elle postule ainsi la monstration d'un corps nu comme outil de résistance (au formatage social, à l'érotisation de la nudité, etc.). Davantage, l'intervention – risquée dans ce contexte universitaire – serait par ailleurs susceptible d'interroger – voir de remettre en cause – la hiérarchie traditionnellement établie entre celui qui sait (le chercheur sur scène) et celui qui ne sait pas (le public), en inversant les rapports de domination.

¹ F. PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 228.

² J.M. PONTEVIA, *Écrits sur l'art*, Bordeaux, William Blake & Cie, 1986, vol. III, 'Dipinge sè...', p. 12.

³ Le genre du film autobiographique a également été qualifié de cinéma subjectif. C'est d'ailleurs l'expression employée par Raymond Bellour dans l'article 'Autoportraits', *Communications*, n° 48, Paris, Seuil, 1989, p. 334.

⁴ F. PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 231.

⁵ F. PARFAIT, 'De quelques intimités vidéographiques...', in D. WATTEAU (ed.), *Vivre l'intime (dans l'art contemporain)*, Paris, Thalia, 2010, p. 43.

⁶ L'importance de ce phénomène se révèle dans les diverses manifestations et publications qui lui ont été consacré durant cette décennie, notamment à travers l'exposition *La Sphère de l'intime* lors du Printemps de Cahors en 1998, le séminaire mené par Elisabeth Lebovici *L'intime* à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1996 et 1997, ainsi que l'ouvrage de Mathilde Roman consacré aux relations entre art vidéo et mise en scène de soi. Cfr. E. LEOVICI (ed.), *L'intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998 ; M. ROMAN, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.



- ⁷ « [...] video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object-an Other-and invest it in the Self. Therefore, it is not just any psychological condition one is speaking of. Rather it is the condition of someone who has, in Freud's words, "abandoned the investment of objects with libido and transformed object-libido into ego-libido." And that is the specific condition of narcissism » (R. KRAUSS, ' The Aesthetics of Narcissism ', *October*, Vol. 1., Cambridge MIT Press, printemps 1976, p. 51).
- ⁸ D. BAQUE, *Pour un nouvel art du politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 48.
- ⁹ Pierre Zaoui résume ainsi les enjeux de l'esthétique deleuzienne quant à l'intime : « ne parler jamais de soi-même en tant que tel (parce qu'on s'en moque), ne parler jamais du monde en tant que tel (parce qu'on s'en moque), ne parler que de ce qui nous arrive du *dehors* ; et que l'on en parle alors depuis un certain «intimisme» apparent, n'est pas très important – l'important est de nous redonner au monde» (P. ZAOUÏ, ' Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art) ', in E. LEBOVICI (ed.), *L'intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998, p. 57).
- ¹⁰ Le film de 64 minutes *Secret for Sale* (2003) retrace cette expérience.
- ¹¹ Il est d'ailleurs intéressant de remarquer ici que les quelques ' personnalités ' ayant participé au dispositif choisissent quant à elles de parler à visage découvert. C'est par exemple le cas de la comédienne Marine Delterme, personnage principale de la série française *Alice Nevers, le juge est une femme*.
- ¹² D. LEBRETON, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions Métailié, 1992, p. 239.
- ¹³ 'Fucking in Love de Justine Pluinage : sexe, vérités et vidéo', *La voix du Nord*, mars 2016, <<https://www.lavoixdunord.fr/art/region/fucking-in-love-de-justine-pluinage-sexe-verites-ia19b0n3376399>> [dernier accès 20 octobre 2019].
- ¹⁴ M. ROMAN, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 135.
- ¹⁵ Voir à ce sujet le site Internet de l'artiste : <<http://justinepluinage.com>>.



Zoom | obiettivo sul presente



GIORGIO BACCI

*Simone Bianchi e l'arte dei supereroi**

<https://www.youtube.com/watch?v=b61EqDWt5iQ>

1. Introduzione

Simone Bianchi (Lucca, 1972) è oggi tra i più importanti illustratori a livello internazionale, raffinato e potente interprete dei celebri supereroi dell'universo Marvel e Dc Comics (ma non solo). Nel 2000 insegna alla Scuola Internazionale di Comics di Firenze e redige il suo primo portfolio ufficiale, *Echi*. Nel 2001 lavora con la Direct2Brain di Latina, società specializzata in design 3D, occupandosi di sceneggiatura, storyboards e studio di personaggi. È l'inizio di una carriera ricca di successi, che vede l'artista impegnato in numerosi progetti. Nel 2002 esce *The Art of Simone Bianchi* e nel 2004 è la volta di *Ego Sum*, storia fantascientifica interamente scritta e disegnata da Bianchi, per la quale vincerà, l'anno successivo, lo Yellow Kid Award. Nel 2005 dipinge il poster ufficiale per Lucca Comics e presenta *Onirika*, terzo artbook. Risalgono a questo periodo le collaborazioni con le più importanti case editrici americane di fumetti: dapprima con la DC Comics e a partire dal febbraio 2006 con la Marvel, con cui firma un contratto di esclusiva. Tra 2006 e 2014 disegna, indicando una selezione di lavori, sei albi di *Wolverine* (compreso l'importante numero 50), sei numeri di *Astonishing X-Men* (ridefinendo i costumi ufficiali degli X-Men, che saranno usati dalla Marvel per i sei anni successivi), sei albi *Thor For Asgard*, tre albi *New Avengers*, crea i personaggi Romolus e Remus, ed esegue alcune copertine di *Star Wars*.

Nel 2018 diventa il primo europeo a essere incaricato dalla Upper Deck Company di eseguire il progetto Marvel Masterpieces, composto «da 135 illustrazioni originali dipinte che ritraggono ciascuno un'icona dell'Universo Marvel, con l'eccezione di 10 pezzi raf-



figuranti invece uno scontro tra due dei supereroi più conosciuti», come spiega l'artista. Per capirne l'importanza, basta scorrere l'elenco dei precedenti disegnatori investiti dello stesso incarico, tra i quali compaiono Joe Jusko, Alex Ross, Arthur Adams, in compagnia di altre stelle del fumetto americano.

Nel corso degli anni, le opere di Simone Bianchi sono state esposte in sedi prestigiose e di assoluto rilievo, dalla Cart Gallery di Roma alla Danese/Corey Gallery di New York, dalla Chuck-Jones Gallery di San Diego (California), alla Galerie du 9^{ème} Art di Parigi, fino alla recente mostra a Città di Castello.

Simone Bianchi è dunque artista, e prima di tutto pittore, come sottolinea egli stesso, di valore riconosciuto, apprezzato in tutto il mondo. D'altronde la serietà della ricerca è percepibile fin dal procedimento impiegato da Bianchi per ogni immagine: al primo schizzo ideativo, perlopiù a matita, in cui viene delineato lo schema compositivo, segue un preliminare meticolosamente definito e portato a un livello di finitura tale da funzionare come premessa immediata alla tavola finale, eseguita solitamente a matita, china e acrilico su cartoncino. La tecnica impiegata indica chiaramente la volontà artistica di Bianchi: la matita e la china tratteggiano i particolari fisiognomici e valorizzano le componenti grafiche, l'acrilico premia invece l'aspetto cromatico, pur non rinunciando al dettaglio descrittivo.

Bianchi è un accorto ritrattista, abilissimo a sfruttare ombre e prospettive accelerate, che evidenziano una certa consuetudine anche con i tagli cinematografici, riconnettendosi a una prestigiosa tradizione nel campo del fumetto supereroistico che rimonta fino a Jack Kirby e Jim Steranko. In questo senso, è emblematico il volto minaccioso e terribile di Kingpin, fermato in un tetro scorcio di sottinsù che ne esalta le peculiarità caratteriali. Da pittore postmodernista e attento comunicatore, Bianchi non lesina citazioni celebri, che servono ad attivare un gioco di riconoscimenti con il lettore: ad esempio l'*Ophelia* di John Everett Millais per Elektra, o la *Creazione di Adamo* di Michelangelo per la tavola intitolata *Batman & The Gotham Sirens*. A proposito di quest'ultima opera, non può passare inosservato, sullo sfondo, un ulteriore elemento degno di nota: Joker raffigurato con i capelli di una moderna Medusa. Proprio l'unione sincretica di universi mitici diversi e lontani nel tempo è un'altra delle caratteristiche salienti del mondo dei supereroi e delle opere di Bianchi, che descrivono un pianeta multiculturale, politeista e multietnico: Black Panther è il sovrano del Regno africano di Wakanda, Superman è un alieno che proviene da Krypton, Hercules discende dalla mitologia greca così come Thor da quella nordica, Wolverine è canadese, Thunderbird è nativo americano, Colossus è russo. Un mondo vario e sfaccettato, raffigurato con fervida fantasia inventiva da Simone Bianchi.

2/ Intervista

Giorgio Bacci: Se tu dovessi identificare le tappe fondamentali di questa carriera ricca di successi, quali identificherei?

Simone Bianchi: Una delle tappe fondamentali è quella de «Il Tirreno»: è stata una scuola fondamentale, perché a 15 anni ho avuto il coraggio di andare con la mia cartellina alla sede del giornale a far vedere i miei lavori e a chiedere: «posso pubblicare?». Comunque devo dire che non mi ha mai creato una grande agitazione o una grande aspettativa o una grande ansia il fatto di andare a far vedere i miei lavori e chiedere che potessero esse-



re pubblicati, e iniziai a pubblicare. Quella è una delle mie tre tappe fondamentali, perché è una sorta di 'Big Bang' personale di quello che è successo dopo con la mia carriera.

G.B.: Hai capito che le tue tavole potevano essere realmente pubblicate...

S.B.: Esatto, e che potevano appunto arrivare sulle pagine dei quotidiani piuttosto che delle riviste. Per quanto riguarda la seconda tappa, devo dare atto a Vittorio Pavesio di Torino di essere stato la prima casa editrice italiana a pubblicarmi non solo in Italia ma anche in Francia e in qualche altro Paese europeo, ovviamente con tirature che niente avevano a che vedere con i numeri mastodontico-mostruosi che sarebbero venuti dopo con la Marvel, però lui mi dette molta fiducia e soprattutto io andai a proporgli due o tre cose, la storia di *Ego sum* e la raccolta *The art of Simone Bianchi*. Lui mi disse sì a tutto e quindi devo dire che il fatto di iniziare ad avere i miei lavori pubblicati su carta, distribuiti nelle librerie, ha rappresentato un passo importante. Un altro passo, anche se negativo, è stato altrettanto importante, anzi forse ancora più importante, ed è stato quando la Bonelli, con cui oggi ho un rapporto di grande amicizia e collaborazione, mi fece fuori. Stavo facendo le prove per *Brandon* che all'epoca stava per uscire, avrebbe dovuto essere il numero tre *La luna nera* che poi è stato disegnato da Massimo Rotundo, però queste tavole non andavano bene: erano troppo filo-americane, ed ero in effetti molto lento, il fatto di essere così lento ha pesato molto, però quella grande delusione professionale e anche umana mi ha dato poi grande forza.

G.B.: Nel 2005 hai vinto lo Yellow Kid.

S.B.: Lo Yellow Kid rimane a tutt'oggi il premio dei premi in Europa, però lo vinsi non per i lavori della Marvel ma per il lavoro *Ego sum* prodotto dalla Vittorio Pavesio Productions e soprattutto – incredibilmente – non l'ho vinto come illustratore pittore ma come autore completo: l'unica cosa che in realtà ho scritto e disegnato mi ha fatto vincere questo premio così immeritatamente, vergognosamente. A parte gli scherzi, devo dire che invece è stata una soddisfazione e ora ti confesso che ho in testa un'altra idea per arrivare anche all'altro grande premio internazionale, una sorta di Oscar del fumetto, l'Eisner Award a San Diego. Un terzo avvenimento fondamentale è stato quando ho preso le valigie come un emigrante, come racconto in un'intervista, e sono andato a New York, a bussare prima alla DC Comics, che ancora si trovava a New York e non in California, prima casa editrice per cui ho lavorato, e poi alla Marvel. Se andando alla sintesi massima tu mi avessi chiesto un avvenimento ti avrei detto questo.

G.B.: Inizi a lavorare in esclusiva con la Marvel nel 2006.

S.B.: Esatto, nel 2004 inizio con la DC Comics, nel 2006 inizia per la prima volta il contratto di esclusiva con la Marvel. Alla fine sono rimasto con loro in esclusiva per dodici anni, dal 2006 al 2018. Sono tanti, perché l'esclusiva significa essere pagato di più rispetto a chi non è in esclusiva, però ovviamente c'è anche molta più responsabilità e soprattutto la maledetta parola che ho imparato: *deadline*, la scadenza, perché ovviamente devi garantire un tot di lavori. Professionalmente però ti fa bene, perché questo è importante: le cose devono uscire, 'disegna e manda nel mondo', perché anche se ci sono degli errori, delle cose che tu ancora coscientemente, consapevolmente, ti rendi conto che non funzionano, aggiusterai e migliorerai al lavoro dopo e per me questa è la filosofia giusta che



ho imparato poi da Sal Abbinanti, l'agente di Alex Ross, e da Alex Ross stesso quelle due volte che l'ho incontrato. Ho letto una cosa sconvolgente su Pablo Picasso poco tempo fa, ha fatto credo decine di migliaia di opere nell'arco di una vita, di cui poi la storia dell'arte racconta e dà valore solo ad un numero ridotto, però per arrivare a quel numero ridotto c'è stato bisogno, anche da parte del genio di tutti i geni dell'arte della pittura, di una produzione sconfinata.

G.B.: Hai toccato due argomenti importanti: il rapporto con il cinema (nelle tue immagini utilizzi i tagli cinematografici anche per enfatizzare le dinamiche tra i personaggi) e quello con la tradizione, sia pittorica che relativa alla storia del fumetto. È un rapporto in continuo divenire mi sembra di poter dire.

S.B.: Sì, il rapporto con la tradizione classica, da toscani, lo dico sempre, ce l'abbiamo per forza di cose tanto quanto mangiamo la 'c' quando parliamo, nel senso che viviamo in mezzo alle opere d'arte e le assorbiamo senza neanche bisogno di svolgere uno studio consapevole o cosciente. Se hai un minimo di sensibilità ti entrano dentro le vene per osmosi mentre cammini, se ti fai una passeggiata a Lucca, Livorno, Firenze, Pisa, Siena, Arezzo, ma anche solo in Piazza dei Miracoli se ci stai un pomeriggio torni a disegnare e hai senza ombra di dubbio un'idea di armonia. Ma anche se tu fossi un musicista, proprio il fatto di immergersi nel bello naturalmente ti migliora, da questo punto di vista viene da solo. Poi, è chiaro, ho fatto il liceo artistico, ho studiato, la mia aula di scenografia dava sopra la Galleria dell'Accademia dove c'è il David di Michelangelo, quindi partiamo già con un vantaggio non da poco.

G.B.: Qual è la funzione che associ alle citazioni che ogni tanto inserisci nelle tue opere? Ad esempio, in mostra sarà possibile riscontrare nella tua *Elektra* il riferimento all'*Ophelia* di John Everett Millais, oppure in una delle tavole dedicate a *Batman* vediamo una citazione della *Creazione di Adamo* di Michelangelo con sullo sfondo la figura di Joker che invece richiama la *Testa della Medusa*. Questo poi apre a un secondo versante su cui vorrei tornare dopo, cioè questa mitologia moderna. Limitandoci per ora alle citazioni iconografiche, come scegli i tuoi riferimenti?

S.B.: L'*Ophelia* insieme al *Naufragio della Speranza* di Friedrich – che infatti ho citato nell'ultima pagina di *Thanos Rising* – è uno dei miei dieci dipinti preferiti della storia dell'arte, quindi posso dirti la stessa cosa anche per la *Creazione di Adamo ed Eva*, ma è abbastanza scontato. Fondamentalmente li ho scelti solo in base al gusto, cioè in base a cosa quei dipinti mi hanno sempre ispirato o perché mi hanno toccato determinate corde, perciò è solo un fatto di gusto direi. Nel caso dell'*Ophelia*, i Preraffaelliti come movimento, un po' come i Secessionisti viennesi, li ritengo i due movimenti più importanti dal punto di vista della cultura dell'immagine, della pittura e dell'intera storia dell'arte; insieme magari, a parte noi italiani, anche gli olandesi, la grande pittura fiamminga. Per esempio, l'ultima volta che sono stato al Metropolitan Museum a New York me lo sono girato tutto da solo, che è il modo migliore di girare un museo a mio parere, così non hai distrazioni, e devo dire che per la prima volta mi sono reso conto che le stanze in cui ho passato più tempo e da cui ho ricevuto più 'libidine' erano proprio quelle dei fiamminghi. Pur non avendone una conoscenza così approfondita, sono state le opere che più mi hanno colpito, forse anche perché hanno un'attinenza con quello che considero il più grande genio della storia della pittura dell'umanità, Caravaggio.



G.B.: Caravaggio l'hai nominato, immagino, per il forte gioco chiaroscurale.

S.B.: Sì però ti devo dire che sta diventando un peso, perché mi rendo conto che quel tipo di drammatizzazione che avviene (non esclusivamente ma all'80%) proprio per l'utilizzo o il non utilizzo della luce temo che a volte per il mio lavoro sia un piccolo limite, là dove invece vorrei essere in grado di schiarire di più e ottenere – malgrado una gamma di colori – una palette di colori, di toni e soprattutto di chiaroscuri più leggera, lo stesso senso di gravosità, impellenza, drammaticità. È un'operazione molto difficile. Ti faccio un nome: Esad Ribić, che è l'uomo che è più distante dal suo lavoro, dalla sua opera dell'universo, che è questo orso immenso che sembra una bestia uscita dalle caverne, il quale però ha una sensibilità pittorica incredibile e riesce in questo, riesce a raggiungere un risultato ancora più drammatico o enfatico, in qualche modo compiuto, spesso non utilizzando questi contrasti o comunque questo senso di scuro, questo senso della forma che esce dall'oscurità. Nonostante impieghi colori più pastello, più chiari, il risultato finale emotivo del dipinto rimane assolutamente intatto.

G.B.: Le tue tavole sono sempre connotate da questa grande attenzione al dettaglio, e anche da una pulizia atmosferica che circola nel colore; prima invece mi stavi facendo vedere delle prove diverse, che sembrano segnare un nuovo percorso.

S.B.: Mi fa piacere che tu me lo chieda. Sì, è inevitabile che avendo iniziato a quindici anni a disegnare fumetti in bianco e nero, quindi avendo come unico modo di visualizzare le forme sul foglio e di staccare i piani e i personaggi esclusivamente uno 0 e un 1, che sono il bianco e il nero usando un paragone digitale, è chiaro che mi porto dietro questo bagaglio grafico da tutta la vita che a volte, a oggi, leggermente mi pesa. Ti stavo facendo vedere questa tela di un *Conan* che ho disegnato in realtà in digitale sulla mia tavoletta. Un disegno che so quanto è durato perché ho il *time-lapse* sulla tavoletta: quattordici minuti, che è veramente niente. Avevo solo bisogno di una visualizzazione di un'idea di un movimento. L'ho disegnato un sabato notte, ero qui; spesso la sera invece che stare alla televisione dopo aver lavorato tutto il giorno torno su e mi metto a disegnare, a dipingere, perché rimane comunque la cosa che faccio più volentieri in assoluto, mi dà proprio gioia. Quindi, prendo questo disegno, lo metto con questo tablet da una parte, prendo una tela, che è un 35x50 e faccio questo esperimento. Devo anche ringraziare Roberto Recchioni curatore di *Dylan Dog* mio carissimo amico, che mi era venuto a trovare qualche giorno prima e mi aveva detto: «Simone, va bene quando fai l'illustratore, è giusto che il segno sia definito di più, ma per diventare un artista con la 'a' maiuscola ti devi liberare, togli lo questo segno». E allora, come dicevo, ho preso questo disegno col tablet, l'ho messo da parte, ho preso questa tela bianca e non ho disegnato niente, mi sono tenuto il tablet a sinistra per avere solo esclusivamente l'idea degli ingombri tra spazi vuoti e spazi pieni, il movimento, il tronco, la testa che avrebbe dovuto essere leggermente in rotazione rispetto al tronco. È una scelta stilistica molto importante, è come suonare con le spazzole o con le bacchette di carbonio, cioè il pennello così ampio non ti dà possibilità di grandi ripensamenti, eppure se il pennello è buono, se ha gli angoli precisi, riesce comunque a permetterti di andare in dettagli incredibili. Ho iniziato a dipingere la tela a masse, che sono solo masse di colore senza chiaroscuri, poi da quelle masse di colori senza chiaroscuri ho fatto quello che poi faccio regolarmente, fermo restando, però, che mi sono fregato dell'idea di avere un segno di contorno esterno che mi servisse da copertina di Charlie Brown, un qualcosa che mi desse una sicurezza, che invece voglio avere ormai tanto nella mano



quanto nella testa. Tuttavia, è un processo abbastanza lungo, abbastanza complesso, non è finito; ovviamente non sto dicendo che andrò solo in questa direzione, sto dicendo che è giusto che a 47 anni, essendo un illustratore giovane o 'molto giovane', ci sia ancora la voglia di sperimentare, di provare a fare cose completamente diverse. Nel senso esattamente opposto, nella direzione 'ostinata e contraria' rispetto a questo, nelle prossime storie a fumetti più lunghe (non come questa di cui ora ti parlo che sono solo otto pagine che farò completamente dipinta) vorrei utilizzare l'iPad con un atteggiamento completamente opposto, con un approccio opposto, solo segno e non solo, il segno mi deve servire come definizione di forme estremamente geometriche. Per esempio se qui voglio andare nella direzione di Frank Frazetta, nell'altra vorrei andare verso Mike Mignola, tentando di lasciare nel mezzo me stesso, Simone Bianchi, o quello che ne rimane.

G.B.: Uno stravolgimento della tecnica che hai usato finora, perché fino ad ora sei partito da un disegno iniziale, uno *sketch*, uno schizzo che è un'idea generale, di massima, del soggetto che poi sviluppi nel preliminare che conduci a un livello di finitura che è prossimo quasi all'opera finale, fino poi appunto all'opera che sarà tradotta in stampa. Anche, e anzi soprattutto, quest'ultimo passaggio, è estremamente importante. Riferendoti all'esperienza di *Spider-Man*, in un'intervista hai detto: «avevo voglia di tornare a fare delle opere a colori», «perché volevo avere sotto controllo l'intero processo dall'inizio alla fine sul colore». Questo mi sembra un punto delicato, no?

S.B.: Purtroppo è molto delicato e purtroppo questo è indipendente dalla mia volontà, nel senso che il fumetto è un'operazione commerciale e come tale fa parte di una catena di montaggio, di una catena produttiva, in cui ormai c'è una richiesta tale di albi, di pagine, che rende quasi impossibile che un unico disegnatore (o un unico 'creativo' come veniamo chiamati dagli anglosassoni) possa occuparsi della parte letteraria, della parte del disegno, della parte del colore o addirittura anche della parte del *lettering*. Ti dico questo perché ciò comporta che inevitabilmente, per un discorso di ottimizzazione dei tempi, ci sarà sempre chi disegna, ci sarà sempre chi inchiostro, ci sarà sempre chi colora. Sicuramente ci sono dei coloristi eccezionali, ma ci sono anche dei coloristi che purtroppo riescono ad appiattire e peggiorare quello che tu hai disegnato. Ti racconto un aneddoto: a Lucca due o tre anni fa è venuto Frank Miller, che definirei il dottor Manhattan di noi tutti che cammina a tre metri da terra, fermo restando che invece è una persona di una disponibilità, di una carineria eccezionale, con tutti, non solo con colleghi, anche con i ragazzi, è una persona amichevole, veramente disponibile, brava. Me lo trovo al ristorante dove stavamo pranzando accanto alla sua agente e regalo al maestro Miller il mio *Artbook* e 'caschiamo' su questo argomento del colore, per cui gli dico: «questi sono lavori miei [era una raccolta di dipinti], il problema grosso come saprai bene è quando poi si entra nella produzione con case editrici, scadenze, *deadlines*, i coloristi...». Gli spiegai che per me un cattivo colorista è un po' come uno stupro intellettuale, perché io mi sono ucciso, ho messo l'anima dentro a quello che stavo disegnando, ho pensato all'inquadratura, ho pensato se quella linea fosse troppo spessa piuttosto che troppo fine, se quel tratteggio ci fosse voluto piuttosto che no, o quella campitura di nero, e poi arriva questo e... Lui mi rispose: «ma lo dici a me che me la sono sposata la colorista?». Perché in effetti negli anni Ottanta, durante tutta la grande produzione, la moglie di Miller era anche la sua colorista. Questo per dirti che d'altronde fa parte della logica della produzione dover mettere insieme così tante pagine in continuazione. Non più tardi di tre-quattro giorni fa stavo guardando al computer proprio quelle tavole di *Spider-Man* a cui facevi riferimento che



ad oggi rimangono, a gusto mio, le tavole interne migliori che io abbia mai disegnato in assoluto, poi però ho visto anche i file colorati ed è stata una violenza emotiva. Per quello una volta uscito da quella esperienza ho detto «no, voglio dipingere, voglio tornare a fare tutto»; però è chiaro che questo richiede dei tempi di produzione che non coincidono coi tempi maledetti e anche benedetti della *deadline*, perché anche il fatto che ci sia così tanta richiesta e così tanto bisogno di tavole e di albi significa che comunque c'è un pubblico che questi albi li legge, li compra e ci si appassiona.

G.B.: Stai lavorando anche sulla struttura interna delle tavole. Guardando *Sharkey* mi sembrava un ritmo molto di tipo cinematografico, ormai la successione canonica del fumetto è un po' disarticolata, o sbaglio?

S.B.: Io non guardo moltissimi film di supereroi perché penso che il mezzo in cui i supereroi funzionano meglio, come idea di mitologia moderna, come idea di 'inarrivabilità' dei personaggi, è il fumetto. Cioè il medium con cui sono nati è il medium con cui funzionano meglio. Il cinema li sovraccarica di un realismo che secondo me toglie idea al mito. È come se tu prendessi l'*Eneide* o l'*Odissea* e ne volessi fare una trasposizione cinematografica con effetti speciali, che oggi hanno raggiunto un livello comunque straordinario di qualità, ma non avrai mai la forza che ognuno di noi con la propria esperienza emotiva di essere umano riesce a dare all'*Eneide* o all'*Odissea* leggendole senza nessun altro tipo di referenza iconografica, visiva o anche sonora.

G.B.: A proposito di questo mi interessava sapere anche un altro particolare aspetto della tua attività a cui arriverò tra un attimo, partendo dal presupposto che, come è stato rilevato da più parti, quella che viene descritta nel fumetto supereroico è una società composita, multiculturale, politeista, multi-etnica, in cui si passa da *Black Panther* a *Superman* a *Ercole*...

S.B.: La definirei forzatamente politicamente corretta.

G.B.: Però l'aspetto che mi colpisce in particolare è questo processo folclorico accelerato per cui i personaggi passano anche attraverso la forza inventiva, sia a livello grafico sia di storia, di tanti autori diversi nel corso di pochissimi anni. Tu ti sei ritrovato in questo vortice a dover ridefinire i costumi di alcuni personaggi canonici del fumetto quando hai dovuto lavorare ad *Astonishing X-Men*.

S.B.: È molto importante quello che dici, è che l'idea di quel momento del personaggio, per esempio l'idea del *Batman* di Christopher Nolan degli anni zero, non è più quella di Bob Kane ovviamente, ma è la somma delle idee di Neal Adams, Bill Sienkiewicz, Miller, di tutti ma anche mia, nel mio piccolo, piuttosto che di Jim Lee o di qualsiasi altro disegnatore, ognuno dei quali ha dato una propria visione, una propria interpretazione del personaggio. Quindi è una somma, quindi anche da un punto di vista legislativo, chi lo detiene il personaggio? Non lo detiene solamente un autore, lo detiene il gruppo di artisti che ci ha lavorato, anche da un punto di vista legislativo è completamente impossibile definire questa cosa. Fermo restando che questo principio è giusto e sano, come fai a non dare ad Alex Ross una paternità della visione odierna, anche statunitense, del supereroe? Alex è quello che ha definito il supereroe e la mitologia del supereroe attraverso un'operazione che è solo ed esclusivamente artistica, cioè è proprio arte e meta-fumettista, va oltre tutto il lavoro che ci sta dietro di compostaggio dei costumi, etc.



G.B.: È un compito delicato. Come lo hai affrontato?

S.B.: Con grande inconsapevolezza. Non mi sarei mai aspettato quanto i ragazzi e i fans siano legati a questi personaggi e quindi sono stato attaccato in modi assurdi, e comunque gli *haters*, ne parlavo con Recchioni, sono un grande segno di successo, cioè più ne hai e meglio è, però mi hanno massacrato. Uno scrisse «Bianchi sicuramente è così ignorante che probabilmente vive in una di quelle isolette sparse in Italia dove non hanno contatti con la civiltà». E quindi io l'ho affrontato a cuor leggero tentando di fare come sempre il lavoro migliore che potessi fare, però non pensando che andavo a toccare la sensibilità di questi 'devastati' assoluti che magari a loro volta stavano in Arkansas in una fattoria sperduta. Però devo dirti che sono stati i costumi che hanno usato per il periodo più lungo negli ultimi vent'anni, sei o sette anni di fila, prendendomi anche diversi impropri non solo dai fans ma anche dei miei colleghi che mi dicevano che erano complessissimi.

G.B.: Un passaggio obbligato è quello dell'incarico ricevuto dalla Upper Deck Company per elaborare i 135 *Marvel Masterpieces*, primo europeo a farli.

S.B.: Ho affrontato l'incarico, di nuovo, con grande inconsapevolezza. Non sapevo se poi sarei stato in grado, con la maledetta scadenza finale, di fare 135 dipinti, però – penso abbastanza furbescamente più che intelligentemente – ho iniziato a disegnare i primi in formato più piccolo. Ho pensato: «vediamo se con questo formato riesco a farne anche uno al giorno, uno ogni due giorni, di modo che so per certo che mi rilasso», invece poi mi sono reso conto che andavo molto più veloce. Mi stavo divertendo talmente tanto a dipingerli che sono passato a una misura che è una via di mezzo, 11x16 cm, finché addirittura all'ultimo, rendendomi conto che ero proprio perfettamente nei tempi con le scadenze, ho deciso che alcuni, nove o dieci, li avrei fatti in misura molto più grande e ovviamente con grande libidine rispetto al dover lavorare in un formato, quello iniziale, piccolino, che era veramente molto piccolino. Uno degli aspetti più divertenti dell'intero progetto è stato la libertà: un personaggio per ogni carta, quindi giochi molto con elementi basilari che sono fondamentalmente la composizione e il movimento dei personaggi, e poi il colore, cioè pochi elementi che però ti aprono uno spettro di possibilità pressoché infinito.

G.B.: Tu hai insegnato anche alla Scuola Internazionale di Comics e a Carrara all'Accademia di Belle Arti. So che è impossibile, però, se dovessi enucleare in pochi concetti chiave delle raccomandazioni per un giovane illustratore che si affaccia ora alla ribalta, cosa suggeriresti?

S.B.: Non c'è un consiglio o una dritta migliore di imparare la disciplina, cioè stare seduti al tavolo da lavoro, non ci sono scorciatoie. Poi è chiaro, guardare, studiare il lavoro di tutti gli altri che sono venuti prima di te, che sono sicuramente tutti più bravi di te. Tenere viva la curiosità in tutto quello che ti circonda, e poi la parte tecnica ovviamente: riuscire a integrare in modo coerente e intelligente quello che puoi fare a livello digitale con quello che devi fare a livello tradizionale è un passaggio fondamentale. Rendere congruo questo *work in progress* dal digitale al colore che ti sporca le mani è importante, e poi ovviamente lo studio dell'anatomia, lo studio dell'anatomia applicata alla prospettiva. La parte tecnica è veramente infinita, la composizione, *cumporre*, mettere insieme, è un altro elemento. Spesso, ce lo insegnano i grandi grafici come Mignola, Breccia, Frank Miller, risolvere un'intera illustrazione, un'intera pagina, significa esclusivamente essere



stati in grado di mettere insieme in modo elegante, coerente ed equilibrato quello che ci dovevi mettere e quello che non ci dovevi mettere dentro a quella pagina. Chiudo con questo aneddoto: io e Gipi facciamo lezione contemporaneamente alle nostre classi; Gianni ha dieci anni più di me e li avrà sempre, però, scherzi a parte, aveva anche una maturità artistica già allora più compiuta. Io spiego ai miei allievi: «mi raccomando prendete le proporzioni, le distanze» e quando ho finito la mia discussione entra Gianni e dice: «quello che ha detto Simone scordatevelo tutto, invece voi dovete disegnare soltanto non staccando mai la matita dal foglio». In realtà non era sbagliato né l'uno né l'altro metodo; Gianni sbagliava pensando che avessimo a che fare con sessanta geni, ma il metodo che lui insegnava è quello che spesso uso anche io. Questa gestualità continua sul foglio, con la matita che non si stacca mai, va benissimo ma funziona se hai un talento notevole e anche tanti anni di esperienza; per imparare a disegnare bisogna invece passare da una fase un pochino più geometrica, un pochino più analitica, e poi quella libertà lì viene fuori dopo. Facendo una chiosa, quali sono i consigli? Disegnate. Cioè disegnate, dipingete, leggete e guardate tantissimo. Soprattutto guardate, perché ogni volta che osservi e ogni volta che ti fai una domanda mentre guardi un'immagine stai imparando qualcosa.



CRISTINA GRAZIOLI

*Lighting Light(s)#2 –
Conversazione con Alessandro Serra*

While introducing the second one of these 'light'-conversations, I would like to renew my gratitude to the editorial staff of *Arabeschi*, which many years ago (since 2013) enthusiastically welcomed the proposal, now concretized in these 'dialogues', to host a series of conversations aiming to give voice to 'light' artists, specifically light designers for the stage, but with possible incursions into the nearby arts. Several years have passed since the proposal, but perhaps it is not by chance that the project is starting its course right now. In recent times, in fact, the interest in lighting on stage, a territory almost unknown to theatrical studies, is acquiring its own space. A space that echoes different voices and perspectives, that seems to be marked by a particular affinity and dialogue between scholars and lighting professionals, between theoretical reflections, historical investigations and artistic practices (something that also happens in other fields – a sign of the time). This dialogue has now also established for other 'languages' in the Performing Arts, on a backdrop of studies that has changed since a few decades ago, in the case of light the need for comparison seems to become more pressing. Maybe because of the complexity of the subject from a technical and technological point of view; maybe because of the lack of a consolidated panorama of reference studies (as it is for other languages of the performance). Each conversation – which we like to think of as a 'walk', evoking thoughts in motion and the physical sharing of a space of exchange – will attempt to highlight topics and subjects that are specific to the artist interviewed. However, we will also try to revisit the same themes in order to give shape to a prism, proceeding along the path and exploring the different landscapes, that will illuminate different central issues in lighting practices. In this sense matter, colour, darkness, space, architecture, perception, relationship with other arts will be recurring references.

L'ospite di questa seconda conversazione di Lighting Light(s) non è un light designer in senso stretto, ma 'fa' il light designer a tutti gli effetti (e senza 'effetti'...). Concepisce questa parte della creazione scenica così come tutte le altre componenti, in un rapporto dunque serratissimo e necessario tra drammaturgia e linguaggi espressivi.

Il percorso di Alessandro Serra è segnato da un'etica profonda, che talvolta può apparire come uno spirito intransigente; esigente rispetto all'impegno di attori e spettatori. L'impegno di un patto onesto che prevede esercizio, attenzione e sincerità; in cambio di questo impegno Serra regala visioni di rara bellezza, che deriva certamente da una dote estetica raffinatissima, tradotta in primis nel rapporto della luce con le 'cose' del mondo (corpi, spazio, oggetti, aria, suoni...).

Nel 1999 fonda Teatropersona, che reca nel nome un omaggio a Ingmar Bergman. Rivedere Persona tenendo a mente gli spettacoli della compagnia e la poetica di Alessandro Serra rivela consonanze non meramente esteriori.

Non è un caso che il motivo del silenzio affiori in modo ricorrente nel percorso dell'artista.¹Una condizione che crea fertili relazioni con l'impiego della luce (e del buio), come si leggerà in questo scambio di riflessioni.

Dovendo scegliere in questo 'foyer d'ingresso' alla nostra conversazione un tratto da mettere in evidenza, lascerei il compito alle suggestioni che possono evocare i nomi di alcuni spiriti 'tutelari', oltre al già citato Bergman, figure come Proust, Beckett, Schulz, Kantor, accanto alla luce di artisti amati da Alessandro Serra che sono stati scintille per le sue creazioni: Hammershøi, Hopper, Giacometti, ma anche Rembrandt.



Per la documentazione visiva e le presentazioni degli spettacoli rinviando al sito della compagnia Teatropersona, dove sono raccolte anche alcune tra le molte recensioni e i vari saggi critici dedicati al suo lavoro (<https://www.teatropersona.it>).

Mi fa piacere inoltre ricordare che, come nel caso di Pasquale Mari interlocutore del dialogo precedente, anche Alessandro Serra è intervenuto in diverse occasioni nel contesto delle lezioni e dei seminari presso l'Università di Padova, e che un suo contributo 'visivo' (una splendida serie di scatti) farà parte del prossimo numero di Sciami / Ricerche, dal titolo Sentire luce, dedicato al tema della luce nella sua declinazione 'atmosferica'.

Infine, ad aprire le nostre riflessioni, un video 'd'occasione' girato da Alessandro Serra, un omaggio ai ficus retusa di Cagliari, al bosco di Birnam, allo spirito sardo che ha pervaso la trasmutazione di Macbeth in Macbettu.

Mi è parso una sorta di precipitato del suo mondo. Vi è il suo sguardo sulla realtà – attimi penetranti colti all'istante, una prospettiva sempre mutevole, il processo di de-realizzazione che ci fa percepire il movimento puro grazie al dinamismo della luce. E infine, una condizione instabile e reversibile tra positivo e negativo, chiaro e scuro.

Sono motivi che gli spettacoli di Teatropersona mettono in campo con forza e con lirica precisione.

Guarda il video Grazie Casteddu su Facebook.



Persona, Ingmar Bergman_fotografia Sven Nykvist, 1966

1. Composizione, regia e creazione luci

Cristina Grazioli: Concezione della luce e idea registica: in anni lontani le mie ricerche sulla luce in scena hanno incrociato il dibattito sulla 'nascita' e affermazione della regia.² La mia idea era che la consapevolezza di una potenzialità unificante della luce (e l'aspirazione – se non ancora la pratica – di un suo impiego in tal senso) si sia affermata di pari passo alle prime istanze di riconoscimento di un principio unitario della messinscena. E che forse l'evoluzione dell'illuminazione sia stato un fattore che ha accompagnato e favorito la pratica di uno spettacolo concepito come organismo coerente e pulsante all'unisono.³

Si tratta in entrambi i casi di fattori (il principio registico e la luce) 'invisibili', immateriali, eppure strutturanti, cardini della composizione e della costruzione artistica di una messinscena.

Prendo spunto da questo dato storico in quanto tu sei uno dei (pochi) casi di regista e creatore luci nella stessa persona. Ci sono certo esempi illustri (basti il nome di Bob Wilson); ed è vero che tu assommi non solo le funzioni di regista e creatore luci, ma anche quelle di costumista, scenografo, *Dramaturg*... e spesso anche fotografo di scena.

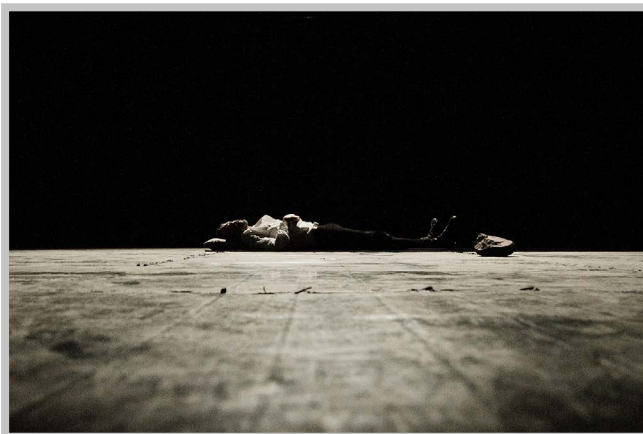
Tenendo conto di questa prossimità, che cosa avviene a livello di processo di composizione, esiste una priorità – o un fattore che incide maggiormente sull'altro? Nei tuoi spettacoli si coglie immediatamente l'inscindibilità tra i diversi codici scenici, ma come nasce questo nodo in sede di processo, e quale tipo di materia-luce viene chiamata dallo 'spirito' dell'idea registica?



Alessandro Serra: Fare luce è per me fare regia, non vi è alcuna distinzione. Forse perché ho iniziato da subito a occuparmi di questi due aspetti del mio lavoro insieme ad altri. Se avessi prima iniziato a fare il regista, forse ora le due cose sarebbero distinte. Inoltre molto prima di conoscere il teatro avevo già iniziato a praticare la fotografia e quindi, forse inconsciamente, sapevo già del potere evocativo e narrativo della luce.

Quando studio per prepararmi a una nuova scrittura di scena prendo appunti sulla luce, penso, scrivo, cerco immagini, scarabocchio qualcosa. E così ad esempio in questi ultimi due mesi trascorsi a lavorare su *La Tempesta* di Shakespeare, quando traduco Prospero che dice: «I have bedimmed the noontide sun» (ho oscurato il sole a mezzogiorno), non è che occorra chissà quale picco di creatività per capire che la tempesta si svolge in pieno giorno ma è totalmente avvolta dalle tenebre. Poi in teatro cercherò insieme a Stefano Bardelli, il mio tecnico, di ricostruire quel particolare buio a mezzogiorno che è come il sole a mezzanotte, un momento metafisico in cui si schiude la magia. Cos'è questa? La mia attività di traduttore, non essendo io un traduttore? O di *Dramaturg*, non essendo un *Dramaturg*? È regia? O sto forse pensando come un *light designer*? Per comodità chiamo tutto ciò scrittura di scena.

È un processo simultaneo, uno dei vantaggi della povertà di mezzi dei miei primi anni di attività. Anni in cui dovevamo fare con quel poco che avevamo: poca esperienza, poca sapienza, una piccola stanza fornita di una rudimentale attrezzatura, un pavimento in legno per il *training*, quattro barre di alluminio al soffitto per appendere una decina di proiettori usati. E così quando iniziavamo le prove, come in un piccolo rito domestico, chiudevamo le tende e accendevamo i fari, non so quanti chilometri ho percorso su e giù



Teatropersona, *Macbettu*, 2017, regia, scene, luci, costumi di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

dalla scala per cercare di disegnare la scena. La luce agiva sin dai primi giorni e così si imponeva nel racconto, cercavo effetti per impressionare il pubblico, a volte purtroppo li trovavo, ma l'essenziale fu rendersi conto da subito della forza narrativa ed emozionale della luce. È uno strumento narrativo potentissimo, soprattutto in quei momenti in cui il tempo si dilata, e si scivola in una dimensione più sottile. In quei passaggi la luce oltrepassa gli altri mezzi espressivi e così ad esempio in *AURE*,⁴ cambiando la temperatura colore della stanza, impercettibilmente si accede alla camera oscura interiore. Sulle porte bianche, illuminate frontalmente quasi a voler sottolineare la loro funzione quotidiana, lentamente subentrava una luce che scendeva in picchiata e creava minuscole ombre, la piccola maniglia si sdoppiava, agevolando così un'invisibile diplopia. Inoltre questa luce segreta piovuta dall'alto aveva una temperatura più fredda che si miscelava con quella calda frontale. Le porte si stagliavano nel buio ma cambiando la luce si aveva come la sensazione che aprendole si potesse accedere a un'altra dimensione e non a un'altra stanza di un comune appartamento. Se apro quella determinata porta vado in cucina, ma se la apro al crepuscolo, quando un lieve bagliore la colora impercettibilmente di blu ecco allora che in quel preciso istante, per un attimo, quella diviene la porta dell'infanzia. E di là c'è nostra nonna che stende con il mattarello una sfoglia di dodici uova, una per ogni figlio...



Forse non è così, forse è una mia illusione, ma stando ad alcune testimonianze ci sono stati spettatori che hanno percepito questo mistero, questa possibilità...

La luce può cambiare un oggetto, può modificare totalmente la scena, la percezione della realtà. Mi pare un'arma formidabile per compiere l'intento sovrano dell'arte: rendere lo spazio e il tempo sensibili. Concedere cioè a chi guarda il privilegio di percepire lo spazio e il tempo non come concetti astratti o filosofici ma come un'esperienza concreta, materica.

Guarda un estratto di *Aure* su youtube.



Teatropersona, *AURE*, 2011, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

2. Luce: il corpo dell'Invisibile

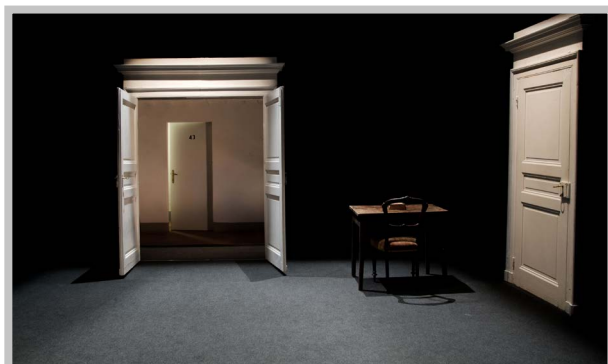
C.G.: *AURE* emana bagliori che evocano insieme Proust, Hammershøi, Appia, Rilke, il tuo omaggio a Zolla – poetiche che non a caso potremmo sentire aleggiare nella sfida simbolista di Salzmann,⁵ *L'invisibile reso visibile*, che risuona anche in un regista a te caro come Peter Brook.

Da spettatrice, confermo l'impressione della porta che come ad un soffio di memoria inatteso rovescia il nostro sguardo sull'interiorità. *AURE* è esempio straordinario di 'resa visibile', in mutato contesto, delle poetiche di ambito simbolista.

Penso anche a quanto mi suggeriva la visione di *Macbett*, dove il buio è la pagina della scrittura di una scena che sembra non avere confini: è il buio che consente alla scena di essere percepibile oltre il perimetro del visibile. Come se la vita di suoni, oggetti, presenze non cessasse oltre il quadro scenico.⁶

D'altronde Hammershøi è stato per te maestro nel rendere percepibile il silenzio della luce, dell'azione immobile, della presenza di ciò che è invisibile agli occhi ma percepibile; avevo ammirato in *AURE*, tra le altre cose, l' 'intuizione' di quello spazio sussurrato senza cadere nella citazione, nella riproduzione di un'immagine: come se lo spazio della scena facesse respirare la stessa aria dei suoi quadri, senza mostrarli veramente, senza 'esibirli'.

La prima volta che venisti a Padova per un incontro con gli studenti raccontasti della tua curiosità e voglia di conoscere – anche nei dettagli – gli 'strumenti' dei quali ti potevi servire. L'esempio fu proprio una lampada: smontarla per capirne il meccanismo e poterla utilizzare o ricostruire. Una delle proprietà che rendono la luce così affascinante è il fatto che essa unisce questioni molto tecniche (siano esse semplici o sofisticate, artigianali o industriali) ad un portato simbolico immenso, che si spinge fino alla mistica della luce, l'*aura*: materia e luce, percezione sensibile e suo riverbero emotivo e spirituale. Penso anche ad una espressione che ti ho sentito pronunciare spesso: 'Accendere lo spazio'.



Teatropersona, *AURE*, 2011, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra



A.S.: La luce è per me puro istinto, la percepisco prima degli oggetti, la sento, mi scuote l'anima. Mi riferisco alla percezione della realtà sensibile: la luce non si vede, ma fa vedere. In questo senso possiede la stessa funzione dell'attore.



Teatropersona, *AURE*, 2011, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

Molti grandi maestri parlano di corpo trasparente o corpo di luce, penso ad esempio al corpo trasparente di Iben Nagel Rasmussen o all'attore invisibile di Yoshi Oida. Alcuni antichissimi testi tibetani si spingono fino alle soglie del corpo di arcobaleno: la trasmutazione di un corpo ordinario in pura luce di arcobaleno.

L'attore così come la luce: mostra e non si mostra. E dunque quando uno spettatore nota la bellezza di un determinato passaggio luminoso in una mia opera allora significa che lì ho fallito.⁷ La luce non si

deve vedere. La realtà di tutti i giorni è continuamente animata da meravigliosi fenomeni luminosi, in un vicolo di una grande città o nei meandri di una faggeta. Eppure quando viviamo, viaggiamo, raggiungiamo una persona, quando mangiamo all'aperto in una grande piazza di una città sconosciuta la luce è lì che delinea forme, ammantava cose e persone e noi semplicemente non ce ne accorgiamo. Chi fa il mio mestiere o immagino un pittore o un fotografo, chi insomma è 'condannato alla creatività' (così diceva Grotowski) non può fare a meno di cercare la luce quasi prima della forma. Per il resto, così nella scena come nella vita, la luce fa il suo: passa, accarezza e se ne va. Ci concediamo solo rari momenti di contemplazione quando qualcuno che ci è a fianco all'improvviso dice: guarda che luce! E per un attimo tutto si sospende.

In scena dovrebbe essere così. Penso molto a Peter Brook e ai suoi scritti, pochi, sulla luce. Il fatto cioè che, forse, la luce non dovrebbe distrarre colmando con effetti spettacolari una mancanza registica o attoriale o decorando la scena come orpello esteriore, posticcio e non necessario.

E questo non dipende dal numero di fari a disposizione.

La luce in teatro o c'è o non c'è. Non la si può relegare a un fatto accessorio, come spesso accade, per cui faccio la regia e poi chiamo qualcuno che a un certo punto "mi fa le luci". In teatro spesso le luci non servono, si può fare teatro in una stanza con un'orrida luce al neon, oppure all'aperto, in una squallida piazza, o a Epidauro, sfruttando le infinite gradazioni e temperature del tramonto.

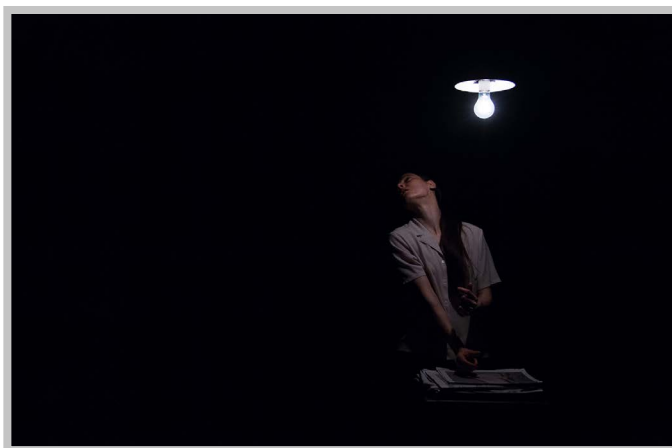
Abbiamo creato *L'ombra della sera*⁸ al Nostos Teatro di Aversa, un piccolo nido di cultura e amore per il territorio e per l'arte. Lo spazio era piccolo, non troppo alto, mancava una quinta o meglio al posto della quinta c'era il bagno (del bar) e così durante le improvvisazioni, Chiara ha aperto la porta e acceso la luce, una luce al neon che s'è messa a sfarfallare con una grazia che mai più siamo riusciti a ripetere. Quel limite è divenuto fonte di ispirazione. Chiara si guarda allo specchio, si cambia d'abito, dopo aver acceso una luce al neon di un comune bagno.

Guarda un estratto da *L'ombra della sera* su youtube.

Si può fare teatro in un grande teatro e illuminare scena e platea con le ben note luci di servizio, se la scrittura di scena lo prevede. Ma dal momento in cui si iniziano a usare le luci, subito si attiva il linguaggio e così la luce diventa presenza materica, racconto, veicolo di emozioni, *daimon* segreto dell'attore. In questo senso dico che la luce c'è o non c'è.



Dal momento in cui una minima fonte luminosa si accende nel buio, si attiva la drammaturgia della luce, uno strumento meraviglioso che in pochi, credo, sanno davvero gestire. Nel mio caso essendo integrata nel processo di scrittura di scena credo di riuscire a coglierne le potenzialità espressive e narrative ma non credo che riuscirei mai a fare un disegno luci per un altro regista. Così come non farei una scenografia su commissione, né saprei disegnare i costumi per un'opera che non fosse mia.



Teatropersona, *L'ombra della sera*, 2015, regia, scene, luci di Alessandro Serra, foto di Alessandro Serra

C.G.: Materia e *daimon* della luce... possiamo declinare questo motivo sulla tua concezione dell'attore. *Presenze riverberanti*⁹ gli attori, corpi che non 'interpretano' ma creano linee dinamiche, direttrici che articolano lo spazio, lo muovono – lo agiscono e 'animano'. Corpo riverberante che è anche un giunto tra la luce che illumina lo spazio, creando volumi di massa luminosa e la luce che si posa su piani e oggetti, creando zone pittoriche. Forse quello che auspicava Appia.¹⁰

Mi sembra sia uno dei temi più delicati, un discorso tra i più difficili da afferrare e definire con le parole, il rapporto tra la luce e l'attore/attrice – tra l'illuminazione e il corpo (membrana attraverso cui 'emana' altro); quando pongo la questione a registi o creatori luci noto che si fatica a individuare i termini del discorso.

L'attore così come la luce mostra e non si mostra. Prendo spunto da un tuo scritto di tempi lontani; è il tuo primo saggio pubblicato, che io sappia, *Il corpo risuonante in Ipercorpo* (2005).¹¹ Leggendo il testo ci si rende conto che questo risuonare ha a che vedere con l'irradiare luce.

Scrivi:

Finché ci saranno ancora attori che avranno il coraggio di chiudere gli occhi insieme a me per cercare di vedere non smetterò mai di professare la mia sacra, visionaria bestemmia [...]. Tuttavia la complicazione nasce dal fatto che sfortunatamente all'attore non basta chiudere gli occhi per vedere (prodigio che si perde con la pubertà), [...] deve addestrarsi fino a trasformare il proprio corpo in un bastone per ciechi: è il bastone che consente la visione, il potere rivelatore dell'arte. [...] Non si tratta di svelare, ma di ri-velare. La nostra imperdonabile cecità consiste nel non riconoscere l'arte come il più prezioso dei veli che coprendo rivela una realtà altrimenti impercettibile e sconosciuta. Per trasformare il proprio corpo in una simile fonte di luce non vi è che un modo, antico e ormai fuori moda: l'addestramento. Poiché l'unico modo per raggiungere l'impossibile, è compiere il possibile.

L'attore è un essere di ritorno dall'Ade, è un veicolo, non uno zombie ma una creatura luminosa.¹²

Tra l'altro, a proposito del testo drammaturgico, portavi l'immagine del tappeto, ricordando come più lo si calpesti e più esso acquisti valore: sparisce l'intreccio ed emerge l'immagine;¹³ implicitamente attribuendo al calpestio, che è movimento del corpo, la funzione di 'attivare' l'immagine.



E ancora – già allora: «Un simile corpo, prossimo alla morte, non ha più bisogno di dimenarsi per rubare l'attenzione dello spettatore, poiché finalmente ha smesso di recitare e ha iniziato a emanare.

Un corpo luminoso che è come la luce: non si vede ma fa vedere».¹⁴

Recentemente riflettevo sulla scelta dei miei territori di ricerca: Figure e Luce. Se sono state le marionette (attraverso una delle loro declinazioni, il teatro d'ombre) a portarmi 'alla luce', ora che da qualche tempo sto cercando di fare convergere i due ambiti mi sembra che un tratto comune sia quello dell'invisibilità dell'umano, del celarne la presenza esibita a favore di una presenza 'irradiante' – la luce 'si dà' all'Altro; l'attore che si cela, si "copre il volto", direbbe Rilke additando Eleonora Duse, è una delle premesse alle grandi riflessioni sulla Marionetta d'inizio Novecento – almeno nella mia lettura. Forse allora non è pura coincidenza la tua passione per le Figure...

Dell'attore marionettista, Henri Gouhier scriveva che è «chaleur rayonnant d'une source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme» (calore irradiante da una fonte nascosta, luce caduta da un'anonima stella), un «attore dalle mani di luce».¹⁵

A.S.: Nel *Trattato dei manichini*¹⁶ la luce aveva un ruolo centrale. Le immagini emergevano dal buio e puoi immaginare la difficoltà ogni volta di ricrearlo in teatri ormai saturi di inquinamento luminoso. È una battaglia contro i vigili del fuoco e i direttori di scena. Noi non chiediamo certo di spegnere i segnali luminosi per le uscite di emergenza, sarebbe solo auspicabile che le luci illuminassero la porta da imboccare in caso di evacuazione e non la platea o, peggio, il palcoscenico. Così ad esempio le luci che non illuminano i gradini ma sono direzionate verso il palcoscenico. Diciamo che tutte le luci di servizio di molti teatri dovrebbero essere ridisegnate, ri-puntate e abbassate di intensità. In alcuni teatri si sfiora il paradosso per cui se esco al buio verso l'uscita di emergenza viene istintivo proteggersi gli occhi per via della luce che, ripeto, non illumina la porta ma ci trafigge la retina.

3. Drammaturgie della luce (del buio e dell'ombra)

C.G.: La luce è nemica della vista... il buio è grembo dell'immagine, genesi delle visioni. Nella conversazione precedente di queste *Lighting Light(s)* si citava il ritaglio – per esempio in Memè Perlini – che deve molto allo sguardo cinematografico. Ed è nella camera oscura che prende forma l'immagine. Il buio è anche garante di quell'arresto, *manque* o sottrazione parente stretto del silenzio. Sono ingredienti fondamentali nel tuo processo di composizione, che si traducono in una condizione di percezione dello spettatore 'sollecitata',¹⁷ i sensi sono chiamati a collaborare alla formazione delle immagini e dei suoni.

Nello stesso testo che richiama sopra (ma anche in altre occasioni) hai evocato Simone Weil,¹⁸ riferendoti al ritmo che è definito dagli arresti, dalle pause. Anche in questo caso, la consonanza con le modalità della partitura luminosa, sostanziata di buio, è stringente. Buio – al pari del silenzio – non come mancanza di luce bensì elemento del ritmo entro cui la luce si dà.

«Ce n'est pas le trait qui est le plein, mais le blanc»,¹⁹ scriveva un autore a te familiare.

A.S.: Il buio in teatro è come il silenzio in musica: la musica non si trova nelle note, diceva Mozart, ma tra le note, nel silenzio appunto. Il buio e il silenzio possono essere momenti preziosi in cui si è costretti a stare di fronte a sé stessi. Eppure il buio non esiste, quando una luce degrada, al buio la nostra pupilla continua lentamente a voler vedere, si adatta,

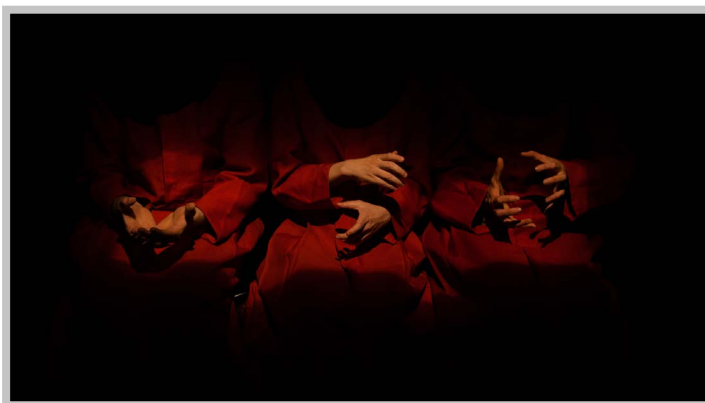


e dopo un po' vede meglio. Quando le luci salgono o scendono con un tempo ben preciso, la vista dello spettatore inizia a mettere a fuoco adottando inconsciamente quel determinato ritmo imposto dalla scena. Su quella base ritmica, si insinuano le voci degli attori, i movimenti di scena, le ombre degli oggetti: tutto danza al ritmo della luce. Lo spettatore tiene il ritmo non con il piede ma con la pupilla, che aumenta o diminuisce di diametro, quasi in sintonia con il battito del cuore. Diversamente, quando si spegne all'improvviso una luce accecante, avviene come un tuffo nel vuoto. Da quel preciso istante si hanno a disposizione pochi preziosissimi secondi in cui lo sguardo dello spettatore è totalmente perso, senza riferimenti e perciò più adatto a una visione interiore.

Come sai fino a *Macbettu*, ho sempre seguito i miei spettacoli come regista ma anche come macchinista, elettricista e fonico, non essendo di fatto né un elettricista né un macchinista né un fonico. Per cui a ogni nuovo allestimento, finiti i puntamenti, mi aggiravo furtivo in ogni angolo del teatro, armato di *black foil*, nastro e filtri blu, per arginare la violenza luminosa delle suddette lucine...

Guarda un estratto de *Trattato dei manichini* su youtube.

Il trattato inizia con una danza di mani che fluttuano nel buio. Un solo sagomatore ne evidenzia il confine. La luce sale lentissima dal buio e le mani sembrano altro prima di apparire come tali. Il disegno luci è estremamente semplice, "il solito rettangolo" come ebbe a dire in tono sprezzante un sedicente *light designer*. In effetti sì, il solito rettangolo, del resto il



Teatropersona, *Trattato dei manichini*, 2009, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

palcoscenico, come tutta l'arte figurativa si iscrive per lo più in un rettangolo: vado in un museo e osservo una serie di opere incorniciate in un rettangolo, li chiamiamo quadri ma raramente sono quadrati. Mi riferisco anche all'arcoscenico e alle dimensioni interne alla scena che sono sempre rettangolari, un rettangolo orizzontale (mai visto un teatro più profondo che largo). Il cinema è un rettangolo (un rettangolo che si sta schiacciando sempre di più finché diventerà una linea sottile prima di spegnersi); la televisione è un rettangolo; lo schermo del computer è un rettangolo; l'oggetto che è ormai divenuto una protesi necessaria alla sopravvivenza urbana, lo *smartphone*, è un rettangolo. Insomma prima accettiamo la brutale semplicità della cornice e prima ci liberiamo dalla sua forza magnetica che ci spinge a incorniciare e a decorare. Il rettangolo, diceva Maria Lai, è l'unica forma geometrica che non esiste in natura, è, secondo la grande artista sarda, la forma che rappresenta il pensiero dell'uomo. Se il teatro nasce dall'incontro tra Dioniso e Apollo, direi che il rettangolo è Apollo ed è ciò che si vede (la storia, i personaggi, le scene ecc.) mentre il cerchio magico iscritto al suo interno è l'invisibile Dioniso. E così gli spettatori credono di vedere un rettangolo ma in realtà nelle più felici rappresentazioni la vista interiore si attiva e si percepisce l'invisibile dio dell'ebbrezza. Il rettangolo di luce è per me carta bianca, tela, fotogramma. Tutto parte da lì.

Nel *Trattato dei manichini* impostammo il training fisico sulla *stop-motion*: abbiamo creato delle partiture fisiche e poi le abbiamo spezzate, come si fa appunto con la *stop-motion*, pochi fotogrammi per dare l'illusione del movimento. Se per fare il cinema occorrono 24 fotogrammi al secondo, per la *stop-motion* ne occorrono meno, eppure stiamo parlan-



do di una quantità enorme di fotografie in sequenza. La meraviglia risiede proprio in questa grossolanità, se si aumentano i fotogrammi, si perde la magia, ci si avvicina a qualcosa che sembra un'imitazione perfetta del movimento. Così facendo si perde l'essenziale, si perde l'ombra, il silenzio, il buio, si perde la morte: in quella frazione di secondo c'è un vuoto vitale, un soffio prezioso. Tra una foto e l'altra una porzione di vita scompare, lasciando spazio all'invisibile.

Penso a una poesia di Pasternak:

«Lascia dei vuoti nella vita... / e mai non
esitare a cancellare / interi blocchi, in-
teri capitoli / della tua esistenza».²⁰

Nella *stop-motion*²¹ il movimento è vibrante, spezzettato, tutto danza, riverbera. Mi riferisco al movimento dei pupazzi ma anche e soprattutto alla luce. Ciò che accade nelle grandi opere realizzate in *stop-motion* (penso soprattutto ai fratelli Quay o a Jan Švankmajer) è che anche la luce muore e rinasce, soprattutto nelle scene girate con luce naturale. L'effetto è davvero magico e ipnotico. Una luce apparentemente continua ma di fatto frammentata, come se fosse rallentata nella propagazione spaziale della sua velocità. È un incanto, tu fotografi un pupazzo illuminato dal sole che entra da una finestra, ma la luce cambia continuamente: passa una nuvola, il vento muove una tenda o semplicemente il tempo scorre e un secondo dopo la luce non è più la stessa. E poi gli imprevisti, il pupazzo si inceppa, passano due minuti prima che funzioni di nuovo quindi si scatta una seconda foto e la luce è totalmente differente. Il risultato sarà che in una frazione di tempo la luce fa un balzo, un bagliore, a volte impercettibile...

Nel *Trattato* mi sono chiesto come ricreare quel movimento ma soprattutto come ricreare questa qualità della luce. E qualcosa è apparso... ad esempio nella scena finale le tre attrici si muovevano simulando la tecnica della *stop-motion* mentre dalle quinte un attore le seguiva con una lucciola (par 36) muovendo il piccolo faro su e giù, come a voler dipingere con vigorose e velocissime pennellate i corpi danzanti. L'effetto non era ripetibile in nessun altro modo, né con strobo o con luce pulsata.

Come è possibile vedere al m. 4.25 in questo estratto: guarda su Youtube.

C.G.: Sul buio penso ad una riflessione che avevo incontrato occupandomi dei *Shakespeare Sonette* di Bob Wilson. Nel programma di sala (prezioso come lo sono sempre questi oggetti di 'cultura teatrale' del Berliner Ensemble) Wilson riporta uno scritto di Heiner Müller: «quando leggo un testo poetico», scrive «in primo luogo non lo voglio capire. Lo voglio cogliere come un'attività percettiva più che concettuale. Mentre esiste una tradizione di razionalismo che ostacola la percezione sensoriale dei testi. Solamente se un testo viene prima percepito con i sensi, è poi possibile comprenderlo».²² Mi ricorda la tua affermazione secondo cui i testi vanno conosciuti profondamente e poi dimenticati...



Teatropersona, *Frame*, 2017, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra



A.S.: Non conoscevo questo pensiero di Heiner Müller, che condivido completamente. Quando un attore o un autore o un regista legge un'opera teatrale tende a visualizzarla con gli strumenti del mestiere e si preclude la vista interiore, istintiva, diciamo emotiva. Ancor più grave per chi si occupa di teatro è presumere di conoscere il testo prima di averlo letto. Florenskij scriveva nel saggio su Amleto: «bisogna difendere il principe danese dall'opinione pubblica». ²³

Quando mi capita di insegnare e suggerire alcune piccole nozioni di drammaturgia la prima fra tutte è sempre: porsi di fronte al testo disarmati. Leggere per la prima volta un testo è un momento fondamentale, la prima lettura spesso rivela tesori nascosti che riusciamo a riconoscere e a nominare magari dopo un anno di prove, o di repliche. Leggere con leggerezza, distrarsi, persino addormentarsi, tutto è lecito, anche fraintendere. Questa leggerezza, questo sguardo offuscato agevola la proiezione interiore che è l'attività principale del lettore e dello spettatore. Dobbiamo in qualche modo esercitarla se vogliamo imparare a ricreare le condizioni affinché si riproduca in scena. Leggere significa cercare sé stessi allo specchio, ma significa anche riconoscere ciò che già si conosce. Sono due attività distinte e in qualche modo opposte, la seconda è tuttavia più pericolosa perché puramente concettuale. E così si finisce per credere che Amleto sia dubbioso e Otello geloso. Se chiediamo a un gruppo di spettatori se ricordano il nome del protagonista del *Mercante di Venezia* temo che la maggior parte risponderà: Shylock. Oppure chiedendo di citare una frase celebre tratta dai libri su Sherlock Holmes, molti risponderebbero citando una frase che non esiste se non al cinema: 'elementare Watson'. Impossibile dunque leggere *Shining* di Steven King dopo aver visto il film di Kubrick.

Quando osservo un cielo stellato posso perdermi nell'infinito oppure andare a cercare le linee delle costellazioni. Nel primo caso guardo cosa sono, nel secondo, guardo cosa conosco.

La prima lettura deve essere sensoriale, empatica, istintiva e soprattutto privata, personale: vedere un testo con i propri occhi. Il testo è morto ma rivive grazie alla nostra vista, una vista interiore.

Dalla seconda lettura in poi invece occorre essere chirurgici, filologici, smontare e rimontare il testo, pesare ogni singola parola, distinguere e disegnare le figure, sondando le potenzialità dinamiche dei vari personaggi. Essere oggettivi. La nostra vista si fa scientifica. È la vivisezione, come dice Florenskij, l'unica tecnica che possediamo per renderci conto della perfezione di un testo. Vivisezionare un'opera per rendersi conto che «tutto ciò che è diverso da essa è peggiore». ²⁴

Cosa ci dice il testo a proposito di quel personaggio? Rispetto alla luce: quali sono le indicazioni oggettive che si deducono dai dialoghi e dalle didascalie?

Nel *Giardino dei ciliegi* ad esempio, nel secondo atto, che per natura mi pare anticipare Beckett, Cechov crea una scena metafisica. Lo aveva capito perfettamente Mejerchol'd.

La strada che porta alla casa di Gaev sembra quella di Vladimiro ed Estragone. Siamo in campagna, in terra giacciono *grandi pietre che in passato erano probabilmente lapidi tombali*, quindi forse sono di marmo e rifrangono la luce. Da un lato, alti, *nereggiano i pioppi*. Cosa significa quel nereggiano? Cos'è quel buio? Penso alle schiere degli alberi nelle opere di Hopper, dorati nelle chiome e bui e tenebrosi alla base, come passaggi dissimulati per il bosco di notte.

Poi la didascalia più importante: *Tra poco calerà il sole*. Quindi è una luce che tende al caldo, all'arancione, al rosso... ma non ancora. La luce è al massimo di intensità quando Ljuba inizia il suo monologo: «Abbiamo peccato troppo!». Da lì in poi lentamente la luce va a spegnersi, perché il sole inizia a tramontare. Quindi un altro passaggio cruciale enun-



ciato da Gaev: «Il sole è tramontato signori!» E subito inizia il crepuscolo, l'ora blu. Quel periodo sospeso che dura pochi minuti e che inizia subito dopo il tramonto quando l'aria si tinge di blu e in lontananza si stagliano striature di rosso che ricordano gli sfondi delle opere di Munch. Dieci minuti in cui il tempo si sospende, gli animali escono dai boschi e appaiono nelle radure; le ombre prendono vita nei vicoli delle città, ed è proprio in questo momento metafisico che Cechov fa apparire il vagabondo, il povero, il reietto ubriaco che spaventa Varja. Il viandante attraversa la scena e scompare nella penombra, seguito da lì a poco dagli altri. Restano Anja e Trofimov, soli, praticamente al buio. Eppure «il tempo è splendido», dice Petja. Ed escono. È ancora buio e qui Cechov, nella sua prima versione poi mutilata inspiegabilmente da Stanislavskij, fa entrare Firs che accende fiammiferi nel buio per cercare qualcosa in terra. E perciò la luce è prodotta da fiammiferi che si accendono e spengono nel buio. Entra Charlotta e tutto il loro splendido dialogo si svolge nel bagliore di un fiammifero. L'atto termina così: *Si sente Epichodov camminare per strada e suonare sommessamente la chitarra...* A questo punto Cechov accende la luna.

Sorge la luna. Da qualche parte vicino ai pioppi Varja cerca Anja e chiama: «Anja! Dove sei!». Mi viene da piangere di fronte a tanta bellezza di parola e luce.

C.G.: Una parola-luce che forse porta in sé un silenzio. Nello stesso testo che ho richiamato sopra, Müller scrive di essere stato colpito dall'importanza del silenzio e delle pause nella modalità compositiva di Robert Wilson: il pubblico oggi (era il 1986) non sopporta quasi più le pause a teatro, perché sono segni che non rispondono ad un significato esattamente riconoscibile. Per Müller, e per Wilson, come il movimento mette in discussione l'immobilità e viceversa, lo stesso vale per il rapporto tra testo e silenzio; senza questa continua rimessa in discussione dei linguaggi della propria creazione lo spettacolo non prende vita.

Riporto questo discorso 'alla luce'; c'è un buio 'originario' da cui tutto origina, e anche se poi viene illuminato rimane percepibile come uno strato al di sotto del visibile, e lo sostanza...

Lo stesso strato di buio che cogliamo nei grandi maestri della luce in pittura (dove il nero spesso è ottenuto trattando prima la tela con materia scura, come il bitume). Oppure pensiamo a Rembrandt, evocato dai più importanti 'innovatori' e teorici della luce in scena, sin dalla fine del Settecento. Scrivendo di *Macbett* richiamavo un lucidissimo collaboratore di Max Reinhardt che accostava il suo uso della massa scura di luce alla pittura del maestro olandese. Il minimo dettaglio immerso nel buio si fa portatore di presenze 'in ombra'.²⁵ E anche Rilke dice di Rembrandt che dipinse l'uomo come un paesaggio, avvalendosi della luce e della penombra, «gli stessi mezzi con cui si colgono l'essenza del mattino o il mistero della sera, per parlare della vita di coloro di cui dipingeva il ritratto»; «non conosciamo molti paesaggi di Rembrandt, eppure egli fu un grande paesaggista, forse il più grande di tutti i tempi, e uno dei più grandi pittori in assoluto. Egli poteva dipingere ritratti in quanto sapeva guardare profondamente nei volti, come fossero terre dagli ampi orizzonti, sovrastate da un cielo elevato, gonfio di nuvole, agitato».²⁶

Ritrovavo questa idea del paesaggio come corpo organico in *Macbett*, orchestrato sulla sottile soglia che unisce e insieme separa luce, buio, ombra.

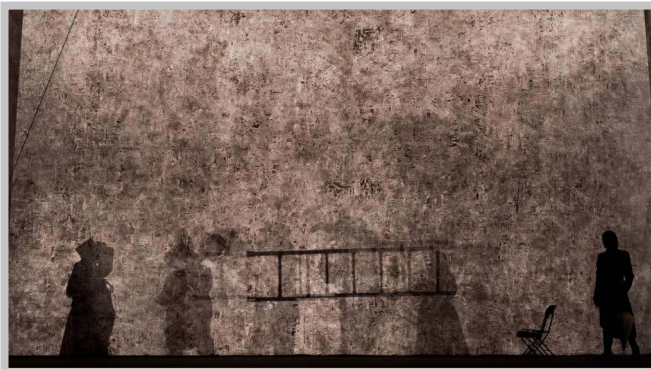
A.S.: Rembrandt è inarrivabile, l'unico in grado di dipingere l'invisibile. Quel buio non è colore nero usato come sfondo, quel buio sono porte, stanze, paesaggi, persone, bambini che giocano nudi su una spiaggia dorata ma tutto dipinto di nero, forme nere illuminate da una luce nera che ci attrae, ed è pura estasi lasciarsi trascinare dentro, non c'è nulla di



cupo o fosco o tenebroso. Le opere di Rembrandt sono fatte di luce, la materia si sfalda, occorre avvicinarsi per poter vedere la tecnica sublime, ma basta fare un passo indietro e si è come travolti da una luce spirituale. Ricordo la visione all'Ermitage del *Ritorno del figliol prodigo*, restai letteralmente senza fiato. Quanto un pittore riesce a generare un'emozione che solo la musica riesce di solito a sollecitare ebbene significa che si è trasceso il piano della realtà. Ma del resto quel buio e quell'ombra da cui emerge la materia li possiamo esperire ogni giorno, ovunque e a qualsiasi ora della giornata. Se camminiamo per strada, vedremo ovunque questo forte contrasto fra luci e ombre. Le ombre dei palazzi in pieno giorno che oscurano i vicoli e creano le correnti d'aria che ci investono appena giriamo l'angolo. Nelle opere di Hopper la luce fa muovere le foglie e inclina le piante nei vasi, come fosse un ciclone mentre tutto è immobile. Ovunque, le case producono un'ombra accentuata dallo spiovere dei tetti, c'è una luce esterna potente e solare e una luce interna prodotta dall'uomo che a sua volta produce zone d'ombra molto nette e distinte. Persino la luna produce un effetto fortemente tagliente. Ci sono poi le temperature e le gradazioni, ma laddove c'è forma si produce ombra... basta camminare in una foresta... In teatro spesso si accendono grandi luci e si annientano le ombre, io lo trovo molto avvilente, un modo come un altro per distruggere la vita.

Ho sentito di un attore che pregava il tecnico delle luci di togliergli l'ombra sotto il mento. Ma l'ombra è inevitabile. Se c'è un oggetto e c'è una luce si produce un'ombra. Quando i corpi si muovono le ombre, come angeli custodi, si stagliano nello spazio e accarezzano il pavimento, le pareti, gli oggetti. Le ombre danzano, pensa agli interni di Hammershøi in cui si può vedere l'ombra della gamba di una sedia disegnata in terra, guardandola è come se si percepisse lo scorrere del tempo in quella determinata stanza. Sembra che quell'ombra stia per muoversi. La danza delle ombre è una danza minacciata, sempre sul punto di esplodere. Il passaggio successivo è che a un certo punto le ombre si staccano, come nei racconti per bambini. Ci addormentiamo in una stanza illuminata da una lampada ad olio e appena sprofondiamo nel sonno le ombre si stiracchiano e si mettono a deambulare nella stanza, si scambiano di posto, si rincorrono, in un turbinio che ho cercato di ricostruire nel *Giardino dei ciliegi*. Poi all'improvviso apriamo gli occhi e in un attimo le ombre tornano al loro posto e noi non sappiamo se stavamo sognando oppure no perché ci è sembrato che qualcosa si muovesse intorno a noi.

Nell'ultimo atto del *Giardino* Cechov descrive la stessa stanza del primo atto ma *senza quadri alle pareti*. Ho avuto modo di dormire in una casa disabitata da cui erano stati rimossi i quadri dalle pareti. Quando si toglie un quadro dopo molti anni, ciò che resta impresso nel muro o nella carta da parati è un alone, un'ombra. Cechov mi dice che quando tutti abbandonano la casa, in quella casa, oltre al maggiordomo di cui si sono scordati, restano anche *le ombre degli avi dimenticati* (che è anche un bellissimo film di Paradjanov). Cechov tutto ciò lo dice a me per come lo leggo io, perché questo è ciò che ho sentito la prima volta che ho letto *Il giardino dei ciliegi*: quelle ombre della mia infanzia le ho ritrovate nella stanza dei bambini. Ecco in questo caso una visione personale diviene una visione collettiva, mi riferisco alla scena che chiude il terzo atto quando la Ljuba siede e piange di-



Teatropersona, *Il giardino dei ciliegi*, 2019, regia, drammaturgia, scene, luci, costumi di Alessandro Serra, foto di Alessandro Serra



sperata, un pianto sommerso, come sarà accaduto nella vita di ognuno di noi, poi il pianto s'attenua, Ljubov Andreevna si alza, e la sua ombra resta lì, nella stanza dei bambini.

Lo si può vedere al minuto 1.47 del teaser del *Giardino dei ciliegi*: guarda il teaser su youtube.

4. Dalle parole, paesaggi: vuoti e atmosfere

C.G.: Nel rapporto che si instaura con le parole del testo,²⁷ mi colpisce il tuo scavarne senso e possibilità in modo analitico, per poi togliere tutto quanto possibile.

Io non vedo, come qualcuno ha fatto, una 'discontinuità' dalle tue creazioni 'di composizione' (per capirci ante-*Macbettu*) e il 'teatro di regia' (sulla linea della tradizione registica novecentesca). Tuttavia, in riferimento a quanto sopra (il processo) il 'pensiero della luce' si è posto in modo diverso nel caso della 'traduzione' di un testo drammaturgico rispetto al caso di una regia che non corre su di un binario parallelo ad un testo preciso?

A.S.: Cos'è il teatro di regia? Non lo so. In ogni caso il teatro che ho amato e che ha profondamente influenzato il mio lavoro è quello di Kantor. Si può lavorare su un testo teatrale, su un romanzo, su un racconto perché di fatto, in questo sono perfettamente d'accordo con Kantor, non si può fare teatro senza letteratura. Ci ho messo un po' a capirlo ma ora la cosa è molto chiara. Il teatro ha bisogno della letteratura. L'operazione è estremamente pericolosa però: si corre cioè il rischio di fare letteratura con la letteratura. Noi dobbiamo trasformare la letteratura in teatro, senno è la recita oppure, nel caso della prosa, un radiodramma mascherato.

Prima di *Macbettu* ho messo in scena *H+G* e il testo era la fiaba Hansel e Gretel, prima ancora *L'ombra della sera*, e il testo era la vita di Giacometti, le sue lettere, i suoi pensieri sull'arte e sulla vita. *AURE* è ispirato alla *Recherche* di Proust, *Beckett Box* a molte opere di Beckett, *Trattato dei manichini* a Bruno Schulz, ecc. Il fatto che non ci siano parole non significa che non vi sia letteratura

Scrivevo per un progetto sulla drammaturgia per la Biennale di Venezia:

«Una donna attraversa la scena con una lettera in mano,
ne legge il contenuto mentre avanza verso di noi.
Si ferma, alza lo sguardo...
E cade in terra.
Nell'assistere a questa scena lo spettatore viene attraversato dall'emozione generata dall'attrice.
Si tratta di una condivisione sottile, intima, non concettuale.
Chi guarda si emoziona per ciò che vede e non per che ciò che sa.
Si emoziona perché entra in risonanza con il corpo dell'attrice che compie quell'azione.
Ecco allora che la comunicazione diviene comunione.
In questo caso la drammaturgia è quella sottile membrana che connette atti e fenomeni emotivi,
siano essi fisici, vocali, luminosi o sonori».²⁸

In un'opera teatrale come *Il giardino* o *La tempesta* o *Macbeth*, ciò che mi interessa e diverte non è tanto pensare o inventare una luce ma cercare di riprodurre (non tecnicamente ma poeticamente) gli ambienti luminosi indicati dall'autore. Il più delle volte le in-



formazioni si ottengono dai dialoghi,²⁹ raramente dalle didascalie. Persino Ibsen, che non amo, possiede una grande sapienza nel disegnare la scena come 'generalizzazione' degli stati emotivi dei personaggi e delle loro relazioni (nel senso dell'«immagine generalizzata» di Ejzenstejn): mi riferisco all'arredamento, alla dislocazione degli oggetti e delle figure nello spazio e ovviamente alla luce. E così nel *Costruttore Solness*³⁰ da un punto di vista luminoso la scena si apre con una stufa che emette la sua luce calda e tremolante (la stufa c'è spesso in Ibsen ma mai come in questa storia il suo calore ha una valenza simbolica). «La stanza è in penombra. Lampade da lavoro accese sul tavolo nella stanza da disegno, sul tavolo d'angolo e sulla scrivania». A un certo punto la segretaria abbassa l'intensità della lampada, proprio nel momento in cui la moglie del costruttore ironizza sulla relazione tra lei (la segretaria) e suo marito. È un effetto che si produce con i *dimmer* che consentono di abbassare gradatamente l'intensità della luce. La luce crea l'atmosfera e agevola la relazione tra i personaggi, ne delinea i confini. La luce rappresenta la storia: una storia cupa, piena di ombre, zone buie in cui il passato, e la moglie, si insinuano, scivolano... Ora non è detto che si debba ricostruire la scena così come è indicata da Ibsen, ma non si può certo trascurare la forza drammaturgica ed emozionale della costruzione spaziale e luminosa del testo. Con Shakespeare è più divertente perché meno esplicito all'apparenza, nelle sue opere la forza della luce non si limita a essere relazionale ma diviene archetipale. In *Re Lear* l'eclissi di luna e di sole parlano dell'umanità tutta non di un borghese spietato e arrogante che tradisce la moglie con la segretaria. Forse esagero, in Ibsen certo c'è dell'altro, ma non molto altro...

In Shakespeare la luce specifica le relazioni tra le figure che abitano la scena. È una luce emotiva che agisce attraverso la retina dello spettatore, penetra, addolcisce l'animo e prepara l'ascolto della parola. In alcuni dialoghi del *Re Lear* si parla di frequenti eclissi di sole e luna le quali, dice Gloucester, hanno conseguenze devastanti nell'animo umano: «L'amore si raffredda, l'amicizia si interrompe, i fratelli si dividono. Nelle città, sommosse; nelle nazioni, discordia; nei palazzi, tradimento». In poche frasi Shakespeare ci indica a parole l'immagine del testo: l'eclissi. La luna e il sole oscurano la terra e spezzano il vincolo tra padre e figlio. Più avanti Edmund conferma le nefaste conseguenze delle eclissi: si oscurano i sentimenti, «odio innaturale tra padri e figli». Shakespeare dice a parole cosa accadrà di lì a poco e ci dice anche quale dovrà essere la luce che illuminerà quest'odio innaturale. Le due eclissi spezzano i legami, i

vecchi oscurano i giovani, i giovani oscurano i vecchi. Due immagini di natura luminosa pervadono la scena e al contempo ne scandiscono il tempo: l'eclissi di sole e di luna. Nel primo atto la luce è calda, si eclissa il sole: i padri eclissano i figli. Segue un intermezzo di luce lunare: sospensione, livida tempesta. Poi nel secondo atto si eclissa la luna, la luce è fredda mentre i figli si rivoltano ed eclissano i padri. La tragedia può avere inizio. La scena è illuminata da un'unica grande fonte che lentamente si oscura producendo un buio che non è mai buio assoluto ma tenebra lucente, luce nera. Una volta che l'eclissi si manife-



Teatropersona, *Il costruttore Solness*, 2019, regia, scene, luci, costumi di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

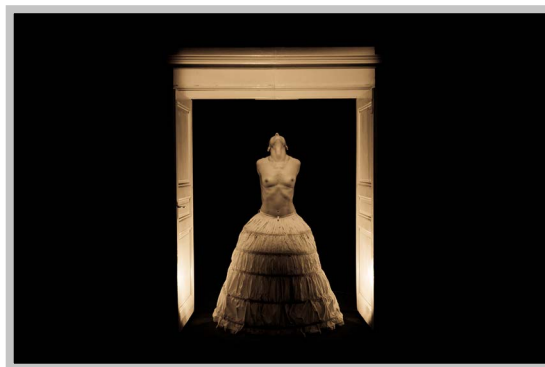


sta come fatto luminoso, fisico ed emotivo, allora molte parole possono cadere e lasciare spazio al tramonto di un vecchio uomo che grida nel buio e nel silenzio una sola parola per cinque infinite volte: *never, never, never, never, never*.³¹

Quando si studia a fondo un testo, cercando di non abbandonare mai la lingua in cui è stato scritto, si scoprono tesori preziosi e al tempo stesso pericolosi. Vengono alla luce gli archetipi, e le aure (trattandosi di luce). Tutto ciò è rischioso perché non li si può trattare come tali, occorre abbassarli di rango, umiliarli e ridurli a materia duttile e malleabile, perché la magia del teatro risiede proprio in questa possibilità unica e irripetibile di accedere a dimensioni metafisiche attraverso la cialtroneria di quattro assi di legno, una compagnia, quattro oggetti e un mucchietto di costumi rattoppati.

Molti a volte credono di vedere nei miei spettacoli una versione personale del testo. In realtà impiego sempre molto tempo per tradurlo, comprenderlo e poi metterlo in scena cercando di abitarlo e non cadere proprio in quei luoghi comuni che su di esso si tramandano.³² Quando nel corso delle prove improvviso con la luce, spesso gioco anche con gli oggetti e con la scenografia, i costumi... pensa ad esempio ad *AURE* e alla luce che illumina da sotto la crinolina.

E così accadono fatti luminosi inaspettati, frutto davvero di un gioco selvaggio e senza regole, per il gusto di sfidare la materia... quando questi fenomeni luminosi mi commuovono o semplicemente mi mostrano un aspetto della storia che non avevo colto, allora mi sento in dovere di concedergli una *chance*, accendo quel fenomeno luminoso e vedo cosa accade alla scena, alla storia, agli attori. Ecco questi sono i momenti in cui la luce si impone: con la sua silenziosa castità cancella in un batter d'occhio dialoghi, azioni. Letteralmente se li mangia perché lei li dice meglio perché lei si muove meglio. Ecco allora che noi tutti, regista, drammaturgo, scenografo, fonico, costumista, attori, tutti noi facciamo un passo indietro e ci inchiniamo a sua maestà la luce.



Teatropersona, *AURE*, 2011, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

5. L'occhio della fotografia

C.G.: Un altro racconto che ricordo riguarda il dono che ricevesti di un 'set' fotografico. La tua passione e ricerca delle origini degli strumenti di visione si rivela anche in un tuo intervento dove citi il dagherrotipo di Daguerre del 1838, una veduta dalla finestra dello studio dell'artista, definendolo «somma qualitativa di tutte le pause delle opere di Beckett... immobilità, visione, immaginazione...» (*L'ordinaria eternità della pausa beckettiana*).³³

Ancora luce, immagini di luce, la passione per il dispositivo ma insieme 'drammaturgia' data dal tempo.

Questo rispetto (e incanto) per una dimensione 'originaria' (nello studiare certe pratiche ma anche nel perseguire sempre forme di essenzialità) mi sembra essere messo in opera nell'immediatezza delle immagini che crei in scena; una sorta di purezza necessaria che ci riporta a 'vedere' e 'sentire' azzerando il superfluo, come ho scritto altrove, ad un esercizio (direbbe Rilke) per *re-imparare* a vedere – e probabilmente non è un caso che le 'tue' immagini scaturiscano dal buio.



Il tuo finissimo 'occhio' fotografico agisce nella visione della scena? È possibile mettere in relazione la 'disposizione' nell'afferrare l'immagine quando fotografi al tuo sguardo sulla scena nel processo di creazione?

A.S.: Dalla fotografia si impara a vedere la luce...

Ho iniziato con la fotografia molti anni fa perché una persona cui sono molto legato mi regalò il suo corredo fotografico: tutto rigorosamente manuale e solo ottiche fisse. Ho imparato dagli errori, non ho mai frequentato un corso poiché mi sembrava assurdo studiare anni per esprimersi attraverso un mezzo meccanico fondato su due parametri: tempo e diaframma. Quel poco che so, l'ho imparato facendo.

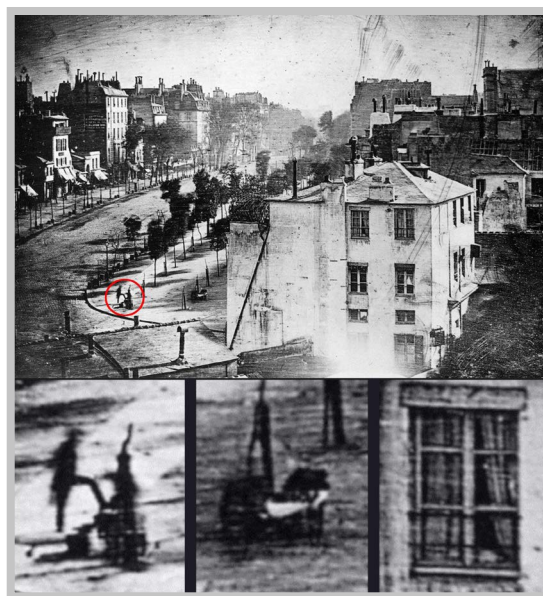
È una forma d'arte davvero accessibile a tutti ed è terribilmente potente e pericolosa.

C'è una gioia che non so spiegare nell'atto del fotografare, cogliere dalla realtà ciò che solo io posso vedere. E poi condividere con altri questa visione. Ogni scatto effettuato anche dal più sprovveduto utilizzatore di *smartphone*, rappresenta un irripetibile punto di vista sulla realtà. I grandi fotografi riescono a convincere la retina e l'anima di chi guarda che quell'immagine sia stata scattata solo per loro. È la stessa cosa che accade in teatro di fronte a uno spettacolo esemplare: ci si riconosce, si è soli a guardare ma come se in quel preciso istante i nostri occhi fossero al contempo gli occhi dell'umanità tutta.

Il che non significa che io sia un bravo fotografo, tutt'altro, certamente mi riesce meglio il teatro, ma in teatro quella gioia è preclusa. In teatro per arrivare a condividere e a donare quella visione al pubblico occorre oltrepassare una soglia che per me è sempre faticosa e a tratti dolorosa.

Si fotografa la luce, i soggetti possono essere diversi, amo fotografare i bambini, i vecchi, gli oggetti abbandonati, tutto ciò che la luce fa emergere dall'indistinto, il bello che sta sotto gli occhi di tutti ma che pochi riescono a vedere.

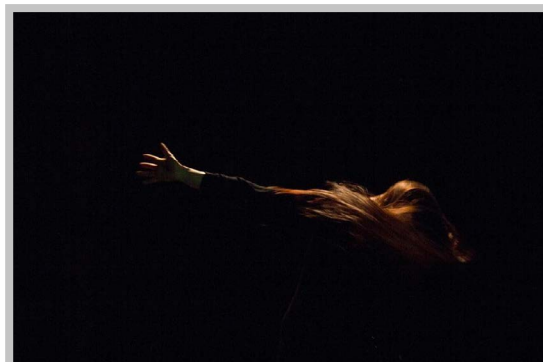
In scena non porto nulla di tutto ciò, me ne guardo bene. Il teatro si fa con gli attori e attraverso gli attori, il mio occhio fotografico mi aiuta forse a creare spazi in cui la vita è come concentrata.



Louis Daguerre, *Vue du Boulevard du Temple*, Parigi, 1838



Teatropersona, *Beckett Box*, 2006, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra



L'ombra della sera, 2015, regia, scene, luci di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra



Il segreto dei grandi fotografi credo risieda in una sorta di sprezzatura, si fotografa senza pensare di dover compiacere qualcuno, ma per il puro piacere di guardare al di là.

C'è un fotografo forse poco noto al grande pubblico, Eugène Atget, attore e pittore fallito che per poter sopravvivere si mise a fotografare Parigi col solo intento di fornire ai pittori del materiale da poter ritrarre. E così, ponendo il suo sguardo al servizio degli altri, realizzò inconsapevolmente delle magnifiche opere d'arte.



Manichino, momento in fase di trasloco della compagnia, ottobre 2020, foto di Alessandro Serra

A proposito della luce 'estetica' mi accade di amare i grandi fotografi che fotografano l'umanità dimenticata, penso ad esempio a Salgado, eppure a volte la bellezza artistica della foto è come se si mangiasse l'umanità. A volte invece una foto scattata da un semplice *fotoreporter*, magari con una composizione non eccelsa e con una pessima luce mi colpisce per l'umanità del momento ritratto. È un tema molto delicato che ha non poche implicazioni con il mio lavoro in teatro. Quale sia il confine tra la bellezza e la compassione ad esempio...

La bellezza della luce in fotografia è la sua profonda relazione con il tempo.

Dalla fotografia ho imparato anche il linguaggio cinematografico. Mi fa piacere confessare, quando qualcuno scrive o mi dice di aver visto una mia opera come fosse un film. Forse è vero, essendomi formato con il cinema e la fotografia probabilmente a volte riesco a zoomare su un attore o su un oggetto, oppure staccare da un piano all'altro, anche nel racconto, è anche grazie alla luce che riesco a giocare con il tempo del racconto seguendo il precetto di Godard: «Toute histoire doit avoir un début, un milieu et une fin, mais pas forcément dans cet ordre-là».

6. Polvere e respiro

C.G.: Uno dei motivi che ritorneranno spesso in queste conversazioni è la polvere.³⁴

Le 'visioni' che proponi sono di un nitore cristallino (anche il buio), e sembra che su questa limpidezza dello sguardo come un pittore tu disegni (con parsimonia e precisione) porzioni dove lo spazio si raddensa... fumo, polvere di gesso (penso a *Macbettu*, a *L'ombra della sera*, a *Il giardino dei ciliegi...*).

Polvere che, come la cenere,³⁵ reifica il trascorrere del tempo. Straordinario ed evocativo mezzo di suggestione, ma anche prova di quella presenza 'attiva e luminosa' dei corpi della quale ora tanto sentiamo la privazione...

A.S.: Da *Macbettu* in poi ho smesso di essere in console durante le repliche e mi sono dovuto piegare a uno strumento che ho sempre rifiutato ma che si è rivelato provvidenziale: le memorie. Prima di allora, in *console* avevo solo canali singoli o pochi accoppiamenti, con l'aumentare della complessità dei disegni luce, diciamo da *Beckett Box* in poi, ho iniziato a 'nastrare' gruppi di canali e a muoverli in diretta seguendo i corpi degli attori, così ad esempio in *AURE* quando le due donne escono trascinando lentamente la sedia e il tavolo, la luce cambia con loro, e io mi ritrovavo in regia in piedi, sudato a muovere contemporaneamente otto canali cercando di non procurare il minimo sbalzo. I tecnici mi guardavano impietositi e mi dicevano:



"vuoi che ti faccio una memoria?"

"In che senso?"

"Nel senso che tu pigi un tasto e quello che hai appena fatto sudando come un maratoneta lo fa la macchina col tempo che decidi tu".

"E quindi dovrei chiedere alle attrici di far uscire le sedie esattamente in quel tempo lì? Cioè dovrei chiedere loro di contare e non di agire la scena? ..."

Le cose non stanno esattamente così e oggi grazie alle memorie riesco a compiere piccole meraviglie altrimenti precluse, eppure qualcosa s'è perso. Quando in *console* ci sono tecnici che respirano la luce e i suoni insieme agli attori, è un altro spettacolo. Nessuno mi convincerà mai del contrario.

C.G.: Condivido pienamente... Grazie Alessandro.



Teatropersona, *Il giardino dei ciliegi*, 2019, drammaturgia, regia, scene, luci. costumi di Alessandro Serra; foto di Alessandro Serra

¹ Si vedano per esempio i recenti A. GNOLI, 'Alessandro Serra. Che spettacolo il silenzio', in *Repubblica. Robinson*, 26 settembre 2020, pp. 34-36; A. SERRA, 'Silenzio', in 93 %, *Materiali per una politica non verbale* <<https://novantatrepercento.it/014-02-silenzio/>> [accessed 08 March 2021].

² Rinvio in merito a C. GRAZIOLI, 'Luce e atmosfera, natura e pittura: alla ricerca di un fattore unitario della messinscena tra XVIII e XIX secolo', in J.-P. SARRAZAC, M. CONSOLINI (a cura di), *Avènement de la mise en scène/Crise du drame. Continuités-discontinuités*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 33-52.

³ Parliamo di un periodo che va dalla fine del Settecento al primo Novecento, epoca che inaugura la cosiddetta 'regia moderna', secondo la dizione che ne danno in ambito tedesco, o il 'Teatro di Regia'.

⁴ Teatropersona, *AURE*, drammaturgia, regia, scene e luci di Alessandro Serra, 2011.

⁵ Alexandre Salzmann (1874-1934), l'artista che forse nel modo più radicale per la sua epoca ha saputo coniugare ricerca intorno alla rivelazione dell'essere e concreta pratica della luce teatrale.

⁶ Cfr. la mia lettura di *Macbettu: Scolpire il buio*, in «Anagata», 2, 2020, pp. 46-49.

⁷ Mi ricorda quanto ripete spesso Pasquale Mari (che ha inaugurato queste conversazioni): che se uno spettatore esce dalla sala dopo avere visto un film dicendo 'che bella fotografia' significa che non è riuscita...

⁸ Teatropersona, *L'ombra della sera*, regia, scene e luci di Alessandro Serra, con Chiara Michelini, 2015.

⁹ Cfr. F. MARCHIORI (a cura di), *Teatropersona, scrittura di scena e presenze riverberanti*, Corazzano (PI), Titivillus, 2012.

¹⁰ Concetto, quello del corpo come elemento coesivo e di trasmissione del ritmo delle diverse dimensioni dello spazio, che ritorna in molti scritti di Appia.

¹¹ A. SERRA, *Il corpo risuonante* in P. RUFFINI (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, pp. 193-200.

¹² Ivi, p. 194.



¹³Ivi, p. 197.

¹⁴Ivi, p. 199.

¹⁵«C'est dire qu'une présence est intérieure à l'action et que l'action fait rayonner une présence», H. GOUHIER, *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968 (Nouvelles édition avec dédicace «à Gaston Baty»), prima edizione 1943, pp. 120 e 123.

¹⁶Teatropersona, *Trattato dei manichini*, drammaturgia, regia, scene, luci di Alessandro Serra, 2009.

¹⁷Cfr. C. GRAZIOLI, "Omaggio a Giacometti. L'ombra della sera di Teatropersona", *Alfabeta2*, 27 agosto 2016, <<https://www.alfabeta2.it/2016/08/27/omaggio-giacometti-lombra-della-sera-teatropersona/>> [accessed 08 March 2021].

¹⁸Cfr. A. SERRA, *Il corpo risuonante*, p. 199.

¹⁹J. GENET, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalète, 1963, p.n.n. [48].

²⁰Poesia citata in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987. [nota di AS].

²¹O 'passo uno' o 'frame by frame'.

²²R. WILSON, R. WAINWRIGHT, *Shakespeare Sonette*, quaderno n. 111, Berlin, Berliner Ensemble, 2009, pp. 59-61: 60 da H. MÜLLER, *Werke*, Bd. 8 [2005], trad. di R. Oriani, *In principio era.... Colloquio aldilà delle parole con Rick Takvorian*, in *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni*, Milano, Ubulibri, 1994, pp. 157-163: 157.

²³P.A. FLORENSKIJ, *Amleto*, a cura dell'igumeno ANDRONIK (A.S. TRUBAČEV), ed. it. a cura di A. Dell'Asta, trad. di S. Zilio, Milano, Bompiani, 2004, p. 35.

²⁴Ivi, p. 17.

²⁵B. HELD, *Massenregie*, in *Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters*, hrsg. von E. Stern und H. Herald, eingeleitet von H. von Hofmannsthal, Berlin, Eysler & Co, 1919, pp. 160-167.

²⁶R.M. RILKE, *Worpswede*, trad. di A. Iadicicchio, Milano, Claudio Gallione Editore, 1998, p. 24.

²⁷Su questi motivi cfr. anche la conversazione precedente con Pasquale Mari, per il quale la luce scaturisce prioritariamente dalle parole, dai segni sulla pagina bianca del testo - ed è viceversa segno di scrittura bianca sul foglio nero del buio della scena.

²⁸Cfr. *Biennale Teatro 2019. Atto terzo: drammaturgie*. Catalogo del 47. Festival internazionale del Teatro, Venezia, 2019.

²⁹Cioè dalle "didascalie interne".

³⁰Compagnia Umberto Orsini, *Il costruttore Solness*, regia, scene, costumi e luci di Alessandro Serra, con Umberto Orsini, 2019.

³¹Riprendiamo queste osservazioni da A. SERRA, *Shakespeare. Un teatro nella vita*, in V. HUGO, *William Shakespeare*, a cura di D. Feroldi. Con uno scritto di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 317-343.

³²In merito Cfr. *Ibidem*.

³³A. SERRA, *L'ordinaria eternità della pausa beckettiana*, in *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, a cura di F. Marchiori, Corazzano (PI), Titivillus, 2007, pp. 144-147.

³⁴Si cfr. la precedente conversazione e anche la 'voce' *Polvere* in C. Grazioli, P. Mari, *Dire luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Imola, Cuepress, 2021, pp. 54-67.

³⁵Su questi motivi, oltre che sull'immagine dell'ombra lasciata sui muri dagli oggetti 'sottratti' citata sopra, cfr. G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra. Aria polvere impronte fantasmici*, trad. di A. Serra, Milano, Electa, 2009; oltre che il capitolo *Polvere* citato alla nota precedente.



FEDERICA PIANA

«Io, Antonella Lualdi». L'autobiografia di un'attrice tra memoria e affermazione di sé

Starting from the recent academic interest towards the autobiographies of Italian actresses, at the crossroads between the studies on female autobiographies and the Stardom Studies, this essay aims to analyze Antonella Lualdi's autobiography as a case study. Through an analysis of the text (and excluding in this instance her on-screen presence) we will try to demonstrate how Lualdi, an actress considered 'minor' within the Italian film scene and overshadowed by the figure of her husband and colleague Franco Interlenghi, has used autobiographical writing to assert herself and legitimize the successes of her career.

*Nulla risponde al desiderio umano più del racconto della
nostra storia.*

Adriana Cavarero

Il vasto ed eterogeneo *corpus* delle scritture autobiografiche delle attrici italiane, a dispetto della sua natura spiccatamente interdisciplinare, capace cioè di renderlo un oggetto di studio potenzialmente affascinante sia per chi studia cinema (e in particolare il divismo cinematografico) sia per chi studia letteratura, solo recentemente ha suscitato interessi accademici. Mi riferisco, in particolare, al lavoro di Maria Rizzarelli sulle «divagrafie»¹ (termine coniato dalla stessa autrice in riferimento alla produzione letteraria delle attrici italiane) che ha ispirato riflessioni successive.²

L'intento di questo saggio è quello di analizzare come caso di studio l'autobiografia di Antonella Lualdi, pubblicata di recente da Manfredi Edizioni,³ cercando di inquadrare il testo all'incrocio, da un lato, degli studi sulle scritture del sé (in particolare femminili), dall'altro, degli studi sul divismo.

Come si vedrà, l'approccio metodologico offerto da una prospettiva femminista appare come il più adatto a mettere a fuoco tale peculiare tipologia di testi e, nello specifico, il caso di Lualdi. La scrittura autobiografica dell'attrice (inserendosi nella lunga tradizione delle autobiografie delle donne) riesce infatti a rispondere a un forte desiderio di affermazione del sé e, contestualmente, a diventare un valido strumento di autodeterminazione.

1. Sull'autobiografia

Ritengo opportuno, prima di soffermarmi sul caso specifico del testo di Antonella Lualdi, accennare ad alcune caratteristiche della scrittura autobiografica che la rendono un oggetto di studio particolarmente problematico. Si tratta infatti di un genere letterario intrinsecamente ambiguo, i cui caratteri risultano difficili da definire e che tende a sfuggire a qualsiasi tentativo di sistematizzazione.

La scrittura autobiografica «costituisce un enigma destinato a mettere alla prova, attraverso una serie di ostacoli e paradossi, tutti i lettori che siano decisi a indagare le fattezze, le origini e gli sviluppi dei suoi dispositivi testuali».⁴ Si presenta quindi come una sfida a chiunque «cerchi di compilare una sua precisa carta d'identità»,⁵ proprio a causa della «drammatica ineffabilità della propria costituzione».⁶ Grazie alla sua «natura



proteiforme»,⁷ dunque, quello autobiografico si caratterizza come genere «beffardamente anarchico»,⁸ soprattutto se si guarda al controverso rapporto che si crea, all'interno dei testi, tra verità e finzione. Gli studiosi concordano sul fatto che la finzione faccia parte della natura stessa di un'autobiografia, per almeno due ordini di ragioni: prima di tutto perché l'atto della scrittura passa attraverso la memoria, che di per sé è fallace e tende a deformare, omettere, prediligere alcuni avvenimenti e a tralasciarne altri; e, secondariamente, perché la finzione fa parte anche del metodo scelto per ricostruire la propria storia, ovvero il racconto. Il narrare agisce peraltro come la memoria: si seleziona, si modifica, si taglia; se per ricordare «è necessario dimenticare, per raccontare è necessario omettere».⁹ Non può esistere né un «racconto che non costituisca in qualche modo un'interpretazione (e dunque un'organizzazione) degli avvenimenti»,¹⁰ né un'autobiografia che sia in maniera univoca vera, corretta, o anche solo «fedele» alla realtà.¹¹ In qualsiasi testo autobiografico viene infatti prodotta, in misura più o meno ampia, della *fiction*, poiché «la realtà, quale essa sia (e ammesso che ce ne sia una) nel momento in cui viene trascritta, dipinta, fotografata, messa in note [...] assume un altro volto, che è quello della rappresentazione».¹² Muovendo da queste premesse, va da sé che la pretesa del raggiungimento di una supposta «verità assoluta» debba essere ridimensionata: «tutta la questione della "verità" dell'autobiografia pare proliferare sulla ingenuità "esistenziale" di teorici i quali possono vantare una pratica delle tecniche e delle forme della menzogna che non oltrepassa lo stadio dei luoghi comuni».¹³ È forse proprio a causa di questo suo statuto ibrido, in bilico tra verità e finzione, che spesso al genere autobiografico non viene attribuita validità scientifica, come se necessitasse tuttora, nonostante la mole di studi che ha suscitato, di una sorta di «'autorizzamento' di cui il lavoro su altri generi più collaudati tende a fare tranquillamente a meno».¹⁴

Per tornare quindi al caso delle autobiografie delle attrici, non è tanto importante sapere se in questi testi venga detta o meno tutta la verità, né il fatto che le autobiografie siano state scritte autonomamente dalle attrici o se quest'ultime si siano servite di *ghostwriter*. Del resto, spesso queste opere hanno alle spalle un massiccio lavoro curatoriale ed editoriale che però nella maggior parte dei casi viene indicato esplicitamente, come testimonia anche l'autobiografia di Antonella Lualdi, scritta a quattro mani con Diego Verdegiglio e con la collaborazione di Lino Belleggia. Ciò che realmente interessa e che merita di essere indagato, all'interno di questi testi, è la visione che le attrici hanno del mondo (e in particolar modo del mondo del cinema) e di loro stesse: ponendo anche il caso che tale visione non sia stata scritta materialmente da loro, il testo porta comunque la loro firma ed è orientato dalla loro soggettività. Talvolta attraverso la propria autobiografia, come si vedrà nel caso preso in esame, le attrici consegnano alla pagina scritta la negoziazione di una nuova identità, mediata e ricostruita attraverso i meccanismi della retrospezione; e questo processo, insieme alla volontà di mostrare pubblicamente un'inedita versione di sé, rimane immutato anche se la stesura dell'autobiografia avviene con il supporto di altri autori. Si potrebbe affermare, con Ruth Amossy, che la star che assume uno scrittore professionista per raccontare la propria storia, rispondendo così alla richiesta del mercato, non sia diversa da quella che si improvvisa autrice e che prova a esprimere, con la scrittura, i suoi sentimenti più profondi.¹⁵

È bene considerare, poi, che in tutti i testi autobiografici entra in gioco il cosiddetto «patto», secondo l'intuizione teorizzata da Philippe Lejeune nel suo celebre studio, che resta tuttora fondamentale per chiunque intenda misurarsi con l'autobiografia. Per Lejeune tra autore e lettore viene stipulato un patto di lettura secondo il quale il lettore è por-



tato a credere che l'identità di chi produce l'enunciato sia la stessa della *persona reale* a cui l'enunciato viene attribuito. Questo a causa di alcuni rimandi testuali e soprattutto paratestuali quali, ad esempio, il titolo, una possibile introduzione e soprattutto il nome riportato sulla copertina. Così

l'autore si definisce allo stesso tempo come persona reale socialmente responsabile, e come produttore di un discorso. Per il lettore, che non conosce la persona reale pur credendo alla sua esistenza, l'autore si definisce come la persona capace di produrre il discorso e lo immagina considerando ciò che produce.¹⁶

Nel caso delle attrici ciò viene rafforzato dalla loro dimensione di personaggi pubblici già noti ai potenziali lettori: la celebrità delle autrici modifica il campo, e cambiano quindi le aspettative e le modalità di lettura di questi testi.

2. Studiare le autobiografie delle attrici

Le autobiografie delle attrici rientrano in quelle scritture che si possono definire «di categoria»¹⁷, ovvero dei «brand narrativi costruiti intorno a una specifica caratteristica sociale dell'autore».¹⁸ Tali testi, che solitamente nascono su commissione, fanno parte di un fenomeno nato a partire dall'Ottocento e consolidatosi nel Novecento, fino ad arrivare alla contemporaneità.¹⁹

Nonostante ciò, come notano sia Rizzarelli sia Amossy, sembra aleggiare un disinteresse diffuso, nell'ambito degli studi accademici, verso tale tipologia di testi: a sorprendere è appunto «la disattenzione sul fronte degli *Stardom* e dei *Celebrities Studies*, come pure su quello della teoria letteraria e in special modo degli studi dedicati alle scritture del sé, nei confronti di un fenomeno di così vasta portata».²⁰ È sintomatico che, da un lato, gli studi dedicati allo *star system* non considerino le autobiografie delle star in quanto troppo marginali rispetto ad altri fattori più concreti dell'industria cinematografica; dall'altro, che gli studiosi delle scritture del sé non mostrino particolare interesse verso questi testi poiché li considerano un esempio di paraletteratura strettamente legata al mercato del cinema.²¹

Le «scritture di categoria» potrebbero rientrare in due delle «categorie» di testi mediatici che Richard Dyer indica come fondamentali nella creazione della immagine divistica. Le autobiografie di attrici si trovano infatti a metà strada fra la categoria della «promozione», che comprende tutti quei testi nati nell'ambito della fabbricazione di una determinata immagine (come fotografie di moda, apparizioni pubbliche, materiali che promuovono la star in un particolare film),²² e quella della «pubblicità», di cui fanno parte testi che non mostrano un'esplicita e intenzionale costruzione di immagine (come le interviste o le rubriche di cronaca rosa).²³ Nella stessa direzione, Amossy sostiene che «l'autobiografia di una star del cinema fa[ccia] parte di un'abbondante produzione incentrata sulla presentazione di sé».²⁴ Per la studiosa si tratta della promozione di un prodotto cinematografico tipica dello *star system*: «come altri discorsi culturali legati alla presentazione di sé, l'autobiografia delle star si iscrive in una specifica attività sociale e non può essere pienamente compresa al di fuori di questo contesto».²⁵

Constatata quindi la strategia di autopromozione che sostiene ogni autobiografia di questo genere, occorre interrogarsi su come ci si debba porre davanti a un testo scritto non da una vera e propria diva ma da una attrice, se vogliamo, non particolarmente cele-



bre e considerata dai più come 'minore' all'interno del panorama cinematografico italiano. Nel caso di Antonella Lualdi, come tenterò di dimostrare, il tentativo di promozione rimane immutato ma si arricchisce, allo stesso tempo, di altre questioni.

Spesso per le attrici la pubblicazione della propria autobiografia può segnalare l'intento di riposizionarsi all'interno dei discorsi sociali e del sistema dei media, come nel caso di Sandra Milo, che «ha opposto resistenza alla marginalizzazione dalle scene attraverso continui tentativi di riappropriazione della sfera pubblica»;²⁶ o in quello di Catherine Spaak, che pubblica la sua autobiografia nel 1993,²⁷ periodo in cui la sua presenza sugli schermi è ormai notevolmente diminuita e si è intensificata quella televisiva. Sul piccolo schermo Spaak si fa quindi portavoce di «un modello di femminilità di mezz'età di successo [...] perfettamente consapevole della sua trasformazione agli occhi del pubblico».²⁸

Nell'autobiografia di Antonella Lualdi, invece, più che un tentativo di riappropriazione della sfera mediale, come si vedrà, si avverte una precisa strategia di affermazione e legittimazione della propria carriera passata. Posto che ogni autobiografia di attrice dovrebbe essere analizzata secondo un'ottica prettamente di genere,²⁹ ritengo che lo scritto di Antonella Lualdi, proprio a causa di tale desiderio di autoaffermazione che emerge prepotentemente dal testo, si presti alla perfezione ad essere letto nella prospettiva indicata dai più recenti studi incentrati sulle autobiografie delle donne.

3. Una questione di genere

È stata ormai da più parti ravvisata quella sorta di affinità elettiva che lega le donne al racconto, in particolare biografico,³⁰ a partire dal celebre studio di Adriana Cavarero sulle biografie femminili³¹ e dalle più recenti ricerche che mostrano come «l'arte del narrare si configuri[i] come un'arte femminile».³²

Le prime autobiografie scritte da donne (nell'ambito della cultura occidentale), come è noto, sono quelle di carattere mistico-religioso: a partire dai primi secoli cristiani, e con maggior vigore dal tardo Medioevo, testi come la Vita di Ildengarda di Bingen o quella di Teresa D'Avila dimostrano «come alcune donne cominciassero a documentare la loro esperienza religiosa mediante la scrittura».³³

Nei secoli successivi l'autobiografia femminile ha faticato ad affermarsi come genere autonomo, almeno fino alla rivalutazione critica attuata, per prima, da Virginia Woolf.³⁴ Le scritture del sé delle donne hanno infatti raggiunto una forma di legittimazione solo negli ultimi decenni, grazie alla riscoperta operata dagli studi femministi:

se l'autobiografia è stata a lungo un genere letterario minore, è proprio grazie [...] alle ricerche femministe che assurge a nuovo valore letterario. Da un'esclusione reiterata nel tempo, le donne che scrivono di sé entrano in un ruolo finalmente riconosciuto, costituendo una nuova tradizione letteraria.³⁵

Prima di allora, le autobiografie femminili hanno subito, in campo critico, un diffuso ostracismo, causato dalla presunta scarsa oggettività di questi testi rispetto alle autobiografie maschili.

Queste ultime venivano considerate infatti più obiettive, «caratterizzate da una narrazione logica e spesso lineare in cui la vita è concepita come un progetto coerente»,³⁶ mentre quelle femminili risultavano meno sistematiche dal punto di vista formale e più legate al mondo della vita privata e dei sentimenti.³⁷ Le studiose femministe hanno però



ribaltato la prospettiva, riconoscendo proprio nella dimensione soggettiva «l'originalità del pensiero femminile [che] è individuabile nel partire da sé, dai propri vissuti e desideri». ³⁸ Si tratta

senz'altro della categoria più innovativa prodotta dal pensiero femminista: mentre il metodo scientifico tradizionale cerca di superare i limiti del soggetto della conoscenza postulando un intelletto che si pone fuori e al di sopra delle proprie esperienze particolari, il metodo femminista pone il personale, il quotidiano, come oggetto privilegiato di indagine. ³⁹

Tale rivalutazione, quindi, assegna all'esperienza una validità scientifica e, di conseguenza, pone le storie di vita al centro della ricerca, trasformandole in «modelli di microstoria» ⁴⁰ che oscillano «tra il pubblico e il privato, ma che proprio per questo ci parlano dei soggetti e della loro condizione locale di esistenza e di presenza storica». ⁴¹

Per le donne, «le assenti» dalla Storia e dalla cultura ufficiale, ⁴² l'autobiografia appare quindi come un'opportuna via di accesso alla parola scritta, la possibilità di dirsi e di prendersi cura di un io rimasto sempre inespresso, ⁴³ perché raccontato dalla parola altrui, costruito attraverso un simbolico edificato da altri. È in questo senso che entra in gioco il bisogno di ri-appropriarsi di sé, di trovare un proprio modo per auto-rappresentarsi, ⁴⁴ libero dall'influenza di qualsivoglia Pigmaliione. ⁴⁵

L'autobiografia, dunque, si presenta «come un passaggio necessario, anche se arduo, la condizione per ricostituirsi nella figurazione complessa, molteplice di quello che è una donna, non più detta, ma che si appropria della parola su di sé». ⁴⁶

4. L'autobiografia di Antonella Lualdi

Tali premesse permettono di avvicinarsi con maggiore consapevolezza a un caso di studio peculiare come quello della scrittura autobiografica di Antonella Lualdi.

«Io Antonella, amata da Franco», infatti, appare a tutti gli effetti come un *unicum* non solo all'interno del corpus delle «divagrazie» ma anche nell'ambito di quel preciso filone in cui l'attrice/autrice, nel ripercorrere la propria vita, sceglie di soffermarsi sul racconto di una o più relazioni sentimentali.

A una prima occhiata, l'unione di Antonella Lualdi con il collega Franco Interlenghi è posta in primo piano, a partire da alcuni riferimenti paratestuali: il sopraccitato titolo, la firma con il doppio cognome «Lualdi Interlenghi» e la dedica «a Franco Interlenghi, uomo indimenticabile». Nella stessa introduzione, l'autrice spiega le motivazioni che l'hanno portata a scrivere:

Si dice che con la psicanalisi, ripercorrendo gli eventi soprattutto drammatici della propria vita, si riesca a guarire dalle depressioni. Io dirò un grande «grazie» alla scrittura di questo libro: il riandare con la memoria alla



Franco Interlenghi e Antonella Lualdi posano in un servizio fotografico per la rivista *Playmen*, 1968



storia mia e di Franco in tutti i suoi aspetti è stata per me una vera catarsi. Mi ha alliegrita dall'oppressione in cui sono precipitata dopo la scomparsa di mio marito.⁴⁷

A volte, «può bastare una crisi acuta o un' intensa vicenda a determinare quel culmine di esperienza che, a qualsiasi età, è stimolo a riepiloghi e messe a punto».⁴⁸ Come anticipato, la crisi, in questo caso, ha origine dalla morte di Franco Interlenghi avvenuta nel 2015, in seguito a una malattia; circostanza che ha tenuto uniti i due attori nonostante la loro separazione, risalente agli anni Settanta.

A una lettura approfondita, tuttavia, ci si accorge di come il testo si discosti profondamente dalle premesse: più che una ricostruzione della propria relazione sentimentale, in cui il racconto della vita di coppia è posto in primo piano (come avviene ad esempio nel caso di Claudia Mori, che dedica la propria autobiografia alla storia con Adriano Celentano)⁴⁹ e più che un omaggio alla memoria dell'ex marito, quella di Lualdi è un'autobiografia che sembra rispondere al solo desiderio di autoaffermazione. Come tenterò di dimostrare, ritengo che l'attrice, spesso messa in ombra, negli anni, da altre colleghe ma soprattutto dalla figura del marito, utilizzi la scrittura autobiografica per prendere finalmente la parola su di sé e per inserire in maniera autonoma la sua immagine nello scenario cinematografico italiano.

Lungo tutto il testo, infatti, Antonella Lualdi ripercorre nel dettaglio le tappe della sua carriera, a partire dagli esordi come «diva delle réclame»⁵⁰ e dal vero e proprio ingresso nel mondo del cinema con il film *Signorinella* (M. Mattoli, 1949). A questa pellicola è legata anche l'origine del nome d'arte dell'attrice (all'anagrafe Antonietta De Pascale): un concorso bandito dalla rivista 'Hollywood' la presenta in un servizio fotografico come «Signorina X» e invita i lettori a trovarle un nome in occasione delle riprese del film di Mattoli.⁵¹ Come scrive l'attrice, «su tutti i giornali apparve la mia foto con la dicitura "è nata una stella, l'ingenua numero uno del Cinema italiano". Come premio il vincitore avrebbe ricevuto una vacanza e due milioni di lire. Un farmacista toscano vinse suggerendo "Antonella Lualdi" e Dino De Laurentiis lo trovò subito adattissimo».⁵²

Al suo esordio, dunque, Lualdi sembra corrispondere all'ideale «italiano della "fidanzata" acqua e sapone, tutta casa e fedeltà»,⁵³ soprattutto in film come (oltre al sopracitato *Signorinella*) *L'ultima sentenza* (M. Bonnard, 1951), *Il romanzo della mia vita* (L. De Felice, 1952), *Perdonami!* (M. Costa, 1953) e *Gli uomini, che mascalzoni!* (G. Pellegrini, 1953).

Tale immagine viene consolidata nel 1953 dal suo fidanzamento con Franco Interlenghi, conosciuto sul set di *Canzoni, canzoni, canzoni* (D. Paolella, 1953) e dal loro matrimonio, celebrato nel 1955. Negli anni Cinquanta i due attori rappresentano la coppia perfetta del cinema italiano e recitano insieme in dodici film,⁵⁴ spesso nella parte degli innamorati anche sullo schermo.

Sui rotocalchi, quindi, viene dato molto spazio alle notizie che coinvolgono la giovane coppia;⁵⁵ spazio che aumenta considerevolmente dopo la nascita della prima figlia, Stella,⁵⁶ nel 1956, e della seconda, Antonellina,⁵⁷ nel 1961, tanto che gli articoli sulla famiglia Interlenghi si moltiplicano e diventa pressoché impossibile tenerne il conto. Quella di Antonella Lualdi, dunque, è una notorietà 'divisa', che l'attrice si ritrova a spartire con gli altri membri della sua famiglia e che la allontana dai casi più celebri di divismo nazionale.

Le nozze di Antonella Lualdi e Franco Interlenghi sulla quarta di copertina della rivista Oggi, 1955





Alle soglie degli anni Sessanta, stando a quanto racconta nella sua autobiografia, l'attrice tenta di allontanarsi sia dall'immagine di ragazza ingenua, sia dalla collaborazione lavorativa con Interlenghi:

Fu infatti proprio in quel momento della nostra vita che decidemmo di non fare più film insieme, riproponendo ogni volta la solita coppia anche sugli schermi. Non potevo rimanere per l'eternità "l'ingenua numero uno" e lui per sempre il ragazzino dei suoi esordi.⁵⁸ Sceglieammo di incanalarci in altre storie, con altra gente, proprio per cercare nuovi personaggi più adatti ai tempi ai quali andavamo incontro. Era una scelta necessaria.⁵⁹

Allo stesso tempo, Lualdi si ritrova a fare i conti non solo con la popolarità del marito, ma anche con quella delle altre attrici: nel testo autobiografico dedica a questo aspetto, e a quelle che chiama «le occasioni mancate»⁶⁰, un interessante capitolo. In queste pagine Lualdi descrive come, nel corso della sua carriera, siano sfumate delle opportunità potenzialmente molto importanti anche a causa del comportamento di alcuni produttori italiani che tendevano a imporre quelle che l'attrice definisce «le loro protette».⁶¹

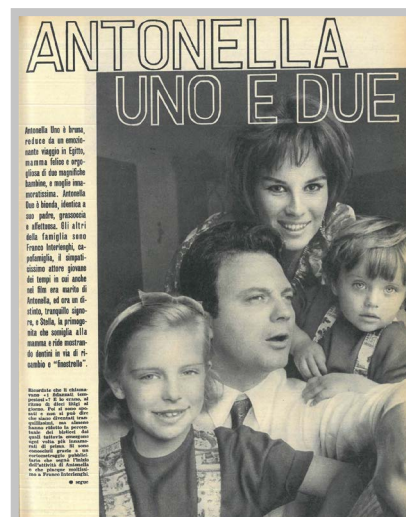
Ero tra le attrici italiane più famose e richieste dell'epoca [...] tuttavia, quando venivano a sapere di qualche co-produzione, i fidanzati, i compagni o gli amici intimi delle mie colleghe si intromettevano e dicevano che ci avrebbero pensato loro a contattarmi in Italia. [...] Loro mi dicevano di stare tranquilla, che sarebbe andato tutto bene e poi sparivano. A distanza di anni, venni a sapere dalle produzioni francesi che mentre loro trattavano con questi signori per avere me, si sentivano rispondere che ero impegnata, che stavo lavorando o che mi trovavo in America, proponendo invece le loro attrici.⁶²

Se si presta fede a quanto scrive, una delle occasioni mancate è l'interpretazione di Jill McBain in *C'era una volta il West* (S. Leone, 1968), poi affidata a Claudia Cardinale.⁶³ La situazione descritta da Lualdi è la stessa in cui si ritrovano molte attrici del periodo: alcune lamentano infatti la mancanza di offerte lavorative che colpisce coloro che decidono di non avere una relazione con un produttore. Tra queste, spicca senz'altro Silvana Pampanini che affronta a sua volta l'argomento nella sua autobiografia.⁶⁴ Altre volte, invece, gli 'inciampi' nella carriera di Lualdi sono determinati da ragioni diverse, come nel caso di *Le amiche* (M. Antonioni, 1955), rifiutato a causa del suo impegno sul set di un altro film;⁶⁵ o come gli inviti a Hollywood, sempre respinti per evitare la separazione dalla famiglia e per la diffidenza nei confronti dei severi contratti che regolavano lo *star system* americano.⁶⁶

Mi pare dunque che emerga, lungo tutto il testo, il tentativo dell'attrice di confermare e magnificare i traguardi accumulati nel corso della sua carriera cinematografica, nono-



Antonella Lualdi e la figlia Stella in vacanza sulla copertina di *Oggi*, 1957



La famiglia Interlenghi sulle pagine della rivista *Così*, 1963



stante le numerose opportunità mancate. Ritengo che non si possa spiegare in altri modi l'insistenza, spesso superflua, con la quale Lualdi si sofferma nel descrivere quasi ogni pellicola a cui ha preso parte, né l'ostinazione con cui elenca tutte le persone considerate di spicco che ha incontrato o frequentato, insieme a Interlenghi, nel corso degli anni. Pur tenendo conto, infatti, del carattere aneddotico rintracciabile in ogni autobiografia di attrice, è sorprendente come, in questo caso, emerga a chiare lettere la volontà dell'autrice di affermare: 'Eccomi, c'ero anche io!'.

Il desiderio di autoaffermazione prende forma, nel testo, tramite alcuni meccanismi propri delle scritture del sé: il processo compiuto dall'attrice, infatti, è quello caratteristico di ogni autobiografia, che «decostruisce e interpreta, mette al centro una coscienza-sguardo che legge, ordina e così facendo legittima e definisce anche se stessa». ⁶⁷ Da un lato si ripercorre un tessuto esistenziale, se ne fissano blocchi, traumi, ma anche svolte, eventi-chiave; dall'altro si dà a questa stessa esistenza un'immagine nuova rispetto alla linearità del vissuto cronologico, legata alla direzione impressa dall'interpretazione. ⁶⁸

Si tratta ovviamente di un atto che può essere compiuto solo retrospettivamente, per riprendere Cavarero: «chi cammina sul terreno non può vedere la figura che i suoi passi si lasceranno dietro, gli è necessaria un'altra prospettiva». ⁶⁹ Il raccontare, per chi vuole legittimare il proprio vissuto, diventa fondamentale, poiché «una vita può scorrere come un flusso confuso di atti, accadimenti, un giorno dopo giorno insignificante se non se ne racconta la storia, se questa stessa vita non diventa narrazione». ⁷⁰ È il significato stesso dell'esperienza che, per essere colto, deve essere situato all'interno di un racconto. A tale proposito entra in gioco il cosiddetto *sense-making* narrativo, ovvero «la costruzione di una sequenza di eventi che serve a spiegare l'esito di una storia nei termini dell'inizio, integrando ogni dettaglio in una catena continua di causalità». ⁷¹ Ciò fa sì che, all'interno della narrazione, ci si senta finalmente *artefici* di se stessi e che 'gli altri' entrino in scena solo come comparse. ⁷²

Ed è appunto un ruolo di secondo piano quello che Antonella Lualdi assegna, nel testo autobiografico, a Franco Interlenghi, a dispetto delle premesse paratestuali a cui si è già accennato.

Come anticipato, l'ex marito dell'attrice viene certamente raccontato ma in misura minore rispetto a quanto ci si possa aspettare. Non solo nel testo mancano quasi totalmente gli aspetti della commemorazione e dell'elaborazione del lutto, ma spesso l'immagine di Interlenghi che emerge è tutt'altro che positiva. È utile, a questo proposito, richiamare un aneddoto riportato da Lualdi nel quale lei e l'ex marito assistono a un alterco tra Claudia Mori e Adriano Celentano. In riferimento a Mori, scrive: «dissi a Franco: "Vedi come bisogna trattare i mariti?". Io invece non reagivo mai, nonostante Franco fosse tremendo in certe cose e non mi lasciasse mai aprire bocca». ⁷³

L'attrice descrive anche come, soprattutto nella sfera pubblica, venisse messa in ombra dalla figura del consorte:

Ero un po' oscurata dalla personalità di Franco, ma stare nell'ombra non mi costava molto. Mio marito mi affascinava e gradivo parlare di lui. Quindi non raccontavo molto di me, perché quello di cui parlava mi sembrava più importante. Durante gli incontri con i giornalisti aprivo bocca raramente, lasciavo fare a Franco, anche perché mi piaceva molto ciò che diceva. Era sempre ironico, non si prendeva sul serio e si proponeva con molta semplicità. [...] Lui era l'uomo e il protagonista, ed era sempre al centro dell'attenzione. Io invece, proprio come le donne del Medio Oriente, ⁷⁴ parlavo poco e spesso me ne rimanevo in silenzio a lungo. Ero però molto vivace e dinamica,



un lato del mio carattere che lego alla vitalità delle donne greche, così come mi piace far risalire il mio aspetto alle radici italiane. Questo miscuglio era affascinante per coloro che venivano a intervistarci e li spingeva a scoprire qualche mio lato nascosto, che prescindesse dal mio rapporto con Franco.⁷⁵

In generale, il comportamento di Franco Interlenghi all'interno della famiglia viene tratteggiato come severo e autorevole, di stampo tradizionale. Basti pensare che, in uno dei tanti aneddoti, Antonella Lualdi racconta di come sia stata aiutata da Alberto Sordi a 'coprire' la figlia Stella mentre tornava da una festa all'insaputa del padre.⁷⁶

Una tale adesione, da parte di Interlenghi, a un modello prettamente patriarcale si può spiegare tenendo in considerazione il periodo storico in cui si sposa e porta avanti il suo matrimonio, ovvero dai primi anni Cinquanta fino a metà dei Settanta. Tenendo infatti in considerazione alcune riflessioni di Sandro Bellassai sulla crisi dell'identità maschile negli anni del boom economico, si può affermare che

di fronte a mutamenti epocali che lasciano presagire una ridefinizione dell'equilibrio di potere tra uomini e donne [...] la maggioranza degli uomini tende in genere a reagire con un irrigidimento identitario che ha anche la funzione di tracciare una barriera psicologica contro il temuto sconvolgimento delle gerarchie consolidate⁷⁷

Nelle pagine finali dell'autobiografia, Antonella Lualdi annota: «ora in famiglia manca molto questo padre, perché è stata una figura talmente forte che quando è scomparso la nostra casa si è ritrovata senza la sua guida dispotica, ma amorevole: perché dopotutto il suo comportamento era guidato da un eccesso d'amore».⁷⁸

Eppure, stando a quanto scrive la stessa attrice, è anche a causa dei modi autoritari e rigidi di Interlenghi che il loro matrimonio finisce e che Antonella Lualdi comincia una nuova relazione con il musicista Stelvio Cipriani: «mi bastava l'idea di poter essere autonoma, di avere la possibilità di gestire il mio tempo e di non sentirmi più soffocare».⁷⁹

Gli anni Settanta rappresentano quindi un periodo di svolta, per l'attrice, sia per quanto riguarda la sfera privata sia quella pubblica:

A un certo punto della mia carriera mi ribellai a questa immagine ingenua "acqua e sapone" [...] Mi accorsi di non poter più essere quella che veniva pilotata e messa lì come se fosse un burattino. Avevo bisogno di afferarmi come persona e non più come colei che va guidata, dai genitori prima e da un marito dopo. Cominciai a dire la mia e fu un trauma in famiglia, perché Franco non mi conosceva sotto l'aspetto di donna reattiva e autonoma, ma io non ne potevo più e dovevo cambiare per forza, in qualsiasi modo.⁸⁰

Il tentativo, intrapreso a partire dagli anni Sessanta, di lasciarsi alle spalle il ruolo e l'immagine di 'ingenua' si concretizza ora nel connotare la sua figura con una maggiore carica di trasgressione e sensualità. È infatti nel 1979 che decide di posare per un servizio fotografico di Angelo Frontoni per la rivista *Playboy*: «ero sulla scia del cambiamento [...] Mi ero sempre opposta alle scene di nudo, ma Frontoni mi aveva ispirato molta fiducia [...] e poi ero cresciuta, mi sentivo pronta».⁸¹

Il servizio, intitolato allusivamente *La prima volta di An-*

Antonella Lualdi sulla copertina della rivista *Playboy*, 1979





tonella,⁸² allontana l'attrice anche da quell'icona 'familiare' e materna che, come si è visto, i rotocalchi amavano dipingere. Questo perché *Playboy* (comunque orientata da un desiderio e da uno sguardo prettamente maschile) si opponeva a un tipo di femminilità rispettabile e propensa all'autocensura e tendeva a promuovere un modello femminile che si discostava significativamente dagli stereotipi tradizionali di moglie e madre.⁸³

A proposito delle scene di nudo mai accettate, Lualdi fa riferimento ad altre occasioni mancate, affermando di aver rifiutato una parte in *Nerosubianco* di Tinto Brass (1969) e un film diretto da Mike Nichols.⁸⁴ Stando a quanto scrive l'attrice, la decisione di non recitare in scene erotiche era motivata sia dal suo riserbo, sia dal controllo esercitato da Franco Interlenghi:

naturalmente, anche Franco era coinvolto in queste mie scelte. Sebbene non venisse mai sul set, evitando di esporsi ufficialmente, lavorava prima sul copione, quando c'era la lettura del personaggio, e in base a quello, una volta stabiliti i termini e firmato il contratto, eliminava le scene di nudo. Se la produzione accettava, stava tranquillo, perché io ero tutelata dalla mia firma e da quella della produzione.⁸⁵

Antonella Lualdi, dunque, dopo essere cresciuta sotto la ferrea e restrittiva educazione della madre⁸⁶ e dopo il matrimonio di stampo tradizionale con Interlenghi, decide sia di porre fine al rapporto col marito sia di liberarsi di quell'aura di ingenuità che aveva da sempre caratterizzato la sua immagine divistica. Tale proposito è mantenuto anche nell'autobiografia, la cui copertina, non a caso, riporta una foto apparsa in prima pagina sulla rivista *Nat. Nuova Alta Tensione*, nel 1966, in cui l'attrice copre la sua nudità solo con un asciugamano.

Le copertine della rivista, infatti, erano solitamente caratterizzate da «attrici semisvestite, in pose ammiccanti, sovente con lo sguardo diretto al lettore».⁸⁷

Infine, si potrebbe mettere a confronto l'autobiografia di Lualdi con uno dei due testi autobiografici di Claudia Cardinale, pubblicato nel 1995 con il titolo di *Io, Claudia, tu, Claudia*.⁸⁸ Se infatti Antonella Lualdi 'prende la parola' dopo la morte di Franco Interlenghi per problematizzare e rinforzare la propria immagine pubblica, Cardinale scrive a tre anni dalla morte dell'ex marito e produttore Franco Cristaldi⁸⁹ ma, al contrario, con l'intento di gettare luce su alcuni fatti della sua vita privata (primo fra tutti lo scandalo che la coinvolse nel 1967) e per smentire «il discorso pubblico che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta veniva intessuto su di lei».⁹⁰

L'attrice tunisina, disciplinata dalla sua casa di produzione attraverso le rigide regole (ormai anacronistiche) dello *studio system* hollywoodiano classico, per tutti gli anni di permanenza alla Vides non solo viene oscurata dalla figura del suo Pigmaleone Cristaldi, ma anche dal «doppio» di quest'ultimo, il *press agent* Fabio Rinaudo.⁹¹ È quindi in questo senso che la scrittura autobiografica di Cardinale assume il valore di una «replica»: dopo anni di silenzio parla in due riprese, forte dell'autorevolezza conquistata grazie alla sua luminosa carriera cinematografica.⁹² Viceversa, Lualdi, non sorretta da altrettanto successo ma, anzi, spinta dal desiderio di rivendicare i propri traguardi di attrice, decide infine, in seguito al lutto, di intervenire.

Entrambe, una volta libere dal fantasma degli ex coniugi, cercano di riappropriarsi della loro immagine: una tenta di farlo spinta da una motivazione privata (ovvero il racconto della violenza subita da adolescente e del figlio tenuto segreto), l'altra nel tentativo di rinforzare il suo status



La copertina dell'autobiografia di Antonella Lualdi



di diva, nonostante si tratti, come si è visto, di una diva 'mancata'.

Da sempre oscurata dalla notorietà di alcune colleghe ma soprattutto dalla presenza ingombrante del marito, alla morte di quest'ultimo Antonella Lualdi coglie l'occasione (paradossalmente nascondendosi ancora una volta dietro al nome di Franco Interlenghi) per prendere finalmente la parola su di sé e per riscrivere una storia di cui essere, stavolta, la protagonista.

¹ M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della diva-grafia', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano, Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, < <http://www.arabeschi.it/13-/> > [accessed 1.03.2021]].

² Faccio riferimento all'edizione del 2019 del Forum FAScinA (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi), le cui riflessioni sono state raccolte in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI, 'Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono', in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono, Arabeschi*, 14, luglio-dicembre 2019, < <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-14/> > [accessed 2.03.2021]. Con l'intento di attuare una prima ricognizione delle scritture delle attrici prende forma anche il PRIN 2017: *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing // D.A.M.A. / Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono // D.A.M.A.*, che vede come Principal Investigator Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari) e come responsabili delle altre unità coinvolte nel progetto Anna Masecchia (Università di Napoli Federico II) e Maria Rizzarelli (Università degli Studi di Catania). Questo saggio nasce appunto nell'ambito di tale progetto di ricerca.

³ A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, *"Io Antonella, amata da Franco"*, Imola, Manfredi Edizioni, 2018.

⁴ I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 11.

⁸ *Ivi*, p. 84.

⁹ M. A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, p. 12.

¹⁰ I. TASSI, *Storie dell'io*, p. 77.

¹¹ J. BRUNER, 'The Autobiographical Process', in R. FOLKENFLIK (a cura di), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 39.

Salvo dove espressamente indicato, le traduzioni dall'inglese sono dell'autrice.

¹² D. DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, pp. 53-54.

¹³ B. ANGLANI, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 93

¹⁴ *Ivi*, p. 17.

¹⁵ R. AMOSSY, 'Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies', *Poetics Today*, vol. 7, No. 4, 1986, p. 681.

¹⁶ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, p. 23.

¹⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 322.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI, 'Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono'.

²⁰ M. RIZZARELLI, 'Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"', *Cahiers*



- d'études italiennes*, 32, 2021, p. 1, < <http://journals.openedition.org/cei/9005> > [accessed 2.03.2021].
- ²¹ R. AMOSSY, 'Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies', p. 677.
- ²² R. DYER, *Star* [1979], trad. it. di C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, Torino, Kaplan, 2003, p. 85.
- ²³ Ivi, p. 86.
- ²⁴ R. AMOSSY, 'Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and Its Strategies', p. 673.
- ²⁵ Ivi, p. 676.
- ²⁶ A. B. SAPONARI, 'Cara Sandrocchia... La scrittura come agency per un riposizionamento nello spazio mediatico', in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI (a cura di), *Divagrazie, ovvero delle attrici che scrivono, Arabeschi*, 14, luglio-dicembre 2019, < <http://www.arabeschi.it/34-cara-sandrocchia-la-scrittura-come-agency-per-un-riposizionamento-nello-spazio-mediatico/> > [accessed 6.03.2021].
- ²⁷ C. SPAAK, *Da me*, Milano, Bompiani, 1993. Per un affondo sull'autobiografia di Catherine Spaak rimando a F. PIANA, 'Lo specchio della scrittura. Catherine Spaak e le storie della sua solitudine', in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI (a cura di), *Divagrazie, ovvero delle attrici che scrivono, Arabeschi*, 14, luglio-dicembre 2019, < <http://www.arabeschi.it/25-lo-specchio-della-scrittura-catherine-spaak-e-le-storie-sua-solitudine/> > [accessed 6.03.2021].
- ²⁸ D. MISSERO, 'Catherine Spaak. L'invecchiamento di una diva, tra postfemminismo ed evoluzione dei media italiani', in P. DE ROSA, E. MANDELLI, VALENTINA RE (a cura di), *Aging girls. Identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2021, p. 138.
- ²⁹ È necessario infatti tenere conto delle peculiarità simboliche delle autobiografie femminili e della loro consistente numerosità. Segnalo, a questo proposito, D. C. STANTON, 'Autogynography: Is the Subject Different?', in D.C. STANTON (a cura di), *The Female Autograph*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1984, pp. 3-20 e B. MAPELLI, 'Memoria e scrittura come cura di sé', in S. ULIVIERI, I. BIEMMI (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2011, p. 62.
- Per una visione di insieme sugli studi dedicati alle scritture del sé delle donne rimando invece a L. MATTESINI, 'Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile', *DWF*, 2-3, 1993, pp. 28-47.
- ³⁰ S. ULIVIERI, 'Metodo narrativo e ricerca di genere', in A. CAGNOLATI, C. COVATO (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, Benilde Ediciones, 2016, p. 188.
- ³¹ A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, [1997] 2011.
- ³² F. PULVIRENTI, 'Autobiografia e narrazione di genere', in S. ULIVIERI, I. BIEMMI (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, p. 52.
- ³³ L. MATTESINI, 'Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile', p. 33.
- ³⁴ V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé* [1929], trad. it. di E. Costantino, Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- ³⁵ S. ULIVIERI, 'Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento', in S. ULIVIERI (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Pisa, ETS, 2019, p. 26.
- ³⁶ C. COVATO, 'La dimensione storiografica dell'autobiografia femminile', in S. ULIVIERI (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, p. 19.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ S. ULIVIERI, 'Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento', p. 24.
- ³⁹ S. ULIVIERI, 'Metodo narrativo e ricerca di genere', p. 186.
- ⁴⁰ F. CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 29.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² B. MAPELLI, 'Memoria e scrittura come cura di sé'.
- ⁴³ Ivi, p. 65.
- ⁴⁴ S. ULIVIERI, 'Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento', p. 33.
- ⁴⁵ Il rapporto tra attrice e Pigmalione è stato recentemente indagato in C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Pisa, ETS, 2020 (in corso di pubblicazione) e, con particolare riferimento al caso di Sophia Loren e Carlo Ponti, in C. TOGNOLOTTI 'Sirena, Cenerentola e Pigmalione. L'immagine divistica di Sophia Loren, 1951-1968', in L. Busetta, F. Vitella (a cura di), *Schermi*, IV, 8, luglio-dicembre 2020, pp. 37-60.
- ⁴⁶ B. MAPELLI, *Soggetti di storie. Donne, uomini e scritture di sé*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2008, p. 98.
- ⁴⁷ A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, 'Io Antonella, amata da Franco', p. 17.
- ⁴⁸ R. DE MATTEI, *La musa autobiografica*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1990, p. 39.
- ⁴⁹ C. MORI, *Due guerrieri innamorati*, Milano, Bompiani, 2014.
- ⁵⁰ A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, 'Io Antonella, amata da Franco', p. 51.



- ⁵¹E. LANCIA, R. PIOPI, *Le attrici*, Roma, Gremese, 2004, p. 207.
- ⁵²A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, "Io Antonella, amata da Franco", p. 53.
- ⁵³E. LANCIA, R. PIOPI, *Le attrici*, p. 207.
- ⁵⁴Le pellicole in cui recitano insieme, oltre al già citato *Canzoni, canzoni, canzoni*, sono: *Amori di mezzo secolo* (G. Pellegrini, P. Germi, M. Chiari, R. Rossellini, A. Pietrangeli, 1954); *Non c'è amore più grande* (G. Bianchi, 1955); *Gli innamorati* (M. Bolognini, 1955); *Altair* (L. De Mitri, 1956); *Il cielo brucia* (G. Masini, 1957); *Padri e figli* (M. Monicelli, 1957); *Giovani mariti* (M. Bolognini, 1958); *Polikuska* (C. Gallone, 1958); *La notte brava* (M. Bolognini, 1959); *Sangue sull'asfalto* (B. Borderie, 1959); *La colonna di Traiano* (M. Draghan, 1968).
- ⁵⁵Come ad esempio: 'Antonella e Franco fidanzamento incerto', *Oggi*, X, 2, 14/01/1954, p. 37; 'Antonella e Franco si sono fidanzati lungo la Senna', *Oggi*, X, 21, 27/5/1954; 'Franco e Antonella hanno telefonato ai genitori di essere marito e moglie', *Oggi*, XI, 38, 29/9/1955; 'Come nel loro film', *Noi donne*, X, 39, 2/10/1955, p. 3. Tutti gli articoli consultati fanno parte del database del progetto PRIN 2015 'Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)'.
- ⁵⁶Per citarne alcuni, 'È arrivata una bambina per la gioia di Antonella e Franco Interlenghi', *Oggi*, XII, 7, 23/2/1956; 'Antonella, mamma felice', *Oggi*, XII, 50, 13/12/1956, p. 10; 'La famiglia Interlenghi al completo', *Così*, III, 20, 19/5/1957, p. 20; 'Tra Roma e Fregene il ferragosto di Stella e di Antonella Lualdi', *Oggi*, XIII, 34, 22/8/1957.
- ⁵⁷'Antonella aspetta un bimbo', *Oggi*, XVII, 11, 16/3/1961, p. 60; P. RUFO, 'La famiglia Interlenghi in attesa', *Così*, VII, 21, 21/5/1961, p. 7; 'Antonella seconda', *Così*, VII, 34, 20/8/1961, p. 34; 'Sulla neve con mamma', *Così*, IX, 2, 13/1/1963, p. 31; 'La famiglia Interlenghi in vacanza', *Così*, IX, 40, 6/10/1963, p. 34; 'Alla scuola di mamma Antonella', *Così*, X, 48, 29/11/1964, p. 40.
- ⁵⁸Si riferisce alla prima interpretazione di Franco Interlenghi in *Sciuscià* (V. De Sica, 1946). All'epoca, l'attore aveva quindici anni.
- ⁵⁹A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, "Io Antonella, amata da Franco", p. 199.
- ⁶⁰Ivi, p. 89.
- ⁶¹Ivi, p. 91.
- ⁶²Ivi, p. 90.
- ⁶³Ivi, p. 91.
- ⁶⁴S. PAMPANINI [1996], *Scandalosamente perbene*, Roma, Gremese, 2004.
- ⁶⁵A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, "Io Antonella, amata da Franco", p. 96.
- ⁶⁶Ivi, pp. 92-93.
- ⁶⁷F. CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo*, p. 24.
- ⁶⁸Ivi, p. 23.
- ⁶⁹A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 10.
- ⁷⁰S. ULIVIERI, 'Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento', p. 28.
- ⁷¹S. ULIVIERI, 'Metodo narrativo e ricerca di genere', p. 183.
- ⁷²D. DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, p. 51.
- ⁷³A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, "Io Antonella, amata da Franco", p. 129.
- ⁷⁴In queste righe l'attrice fa riferimento alle sue origini: è nata infatti in Libano, sua madre era greca e suo padre italiano.
- ⁷⁵Ivi, p. 209.
- ⁷⁶Ivi, pp. 135-136.
- ⁷⁷S. BELLASSAI, 'Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom', in P. CAPUZZO (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003, p. 107.
- ⁷⁸A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, "Io Antonella, amata da Franco", pp. 215-216.
- ⁷⁹Ivi, p. 213.
- ⁸⁰Ivi, p. 193.
- ⁸¹Ivi, p. 199.
- ⁸²N. SALVALAGGIO, 'La prima volta di Antonella', *Playboy*, anno VIII, 6, giugno 1979, pp. 34-52.
- ⁸³D. MISSERO, 'Playboys and the Cosmo Girls: Models of Femininity in Italian Men's and Women's Magazines and the Popularization of Feminist Knowledge', *AG About Gender*, vol. 8, N° 16, 2019, p. 89.
- ⁸⁴A. LUALDI INTERLENGHI, D. VERDEGIGLIO, "Io Antonella, amata da Franco", p. 199.
- ⁸⁵*Ibidem*.
- ⁸⁶L'attrice ricorda come la madre le proibisse di toccare qualsiasi uomo prima del matrimonio, compreso suo padre. Ivi, p. 24.



- ⁸⁷G. MAINA, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 29.
- ⁸⁸C. CARDINALE, A. M. MORI, *Io, Claudia, tu, Claudia*, Milano, Frassinelli, 1995.
- ⁸⁹La seconda autobiografia viene invece pubblicata in seguito alla separazione da Pasquale Squitieri, C. CARDINALE, *Le stelle della mia vita*, Milano, Frassinelli, 2006.
- ⁹⁰C. JANDELLI, 'Le confessioni di CC', in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono, Arabeschi*, 14, luglio-dicembre 2019, < <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-14/> > [accessed 20.03.2021].
- ⁹¹Il rapporto fra Cardinale e i suoi due Pigmalioni è accuratamente descritto in C. JANDELLI, 'Cardinale e Cristaldi', in C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, pp. 119-132.
- ⁹²Ivi, p. 129.



STEFANIA RIMINI

*Il cinema, probabilmente.**Le sorelle Macaluso di Emma Dante fra immaginazione e smarginature*

Emma Dante's second direction test is derived from the show of the same name, but the dramaturgy of bodies and space quickly shifts towards a quintessentially cinematographic dimension, made of instant temporal transitions and an intense acting game with 12 performers who follow a fast-paced grammar of movement. The interpretation proposed here is an attempt to retrace the scheme of the sorority theme and the material, organic dimension of the visual plot, exposed to the damages of light and time.

«Non ci si dice molto perché
non c'è molto da dire, ogni
volta
è come se ci inseguisse
qualcosa».

Riccardo Frolloni, *Materiali II*

La scrittura franta di Riccardo Frolloni può essere la giusta porta d'accesso alla geografia emotiva e fisica de *Le sorelle Macaluso*, seconda prova cinematografica di Emma Dante che, dopo il debutto veneziano, ha appena conquistato cinque prestigiosi Nastri d'argento. Entrare dentro gli spazi di questo film attraverso la lente di Frolloni significa fare innanzitutto i conti con il perimetro degli interni, continuamente esposti a epifanie d'altrove: un verso della lirica *Materiali I* – «la casa era prima di terra e poi / d'aria»¹ – consente di inquadrare con un solo movimento quella che a tutti gli effetti sembra essere la promessa su cui si fonda la riscrittura per immagini della pièce, ovvero la possibilità che le protagoniste possano davvero trasformarsi in «uno stormo di uccelli che partecipano al proprio funerale e a quello degli altri».² La dimensione del lutto, a cui si accompagna una comunità di affetti e ricordanze fra vivi e morti, appartiene del resto al codice drammaturgico di Dante da sempre, per un'intrinseca vocazione al tragico mitigata a tratti da una contropunta umoristica, secondo un principio di contraddizione che insiste irrimediabilmente in quella lancinante 'terra di teatro' che è la Sicilia. Ereditando il sangue e gli spasmi di una *imagery* intimamente isolana, Dante attribuisce alle sue figure, e in particolare alle sorelle Macaluso,³ un'ansia di assoluto che confligge con gli umori terragni, con la cupa violenza di ogni liturgia familiare, e così al centro dell'azione performativa si ritrova spesso lo scarto tra la furia del vivere e la disperazione del morire.

Se l'orizzonte della scena lasciava già percepire una strenua lotta fra le ombre dei vivi e dei morti («Un controluce impedisce ai nostri occhi di vedere sul fondo. Sul fondo c'è l'oscurità. [...] Dal fondo, a poco a poco, appaiono tre, cinque, sette, dieci facce. Sono vivi e morti mescolati insieme»)⁴, il cinema riplasma le esistenze di queste 'personagge' nel segno di uno sbilanciamento fra tempo e memoria, fra spazi e gesti, sull'orlo di una crisi che attraversa presente e passato e sembra aver cancellato le speranze del futuro. Eppure, nonostante un senso di tragedia strisciante, il film celebra l'intensità dei legami, la dimensione creaturale del vivere e del sentire, dentro un confine (la casa, il mare, la strada, l'inquadratura) che vibra senza requie, trasformando i corpi e le cose, l'aria e l'acqua in 'superfici', nell'accezione multistrato di Giuliana Bruno.⁵ Le immagini producono un'al-



chimia peculiare, secondo la quale «ogni affetto ha un luogo e, reciprocamente, i luoghi possono restituirci una varietà di emozioni»: ⁶ in tale transitività si coglie l'anomalia dello sguardo di Dante, ovvero di un cinema che diviene «medium poroso e materiale». ⁷

1. Tradire lo spettacolo

Come già in *Via Castellana Bandiera*, il soggetto de *Le sorelle Macaluso* appartiene al repertorio della stessa autrice, capace di singolari torsioni dalla pagina allo schermo, grazie alla vigile mediazione di scrittori acuti e sensibili quali Giorgio Vasta ed Elena Stancanelli, che con lei danno forma allo script. La sceneggiatura conserva però della pièce «solo lo scheletro, lo spunto, caro alla regista, del rovistare in glorie, sogni, miserie, violenze, affetti di una famiglia»; ⁸ il grumo di dolore richiama senza dubbio l'architettura dello spettacolo ma per il resto gli sforzi creativi del trio di autori sono stati rivolti verso manovre di rilocalizzazione della vicenda, verso nuovi investimenti emotivi e performativi. Le protagoniste, che in scena erano sette, si riducono a cinque e appaiono le sole depositarie dei legami di sangue; i genitori, figure decisive negli equilibri del testo teatrale, restano fuori campo, esclusi, e con essi la dimensione genealogica del nido. Tutto allora è esposto nella orizzontalità della sorellanza, spazio di negoziazioni identitarie e feroci compromessi, in cui si agitano «rivalità, competizione, differenze» e non mancano «alleanze, identificazioni, consonanze». ⁹ La scelta di concentrare l'azione all'interno del «dispositivo sororale» ¹⁰ risulta decisiva perché convoca – senza appesantire la narrazione – archetipi universali e contemporaneamente amplifica i riverberi fantasmatici già presenti nella pièce: l'indissolubilità del rapporto tra le cinque ha a che fare con una sfera primordiale, con l'appartenenza a un regno in cui l'amore scortica, punisce, affatica ma riesce anche a consolare, per effetto di potenti inarcamenti fra un tempo e l'altro.

La conferma del perfetto allineamento con il modello di 'sorellanza utopica', prepotentemente ancorata alla dimensione del doppio, è data dalla moltiplicazione dell'agency delle personagge attraverso uno straordinario lavoro di casting (a cura di Maurizio Mangano) e un efficace training attoriale: le cinque sorelle sono interpretate nei tre atti da attrici diverse, secondo un disegno corale di grande potenza espressiva, che rende plastica la dialettica tra identità e differenza. Ad eccezione di Antonella, attrice bambina che non cambia pelle e torna a 'visitare' gli spazi della casa come angelo perduto, le altre figure si sdoppiano (è il caso di Maria, che non raggiunge il terzo tempo dell'esistenza perché minata nel fisico e nell'animo da un cancro) e si triplicano, dando corpo a un movimento metamorfico che rappresenta una delle linee di tensione del film. Dante seleziona un coro di interpreti e lavora con loro sul motivo della variazione: l'effetto di questo serrato esercizio compositivo è una fitta partitura di rime, una trama sottile di gesti ripetuti, capaci di rendere riconoscibili i profili anche fra un atto e l'altro. La continuità di pose (Pinuccia davanti allo specchio a mettersi il rossetto, Katia in piedi sulle scale con le chiavi che non entrano nella serratura, Lia intenta a leggere ad alta voce) fa sì che l'universo familiare mantenga saldi i vincoli di reciprocità e condanna, perché tutto ciò che resta uguale nel corso di un lungo intervallo (la storia si distende idealmente dagli anni '90 al 2040) contribuisce a ribadire il senso di colpa, sentimento su cui si agglutinano tutti i destini delle protagoniste.



Quando ho girato il film, ho ripensato allo spettacolo perché sentivo che mancava qualcosa che là era fortissimo: il senso di colpa. Non c'era nella sceneggiatura forse anche perché sarebbe stato retorico vederlo scritto: nello spettacolo è il motore della vicenda mentre nel film mancava del tutto e l'ho scoperto solo mentre giravamo; grazie allo spettacolo ho allora lavorato per costruire questa sensazione intorno all'ossessione dell'incidente che determina il senso di colpa che blocca le vite delle sorelle, rattrappendole.¹¹

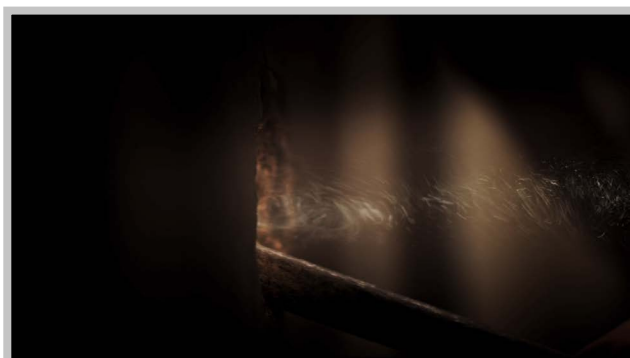
Le immagini più eloquenti delle esistenze rattrappite delle protagoniste appartengono all'ultimo tempo del film, quello della vecchiaia, ed è soprattutto Lia – la responsabile della sciagura – a incarnare le ferite del ricordo, con il suo volto solcato da rughe profonde, che testimoniano il peccato originale intorno al quale gravita l'intera storia. A scheggiarsi irrimediabilmente però sono anche le pareti e i mobili della casa-grembo, luogo di rivelazioni e nascondimenti, di assalti e meditazioni. La forza della rinnovata drammaturgia dell'opera risiede allora nella accentuazione del rapporto fra esseri e ambienti, resa possibile dall'elaborazione di un metodo creativo fuori dagli schemi. Le riprese sono state anticipate infatti da quattro settimane di prove, durante le quali le tre generazioni di attrici hanno condiviso lo spazio del set, sottoponendosi – a detta della stessa Dante – a una sorta di «jam-session di gesti»,¹² che ha favorito lo scambio fra le interpreti e ha reso più fluidi i raccordi espressivi. L'autenticità del percorso laboratoriale si coglie nelle parole della scenografa Erita Frigato, secondo la quale il «set sembrava un apparato digestivo che stava lavorando per metabolizzare questo tempo e questo racconto vivendo i giorni dentro la casa».¹³

Grazie a questa peculiare incubazione, Dante giunge a riallineare le traiettorie dello spettacolo e del film senza rinunciare a una cifra paradossale, quella dell'antinomia. I dodici corpi, educati a una ferrea grammatica di movimenti, agiscono contemporaneamente in direzioni contrarie: mimano alcuni gesti-matrice ma introducono la logica dello scarto, della differenza, perché il tempo scava, muta, distrugge, e il cinema non è altro che 'la morte al lavoro'. Riaffermando l'idea di Cocteau,¹⁴ la regista spinge la vicenda oltre il confine fra visibile e invisibile, allestisce una «macchina infernale»¹⁵ che avvolge oggetti e persone, scardinando il piano della verosimiglianza in favore di un'estetica delle emozioni, in grado di mettere in mostra le 'pieghe dell'anima'.¹⁶

2. Fori di luce

L'avventura delle sorelle Macaluso scaturisce dal buio, dal fondo nero di una parete contro cui si avventano – in un atto dal chiaro sapore inaugurale – Lia e Antonella, desiderose di spezzare l'argine che le separa dal mondo, ostinate nel 'bucare' il cemento in cerca di un nuovo punto di vista.

Il prologo dura solo qualche minuto ma si tratta di istanti decisivi per mettere in quadro il respiro dell'opera.



Un fotogramma de *Le sorelle Macaluso*, di Emma Dante 2021

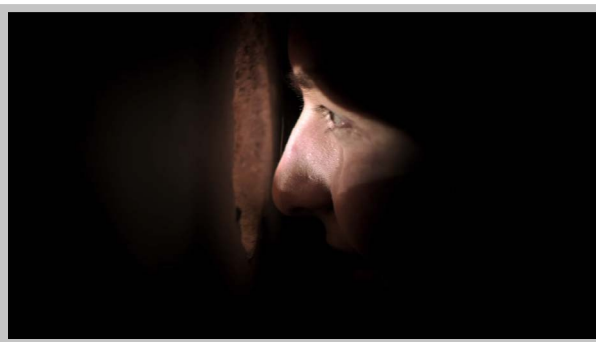
Dante in poche battute riesce ad esplicitare una potente metafora cinematografica (tramite la suggestione del cono di luce) e dichiara al contempo, seppur ancora sommessamente, la polarità cruciale fra Lia e Antonella, destinate a incarnare le traiettorie più dolorose della storia. Le due bambine non cedono di fronte alla resistenza del muro, riescono a sbriciolarlo e a dar vita, involontariamente, alla magia della settima arte: a marcare la fantasmagoria ci pensa la piccola di casa, che si lascia scappare un emblematico «Fammi vedere pure a me», quasi a rivendicare la volontà di partecipare al rito del vedere attraverso. Questo breve incipit, lungi dal restare un episodio extra diegetico, una sorta di cornice esterna al perimetro del racconto, si rivela in realtà evento-matrice perché dopo una vertiginosa ellissi sarà ancora Lia – da vecchia – a poggiare il suo occhio dentro il foro sulla parete e a rendere finalmente visibile il momento dell'incidente che ha causato la morte di Antonella.

La tragedia della famiglia Macaluso coincide così con il cinema della memoria di Lia, con le intermittenze della sua coscienza sdrucita, lacerata dalla colpa: riaprire quel varco significa assumere su di sé, una volta per tutte, il peso del destino, la violenza del non detto, e significa altresì trasformare il punto cieco delle loro esistenze in un lampo di luce.

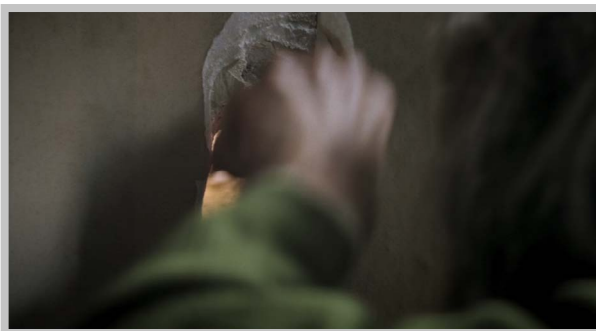
È questa la scommessa de *Le sorelle Macaluso*, illuminare l'infraordinario, ciò che giace sotto la superficie delle cose, che stringe i nervi, quel che avvampa di giorno e poi lentamente scolora, lasciando solo macchie sbiadite, polvere unta dal tempo. È ancora la scenografia Frigato a sintetizzare mirabilmente il senso di Emma Dante per l'arte della celluloide, nonché la differenza con le ombre vive del teatro:

La macchina da presa – il cinema – entra più nelle pieghe, indaga nei dettagli, sente il respiro, è molto più organica, in qualche modo, di quanto sia il teatro. A teatro devi urlare con la voce, al cinema puoi sussurrare: è esattamente l'opposto, e non solo dal punto di vista della scenografia. Emma con la macchina da presa riesce proprio a infilarsi dentro al corpo, con il teatro esibisce questo corpo, è più esterna.¹⁷

L'obiettivo cinematografico di Dante è ubiquo: si appiccica ai mobili, scende sotto la superficie del mare, vola alto assecondando la fuga dei colombe (creature celesti che segnano in profondità la vicenda), si conficca nelle viscere di animali inermi, mimando simbolicamente la malattia di Maria, la sua estenuante morte-in-vita.



Un fotogramma de *Le sorelle Macaluso*, di Emma Dante 2021



Un fotogramma de *Le sorelle Macaluso*, di Emma Dante 2021



Un fotogramma de *Le sorelle Macaluso*, di Emma Dante 2021



Un fotogramma de *Le sorelle Macaluso*, di Emma Dante 2021

La mobilità dello sguardo, la costante ricerca di rime e figure di pathos, producono un doppio effetto di racconto: il primo lungo frammento narrativo, che assorbe il miraggio di una gita al mare, è annegato nella luce calda dell'estate palermitana, vibra sulle note di Franco Battiato e Gerardina Trovato ed esplode nella sequenza sulla spiaggia di Mondello, che rappresenta un portentoso inno alla vita; la pienezza della bella stagione si congela però allo scoccare della prima mezzora e lascia il posto a una mesta danza di ombre. L'età dell'innocenza dura un soffio, giusto il tempo di un tuffo in acqua, e cede poi il passo al valzer dei rimorsi, scandito da una fotografia livida, incupita, dall'asfissia degli interni, in cui i corpi fanno attrito e stentano a ritrovare l'armonia dell'infanzia. La ciclicità dei ritmi della vita passa attraverso piani ricorrenti, chirurgiche transizioni di montaggio, spesso anticipate dal volo dei colombe, più di un'anafora, un vero e proprio *senhal* emotivo e retorico.

La progressione della fabula è fatale, non dà scampo, ma anche se si avverte il progressivo scivolare del destino delle personagge verso il punto di fuga della morte il tempo del commiato è addolcito da sintomatiche epifanie, da gesti amorevoli, da tenui bagliori che testimoniano la resistenza di persone e cose. Del resto l'organismo che più di altri cicatrizza le ferite è la casa, lo spazio-utero che protegge le sorelle e le tiene al riparo, cristallizzando l'orrore delle loro vite, accumulandone i detriti, come dimostra la lunga preparazione dell'uscita di scena di Lia, il suo ultimo rondò malinconico tra le vestigia di pessimo gusto di tutta la vita.

Se *Via Castellana Bandiera* si appellava agli spasmi di una strada-intestino, *Le sorelle Macaluso* tematizza l'idea di uno spazio-mondo diviso in due ordini (la casa e la soffitta), corrispondenti a due diverse istanze: la dimensione tragica del vivere, con le sue trappole, le minacce, i compromessi; la proiezione onirica, l'oltretempo della favola, visualizzato dalle colombe, dal loro regno celeste, fatto di fughe e ritorni, di un'incomprensibile migrare da e verso le gabbie. L'oscillazione fra dentro e fuori, alto e basso, casa e mare determina il superamento dei vincoli tradizionali del reale, l'aprirsi nel corpo del film di un processo simile alla smarginatura sperimentata da Ferrante dentro l'orlo della quadri-



logia dell'*Amica geniale*: anche qui, come nell'epica affabulante della scrittrice, le soggettività sono 'striate', sensibili, vivono solchi di vertigine e si lasciano attraversare da istinti di rivolta, che coincidono con momenti d'estasi. Accade allora che tutto ciò che non può essere mostrato a occhio nudo venga affidato al filtro dell'immaginazione, alla carezza paziente della macchina da presa, sorella tra sorelle, nel vortice di un linguaggio – il cinema – capace di cavare immagini da un piccolo foro nel muro, perché sognare si può, come ci ricorda Gerardina Trovato, «senza tempo, senza nome».

¹ R. FROLLONI, 'Materiali I', in ID., *Corpo striato, Nuovi Argomenti*, 17 settembre 2020, < <http://www.nuoviar-gomenti.net/poesie/riccardo-frolloni-corpo-striato/> > [accessed 20 settembre 2020].

² E. DANTE, *Le sorelle Macaluso*, Note di regia, < <http://www.emmadante.com/le-sorelle-macaluso/> > [accessed 20 settembre 2020].

³ *Arabeschi* ha dedicato allo spettacolo due diversi approfondimenti: cfr. S. RIMINI, 'Emma Dante, Le sorelle Macaluso', *Arabeschi*, II, 3, gennaio-giugno 2014, < <http://www.arabeschi.it/emma-dante-le-sorelle-macaluso/> > [accessed giugno 2021]; A. BARSOTTI, 'Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana', *Arabeschi*, 5, 10, luglio dicembre 2018, < <http://www.arabeschi.it/le-sorelle-macaluso-tra-la-vita-e-morte-nella-tetralogia-della-famiglia-siciliana/> > [accessed giugno 2021].

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Spazio di confine fra mondo interno ed esterno, soglia che separa il visivo dal tattile, la superficie è anche e soprattutto un luogo di relazioni materiali. Per scoprire la materialità delle immagini che popolano il contemporaneo e coglierne la portata, diventa allora indispensabile esplorare lo spazio di tali relazioni e il modo in cui vengono mediate attraverso superfici che assumono di volta in volta le fattezze di una pelle, di un vestito, di uno schermo cinematografico o di una tela» (G. BRUNO, *Superfici. A proposito di estetica, materialità, media*, Monza, Johan & Levi, 2016).

⁶ Ivi, p. 27.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. MARINO, 'Le sorelle Macaluso: una ballata di ombre', *Doppiozero*, 17 settembre 2020, < <https://www.doppiozero.com/materiali/le-sorelle-macaluso-una-ballata-di-ombre> > [accessed settembre 2020].

⁹ C. CAO, M. GUGLIELMI, 'Da Sofocle a Ferrante. Parlare di sorellanza oggi', in C. CAO, M. GUGLIELMI (a cura di), *Sorelle e sorellanze nella letteratura e nell'arte*, Franco Cesati, 2017, p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ C. BORRONI, 'Intervista a Emma Dante: Le sorelle Macaluso', *Cineforum*, 18 dicembre 2020, < <https://www.cineforum.it/intervista/Intervista-a-Emma-Dante-Le-sorelle-Macaluso> > [accessed gennaio 2021].

¹² *Ibidem*.

¹³ L. CANTISANI, 'Ritratti d'autore. Intervista a Emita Frigato', *Persinsala. Cultura e critica dell'audiovisivo e del multimediale*, 4 ottobre 2020, < <https://www.persinsala.it/web/interviste/emita-frigato-2662.html> > [accessed ottobre 2020].

¹⁴ Intervenedo a un incontro pubblico sulla piattaforma miocinema.it Dante cita proprio la battuta di Cocteau, autorizzando la sovrapposizione tra il suo film e l'immaginario visionario del poeta-regista francese.

¹⁵ Per un approfondimento sulle teorie di Cocteau si veda E. BRUNO, *Film. Antologia di un pensiero critico*, Roma, Bulzoni, 1997.

¹⁶ Sulla scia delle riflessioni di Deleuze, si vuole qui richiamare il corto circuito fra la materialità dei corpi e degli ambienti del film (su tutti la casa, come si vedrà) e le risonanze affettive che tale materialità veicola: si tratta della qualità più evidente della regia di Dante, capace di proiettare la visione oltre il limite dello sguardo, nelle pieghe del tempo e dell'anima per l'appunto. Cfr. G. DELEUZE [1988], *La piega. Leibnitz e il barocco*, trad. it. di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁷ L. CANTISANI, 'Ritratti d'autore. Intervista a Emita Frigato'.

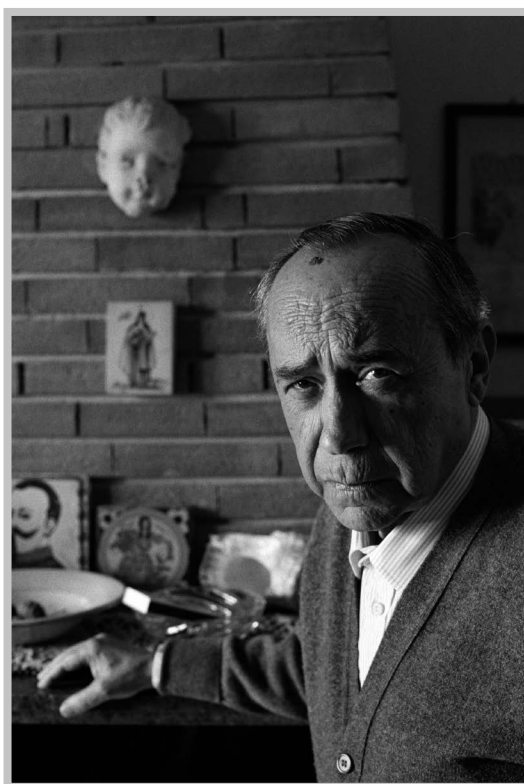


MARIA RIZZARELLI

«Il segno più alto della vita». Il 'nostro' Sciascia fra letteratura e visualità

Leonardo Sciascia's Centennial is an opportunity to assess the state of the field pertaining the research into his relation with visual culture, thanks in particular to the many editorial and cultural initiatives focusing on his passion for cinema, photography and figurative arts. This essay's starting point are the anniversary's celebrative events, and its aim is to gauge the fertility of visual studies' methodology, in order to shed an original and innovative light on Sciascia's work

L'8 gennaio 2021 Leonardo Sciascia avrebbe compiuto cent'anni. Il nuovo anno si apre dunque all'insegna di mostre, eventi, pubblicazioni e articoli sui quotidiani dedicati alla celebrazione di questo importante 'compleanno'. Una parte consistente di queste iniziative commemorative insiste significativamente sui rapporti dello scrittore con le arti visive invitando, proprio chi attraverso lo specchio di questa relazione intermediale si è occupato di Sciascia in passato, a una verifica della fecondità di un metodo che una decina di anni fa era apparso come la migliore via per studiare una delle personalità più affascinanti della letteratura contemporanea, sfuggendo a una serie di ipoteche che sembravano ormai ingabbiarlo dentro un'immagine stereotipica, *in primis* quella dello scrittore siciliano esperto narratore di 'cose di cosa nostra'. Si coglie dunque questa importante ricorrenza come occasione per un bilancio delle ricerche e degli studi visuali dedicati a Sciascia, compiuti in collaborazione con studiose, incontrate anche



Fotografia di Fedinando Scianna

grazie ai comuni interessi sciasciani, che fanno parte della redazione di questa rivista fin dalla sua ideazione (come Mariagiovanna Italia e Simona Scattina) che è nata – ci piace ricordarlo – nel 2013 con un esplicito omaggio alla passione dello scrittore per le arti figurative. Nel primo numero era infatti contenuto un focus intitolato [*Considerazioni sul mondo visibile. L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*](#) volto ad offrire una campionatura dei temi e degli artisti su cui si è posato il suo sguardo, inaugurando una rubrica che rimanda sin dal titolo alla frequentazione sciasciana delle gallerie. Il momento della fruizione dell'arte è stato infatti per lui sempre situato in luoghi di ritrovo e di discussione e la dimensione militante che si coglie in molti suoi articoli nasce dall'esperienza in presa diretta degli spazi di elaborazione intellettuale in cui si formano i pittori di cui scrive, come lo studio romano di Bruno Caruso, in via Mario de' Fiori, e le gallerie palermitane Arte al Borgo, gestita da Eustachio e poi da Maurilio Catalano, o La Tavolozza di Vivi Caruso. Alle gallerie reali, del resto, nel suo immaginario si sovrappongono quelle ideali: non



è un caso se la rivista fondata insieme a Mario Petrucciani e Jole Tornelli, da lui diretta a partire dal 1950, sia denominata appunto «Galleria» e dedichi diversi numeri speciali ad artisti come Caruso (1969), Maccari (1970), Guttuso (1971), Migneco (1972), Mazzullo (1972), Clerici (1988).



Si accoglie perciò con entusiasmo la recente pubblicazione della monografia di Giuseppe Cipolla (*“Ai pochi felici”. Leonardo Sciascia e le arti visive. Un caleidoscopio critico*, Edizioni Caracol), che, facendo tesoro dell'appassionata ricostruzione bibliografica generosamente offerta in passato da Francesco Izzo e da Antonio Motta (entrambi avevano riservato una specifica sezione agli scritti sciasciani sulle arti),¹ propone un'ampia e analitica rassegna del confronto fra lo scrittore e la critica d'arte, mettendo in rilievo «modi interpretativi, significati, scelte di campo».² Le linee di tangenza con i paradigmi interpretativi e il giudizio estetico espresso da personalità come quelle di Arcangeli, Briganti, Cecchi, Longhi, Raggiante – per fare soltanto alcuni dei nomi più noti – vengono evidenziate accanto alle emergenze di uno stile estremamente originale e non catalogabile all'interno di alcuna precisa tendenza della critica artistica. I saggi dello scrittore di Racalmuto vengono esaminati da Cipolla secondo due direttrici: la prima che suddivide l'analisi dei saggi in base alla cronologia individuando due sezioni, la più ampia dedicata alla *Sicilia antica e moderna* e l'altra all'*Ottocento e Novecento*; la seconda chiama in causa la distinzione mediale e i saggi sulla *Fotografia*. Da tale disanima emerge con chiarezza una precisa «linea di orientamento estetico nell'universo sciasciano delle arti figurative, che egli stesso definisce un “sistema di conoscenza”, che va dal fisico al metafisico, sulla base del figurativismo pittorico caratterizzato da due elementi indissolubili: la memoria e la rappresentazione, aspetti che accomunano, per Sciascia, le arti visive alla letteratura».³ Dispiace dunque che la sezione dedicata alla fotografia appaia troppo breve e sbilanciata rispetto all'analisi dei testi sulle arti figurative: poche pagine non riescono a dar conto della ricchezza e della profondità di sguardo riservata da Sciascia a questo linguaggio visuale e alla relazione intermediale più complessa e appassionata da lui intrattenuta con quella che mi piace definire 'un'arte senza musa',⁴ citando la boutade dello scrittore che lamentava la mancata consacrazione dell'invenzione di Daguerre a una divinità protettrice delle arti (al cinema sarebbe secondo lui dovuta toccare l'undicesima).

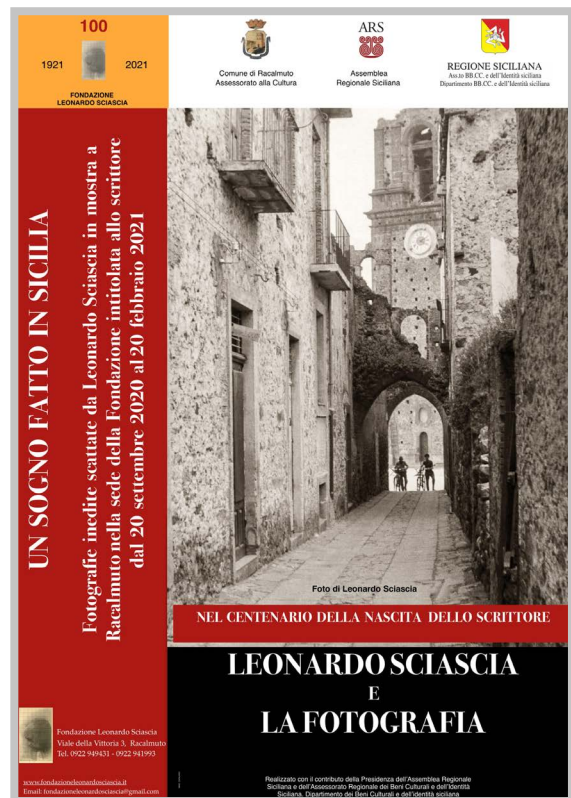
A ulteriore conferma dell'importanza del saggismo critico-artistico di Sciascia, e come segno di riconoscimento dell'originale impronta lasciata dallo scrittore nella sua stendhaliana divagazione nel mondo delle arti contemporanee, può intendersi lo spazio riservato al rapporto da lui intrattenuto con la pittura e la fotografia all'interno della *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea* Treccani, diretta da Vincenzo Trione e i cui quat-



tro volumi verranno pubblicati nei prossimi mesi. La scheda di approfondimento, che la sottoscritta ha avuto il privilegio di curare, compendia le principali esperienze sciasciane a contatto con l'orizzonte del visivo, senza alcuna pretesa di esaustività ma con lo slancio di chi – questo ci pare lo spirito dell'iniziativa enciclopedica – intende mappare avventure liminali capaci di produrre un effetto di lunga durata.

All'insegna dell'appassionato 'dilettantismo' fotografico dello scrittore siciliano (un dilettantismo etimologicamente rivendicato sempre citando l'amato motto di Montaigne «non faccio nulla senza gioia») si sono aperte, non a caso, le celebrazioni a Racalmuto dove, nei locali della Fondazione intitolata a suo nome, sono esposti fino al 20 febbraio ventisette scatti fino ad ora mai esibiti in pubblico realizzati da Sciascia in un contesto domestico.⁵ Su questa scia si proseguirà, inoltre, con altre mostre, che lasciano presupporre esiti di un certo riguardo: *Leonardo da Regalpetra*, con inediti ritratti dello scrittore immerso nella vita del suo borgo natale firmati da Pietro Tulumello, e l'esposizione delle foto di scena realizzate da Enrico Appetito sul set del *Giorno della civetta* di Damiano Damiani nel 1968.

Sebbene meno numerosi rispetto a quelli dedicati alle arti figurative, gli scritti sulla fotografia costituiscono – è bene ricordarlo – un capitolo significativo che contribuisce non poco a definire il rapporto fra Sciascia e il territorio della visualità. Dal 1965 in poi, anno di pubblicazione di *Feste religiose in Sicilia*, primo dei numerosi testi che accompagnano i libri fotografici di Ferdinando Scianna e che segna l'avvio di un intenso sodalizio umano e intellettuale con il fotografo di Bagheria, egli scrive, infatti, diverse prefazioni, presentazioni, note e saggi introduttivi per cataloghi, album, cartelle e volumi illustrati dagli scatti di Giuseppe Leone, Melo Minnella, Enzo Sellerio, Lisetta Carmi, Mario Pecoraino e altri artisti. Si tratta di un corpus di una trentina di libri che costituisce la prova inconfutabile non soltanto della generosa disponibilità ad accompagnare i racconti per immagini realizzati dai fotografi, ma anche della volontà di riflettere *a latere* sulle peculiarità estetiche e i misteri del linguaggio della camera oscura. La maggior parte di questi testi rappresenta la dimostrazione di quella pratica ermeneutica che Sciascia mette in atto spesso in molte pagine dedicate alle arti visive, un indizio della consapevolezza di un metodo di lettura delle immagini di cui dà prova proprio di fronte ad alcune fotografie e alle fotografie in generale. «Le immagini bisogna saperle leggere: – sostiene guardando gli scatti di Mario Pecoraino – uno dei guai del nostro tempo, e forse il più grande, è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura».⁶ Tale monito, che suona oggi più che mai in tutta la sua urgente rilevanza, descrive l'impegno di Sciascia a coniugare la propria scrittura con la lettura delle fotografie che introduce, facendo scorrere le proprie parole su un binario parallelo rispetto a quello delle immagini e perfettamente coerente riguardo al racconto che esse compongono. Come nel caso dell'opera di alcuni pittori, così per i





libri fotografici le sue parole sono volte alla ricerca dell'equivalenza verbale del discorso visuale condotto nel libro. Raramente si sofferma a descrivere una singola foto, per lo più appare interessato ad accostare la sua penna con discrezione agli scatti realizzati dall'obiettivo di ciascuno degli artisti da lui più apprezzati mostrando il riserbo e il rispetto più grandi per l'autonomia del linguaggio fotografico, che in tale contesto appare depositario del messaggio preminente. Anche dalla lettura di questi testi è possibile dedurre una chiara opzione nei confronti di una precisa estetica fotografica che, senza alcun timore di contraddizione, tiene insieme Capa, Brandt, Cartier-Bresson e i fotografi siciliani e da cui emerge, ancor più che negli scritti sulle arti figurative, un pensiero dell'*acte photographique* (diremmo citando impropriamente Philippe Dubois) per il quale la lente del pirandellismo viene adottata per la lettura delle immagini. Basti citare una delle pagine più belle fra queste, contenuta nella presentazione di alcune fotografie siciliane di Enzo Sellerio:

E in questo senso la fotografia è la forma per eccellenza: colta in un attimo del suo fluido significare, del suo non consistere, la vita improvvisamente e per sempre si ferma, si raggela, assume consistenza identità significato. È una forma che dice il passato, conferisce significato al presente, predice l'avvenire: identifica cioè di fronte alla storia, di fronte a Dio, di fronte al destino. È la morte, in definitiva: e lo scatto dell'obiettivo è come lo scatto di un'arma micidiale. Queste sedici fotografie sono dunque "forme" di una vita quasi inafferrabile in consistenza e in significato: difficile, contraddittoria, refrattaria a se stessa, in un certo senso. E raccontano e *significano* la Sicilia con una verità e una fantasia (perché non c'è verità senza fantasia) che s'inseriscono nella migliore tradizione letteraria e figurativa dell'isola.⁷

Se utilizziamo le categorie proposte da Barthes nella *Chambre claire* per classificare la vasta gamma delle possibili relazioni con la fotografia, «le tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare»,⁸ possiamo dunque dire che le mostre allestite in questi giorni a Racalmuto con gli scatti realizzati da Sciascia documentano il suo inedito volto di *Operator* (il soggetto che sta dietro l'obiettivo), con i suoi ritratti aggiungono qualche frammento a quello di *Spectrum* (l'oggetto di tanti scatti altrui) e completano il quadro del suo intenso rapporto con la camera oscura osservata soprattutto dalla prospettiva di *Spectator* (lettore attento e rispettoso delle immagini altrui), il cui volto si ricompone nei frammenti di questi scritti sparsi che si auspica prima o poi vengano raccolti in volume e messi a disposizione di tutti.

A rafforzare questa speranza, del resto, si pone l'evento editoriale più propizio del centenario e cioè l'uscita di «*Questo non è un racconto*». *Scritti per il cinema e sul cinema* (pubblicato da Adelphi). Si tratta di un libro che merita lo spazio esclusivo di una recensione, ma del quale possiamo già dire qualcosa, grazie alla generosa concessione della lettura della bella *Nota al testo* di Paolo Squillacioti⁹ (che è anche l'appassionato e rigoroso curatore – è bene ricordarlo – dell'opera omnia di Sciascia edita da Adelphi). Nella raccolta di testi inediti e sparsi spiccano i soggetti per due film mai realizzati e un pez-





zo dalla forma inclassificabile (che si legge in anteprima nello speciale riservato a Sciascia su *Robinson* il 2 gennaio 2021), costituito da un colloquio immaginario fra uno scrittore e un regista (probabilmente Sergio Leone), la cui collaborazione non si concretizzerà mai, ma il cui incontro ha lasciato una traccia evidente in entrambi. Come nota Alberto Anile, nelle serrate battute di quel dialogo si riconoscono alcuni spunti che verranno sviluppati in uno dei film più famosi di Leone e cioè in *C'era una volta in America* (1984).¹⁰ Questi scritti testimoniano dunque l'incontro mancato di Sciascia con la scrittura per la settima arte, che – come ricorda Squillaciotti – era stato un sogno giovanile di Sciascia concretizzatosi poi soltanto nell'ambito del 'cinema del reale'. Sebastiano Gesù, in un libro del 2015 edito da 40due edizioni, ha raccolto la trascrizione dei commenti firmati da Sciascia per sei documentari, che risalgono agli anni Sessanta e Settanta e attestano la collaborazione con Giuseppe Ferrara, Gianfranco Mingozzi, Piero Nelli, Massimo Mida, Michele Gandin e Folco Quilici.¹¹

Questa silloge, che completa l'operazione di recupero già avviata con *Le maschere e i sogni* ancora da Sebastiano Gesù quasi trent'anni fa,¹² offre finalmente un quadro completo delle incursioni dello scrittore nei territori della decima musa, ricostruendo i frammenti dello suo sguardo spettatoriale anche in questo caso molto originale, certamente un po' nostalgico nel rimando al cinema della sua giovinezza e a un modello di audience cronologicamente connotato. Si tratta di quel cinema che «era, si può dire, tutto»,¹³ per lui come per un'intera generazione di scrittori del calibro di Calvino, Bufalino o Goliarda Sapienza, al quale Sciascia rimane legato tutta la vita, rinunciando ad un certo punto categoricamente alla frequentazione delle sale e persino alla visione degli adattamenti dei suoi romanzi. Un 'cinema della memoria', che 'a memoria' si ricorda e che alle intermittenze della memoria rimanda: ai film, agli attori e agli spettatori che hanno alimentato il suo immaginario ancor prima della scoperta della letteratura, nonché a quell'*alfabeto delle stelle* a cui rimane legato fino alla fine rievocando gli astri della sua mitologia divistica. Fra questi ci piace citare Marilyn alla quale, come sottolinea Squillaciotti nella conclusione della nota,¹⁴ Sciascia aveva dedicato un breve articolo nel 1957, in occasione della pubblicazione in lingua italiana della biografia della star firmata da Pete Martin. Un breve testo non incluso nella silloge, che testimonia il fascino provato da Sciascia anche per l'«intelligenza» della diva, che impietosamente legge ancora utilizzando la chiave pirandelliana, in un incrocio di sguardi con le dichiarazioni dell'attrice da cui traspare l'intuizione da parte dello scrittore di quel concetto di star-persona che è il fondamento degli *Stardom Studies*:

Non è escluso – scrive Sciascia – che la Monroe, ormai calata dentro al suo mito, abbia meccanicamente assunto la coerenza di un personaggio creato dalla fantasia erotica dei produttori e del pubblico. E forse in lei è il senso (e un po' lo sgomento) di trovarsi chiusa in una «forma», una pirandelliana forma: e ha tentato a un certo punto di spezzarla in una fuga verso l'intelligenza – anche se tutto si riduce a un marito intellettuale e a un intellettuale partner.¹⁵





Nel carriera dello *Sciascia cacciatore di immagini*, di cui parla Belpoliti in un bell'articolo apparso su *la Repubblica* il 31 dicembre 2020, è contenuta un'iconoteca formata dall'apporto di linguaggi estetici differenti, in cui la fotografia e il cinema hanno un ruolo di primo piano. E parlo di iconoteca non a caso, nell'accezione cioè di uno strumento 'biologicamente' votato alla conservazione della vita, che ha origine da un atto volto a esorcizzare paure e a perseguire desideri, un atto insomma che sta alla base degli 'indisciplinati' studi di cultura visuale dei quali Michele Cometa ci offre nel suo ultimo libro¹⁶ una sintesi genealogica estremamente affascinante, che tanto avrebbero affascinato anche lo scrittore siciliano, in primo luogo per quel rimando al bíos come fondamento antropologico dell'attitudine a raccontare storie.

Se vale il monito di Antonio Di Grado, «a ciascuno il suo Sciascia»,¹⁷ il nostro è proprio quell'appassionato cacciatore e collezionista di immagini, che continua ad accompagnare le nostre avventure intermediali, offrendoci un modello di interrogazione dei rapporti della letteratura con le arti mai scontato e sempre attento alle specificità dei media e dei linguaggi coinvolti, pur riconoscendo alla scrittura il privilegio assoluto di cogliere «il senso più alto della vita». È all'intera citazione di questo pensiero che affidiamo la conclusione provvisoria di questa rassegna:

Nelle arti visive la vena letteraria ha un lungo e vasto corso. Tutte le volte che nel disegno, nella pittura, nella scultura, nel cinema si è voluto esprimere quel che l'uomo ha dentro – sogno, incubo, segreto, ricordo – si è fatta letteratura; e nella nozione in cui la letteratura è il segno più alto della vita, confessione (nel senso proprio della parola) che tutti e tutto coinvolge.¹⁸

¹ Cfr. F. IZZO (a cura di), 'Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione', in V. FASCIA (a cura di) *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998, pp. 191-257; A. MOTTA (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 161-180. Su Sciascia e la critica d'arte occorre citare almeno: P. NIFOSÌ, 'Leonardo Sciascia: la passione di un "incompetente"', in ID. (a cura di), *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, Comiso, Salarchi Immagini, 1999, p. 17-24; L. SPALANCA, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2012; S. PELLEGRIN, 'Leonardo Sciascia critico d'arte: note sulla formazione di un metodo e di uno stile', *Arabeschi*, I, 2, luglio-dicembre 2013, < <http://www.arabeschi.it/leonardo-sciascia-critico-d-arte/> > [accessed 6.01.2021]; M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013.

² G. CIPOLLA, 'Ai pochi felici'. *Leonardo Sciascia e le arti visive. Un caleidoscopio critico*, Palermo, Edizioni Caracol, 2020, p. 17.

³ Ivi, p. 23.

⁴ «Bisognava, invece inventare per lei una decima musa, come più tardi si è fatto per il cinematografo, cui – se mai – spettava l'undicesima. E può sembrare una banalità o una boutade (o una boutade banale): ma tutti i guai vengono dal non aver assegnato alla fotografia una musa. La musa che presiede agli istanti che generano la forma e alla forma che genera gli istanti. Una musa che non può non esistere» (L. SCIASCIA, *Fotografo nato* [1983], in D. MORMORIO (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti, 1988 p. 160). A tal proposito rimando a M. RIZZARELLI, *Un'arte senza musa*, in M. RIZZARELLI, M. ITALIA, S. SCATTINA (a cura di), *Sicilia negli occhi. I libri fotografici di Sciascia dalla A alla W*, Acireale – Roma, Bionanno, 2010, pp. 9-14.

⁵ Per un discorso specifico su questa inedita 'opera' sciasciana si rimanda al catalogo della mostra curato da Diego Mormorio (*Sciascia e la fotografia*) in uscita a gennaio 2021 presso Mimesis. Un'idea dell'occhio fotografico dello scrittore si può intuire dalle foto pubblicate per esempio nella galleria contenuta in 'Leonardo Sciascia "fotografo"', *Malgrado tutto web*, 19 settembre 2020, < <https://www.malgradotuttoweb.it/>



[leonardo-sciascia-fotografo/](#) > [accessed 6.01.2021]

- ⁶ L. SCIASCIA, Nota a G. SALVO BARCELLONA, M. PECORAINO, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo, IN GRA.NA., 1971, p. 8. Sciascia torna a parlare di 'lettura delle immagini' anche in altre occasioni come per esempio in 'Per «volta face» di Fabrizio Clerici' (inedito datato 1980, *Galleria*, fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici, a cura di I. Millesimi, XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp. 137-139), dove distingue il «tempo di lettura di un sonetto», che è facilmente calcolabile, dal «tempo di lettura di un'immagine» che appare assolutamente imponderabile.
- ⁷ L. SCIASCIA, *Presentazione a 16 fotografie siciliane dell'archivio di Enzo Sellerio*, Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1969, s.n.p..
- ⁸ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. E. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, pp. 11.
- ⁹ La nota, per gentile concessione di Adelphi edizioni, si legge anche nelle pagine di questo numero di *Ara-beschi*: cfr. P. SQUILLACIOTI, 'Nota al testo', in L. SCIASCIA, «Questo non è un racconto». *Scritti per il cinema e sul cinema*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2021.
- ¹⁰ «Nel progetto per Leone [...] Sciascia rumina temi e struttura di un film riconoscibile per quello che dodici anni dopo diventerà il celebratissimo *C'era una volta in America*» (A. ANILE, 'Lo scrittore che amava "Nuovo cinema Paradiso"', *Robinson – la Repubblica*, 2 gennaio 2021, p. 5).
- ¹¹ Cfr. S. GESÙ, *Oltre lo sguardo la memoria. Leonardo Sciascia e il cinema documentario*, Presentazione di Carlo Tagliabue, Prefazione di Antonio Di Grado, Postfazione di Maria Rizzarelli, Bagheria (PA), 402 edizioni, 2015.
- ¹² *Le maschere e i sogni. Scritti di Leonardo Sciascia sul cinema*, a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 1992.
- ¹³ L. SCIASCIA, 'Qui un siciliano ritrova i Viceré' [1983], in *Opere, II: Inquisizioni - Memorie – Saggi*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2019, tomo II, pp. 884.
- ¹⁴ Cfr. P. SQUILLACIOTI, 'Nota al testo', p. 160.
- ¹⁵ L. SCIASCIA, 'Vite di Marilyn', *Lavoro*, X, 15, 14 aprile 1957, p. 14. Ringrazio Paolo Squillacioti per avermi regalato questo ritaglio di giornale.
- ¹⁶ Cfr. M. COMETA, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Cortina editore, 2020.
- ¹⁷ A. DI GRADO, 'Sciascia, L'uomo in rivolta', *Siciliamag.it*, 4 gennaio 2021 < https://www.sicilymag.it/scia-scia-luomo-in-rivolta.htm?fbclid=IwAR2xAe4lyFXREIVfdlx1z1OSR_PEGfZstGlcXeF2ftOrWJvRpQY4Oybu0Ok > [accessed 4.01.2021].
- ¹⁸ L. SCIASCIA, 'Prefazione' a F. MELONI (a cura di), *L'opera grafica di Alberto Martini*, Milano, SugarCo, 1975, p. VI.



MARCO SCIOTTO

Riemergendo dal fondo della scrittura e della scena. Madre di Ermanna Montanari, Stefano Ricci e Daniele Roccato

Arose from the will of Ermanna Montanari (Teatro delle Albe), the illustrator Stefano Ricci and the double bass composer Daniele Roccato to work on a common project, *Madre* made its debut in October 2020 at the Primavera dei Teatri festival in Castrovillari. Core of Marco Martinelli's scenic poem is a diptych for two voices that do not meet and consume in a soliloquy the impossibility of a dialogue: a mother fallen to the bottom of a deep well and a son who cannot or does not want to save her. A fall that has somehow put in crisis the very idea of creation and generation embodied by the mother. The scene becomes, this way, a place in which the very modality of approaching the world can be rethought from its ground zero, through the ability to listen to it and to be in true connection with it. As Roberto Barbanti would say, a real overturning of the paradigm: from the retinal one, that is detached and one-dimensional, to the acoustic one, which is relational and polyphonic. *Madre* therefore seems to be precisely the field of action of such a challenge, a field in which we are all called to replace that son unable to listen to the world's cry for help, before it's too late.

1. «Scrivere è una pietra gettata in un pozzo profondo»: quel che viene prima

Nell'ottobre del 1995, a una manciata di settimane dalla sua morte, Heiner Müller riversa in parole le immagini di un proprio allucinato sogno notturno, dando vita al breve scritto che andrà sotto il titolo di *Traumtexte*. Nel sogno – e nel testo – Müller cammina faticosamente sullo stretto bordo di una gigantesca cisterna: da un lato la conca d'acqua in cui rischia di precipitare, dall'altro un'altra e impraticabile parete di cemento che lo separa dalla superficie e dal resto dell'umanità. Sulle spalle, dentro a una cesta di bambù, la sua bambina di due anni, motivo d'ulteriore intralcio e apprensione, così come la nebbia che nasconde alla vista ciò che si trova lassù, nel mondo lasciato in cima, oltre la parete. Una nebbia che, diradandosi e mostrandogli quella vita ormai negata e che seguita a scorrere senza di lui, aggraverà il suo smarrimento, la sua sensazione di definitivo abbandono e perdita. Di lì a poco, la caduta nell'acqua senza fondo dalla quale non riuscirà più a riemergere, un'angoscia che si acuirà al pensiero che la bambina possa venir fuori dalla cesta rimasta sul bordo della conca e tentare di raggiungerlo.

Ed è questo *Traumtexte* di Müller ad aver riunito il disegnatore Stefano Ricci, il contrabbassista Daniele Roccato e il Teatro delle Albe – nello specifico Marco Martinelli ed Ermanna Montanari – nel progetto comune di portarlo sulla scena. O, meglio, di renderlo scena possibile per luoghi non convenzionali, al di là da quelli specificamente teatrali. Scena per musei e spazi espositivi, soprattutto, in grado di conciliare la rigorosa ricerca vocale di Montanari, quella sulle possibilità sonore del contrabbasso di Roccato e la sperimentazione di Ricci sul disegno e le potenzialità dell'immagine in scena con l'esigenza di scomporsi e assottigliarsi al punto da poter raggiungere gli spettatori altrove – piuttosto che farsi raggiungere da essi solo in teatro. Proprio come un sogno che, nella sua urgenza, piombi addosso quando e dove meno lo si aspetta.



A interrompere, tuttavia, l'elaborazione del progetto – meglio, a non permetterne neppure un vero e proprio avvio – lo scoppio dell'emergenza sanitaria e i conseguenti due mesi di confinamento a cavallo tra l'inverno e la primavera del 2020. Mesi nei quali l'abbandono dell'idea iniziale non frena il desiderio di tenere in vita e in attività, seppure a distanza, quel gruppo di lavoro su un progetto differente ma che mantenga le medesime premesse e aspirazioni.

È così che, abbandonato il *Traumtexte* di Müller, Marco Martinelli dà vita, in pochi giorni, al testo di *Madre*. Drammaturgia in versi liberi, poemetto scenico a due voci, dittico vertiginoso per due figure che, più che ingaggiare un dialogo, sembrano muoversi su due soliloqui che sanciscono un colloquio impossibile. Da un lato, un figlio che, in affanno e attraversando di corsa i campi, arriva al bordo di un pozzo nel quale pare sia caduta sua madre; dall'altro la madre, appunto, finita laggiù in fondo al pozzo dal quale non riesce più a venir fuori. Il primo rinchiuso ben presto nella ricerca di pretesti e alibi per differire una reale assunzione di responsabilità e ogni intervento di soccorso in prima persona; la seconda isolata nella sua condizione apparentemente irrimediabile, a interrogarsi sulle reali cause di essa, a rammaricarsi per la connaturata noncuranza del figlio che sconfina nella colpevolezza, a raccontare misteriose leggende a lui che sembra precipitato a sua volta nell'assenza e, infine, a implorarlo invano di scendere a salvarla senza ulteriori pretesti o esitazioni. Una mancanza di relazione effettiva tra le due voci che permette tuttavia, a esse e alle figure da cui scaturiscono, di moltiplicare le loro stesse possibilità di senso e di direzione, senza restare imbrigliate nell'univocità data da un reale contatto e dalla trama che ne scaturirebbe. Proprio come l'assenza di dettagli specifici o dei nomi delle due figure, che appaiono solo come 'figlio' e 'madre'.

Un testo che sembra quasi il sogno del sogno di Müller. Così come i volti, i ruoli, i luoghi e gli eventi della vita vissuta vengono nei sogni confusi e ribaltati, allo stesso modo sembra che *Traumtexte* abbia a sua volta attraversato uno stravolgimento onirico che ha generato *Madre*. Stravolgimento nel quale la cisterna si deforma e si dilata nelle profondità di un pozzo, il rapporto tra padre e figlia si torce in quello tra una madre e un figlio e nel quale, soprattutto, s'è già realizzata e conclusa la scissione, la separazione che tanto angosciava l'uomo di *Traumtexte*: quella ferita della perdita, dell'abbandono e dell'assenza forse irreversibile, il cui timore segnava ogni suo passo sul bordo della cisterna.

Se, come scriveva Clarice Lispector, «scrivere è una pietra gettata in un pozzo profondo»,¹ Martinelli sembra aver gettato Müller nel pozzo profondo della propria scrittura, generando uno smottamento di piani, uno slittamento dal sogno al trauma, potremmo dire. Due termini – 'trauma' e 'sogno' – che la lingua tedesca lega, d'altronde, in un'etimologia comune² che, provenendo dall'idea del perforare e insieme del 'passare al di là',



Locandina realizzata da Stefano Ricci per il debutto di *Madre*
© Stefano Ricci



pare chiamare in causa, in un certo senso, anche il pozzo stesso, nel suo essere un passaggio a un altrove attraverso un abissale perforamento. Come Martinelli fa dire al figlio in questa sua ultima opera: «Che un pozzo come questo / non è mica un pozzo normale / cosa credi? / Non ce n'è uno così sfondo / in tutta la pianura! / Dicono che arriva così giù / ma così giù / chilometri e chilometri / che a un certo punto dall'altra parte / si vedono le montagne!». ³

Una parentela, quella del trauma di *Madre* con il sogno di *Traumtexte*, che si mostra già, ancor prima che sulla scena, sul manifesto realizzato da Stefano Ricci per lo spettacolo che, dopo un lavoro di ricerca condotto dapprima a distanza e poi in residenza al Teatro Rasi di Ravenna, ha debuttato, nell'ottobre 2020, nell'ambito del festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. Premessa visiva, questo manifesto, che, come un ponte tra il testo di Martinelli e l'opera che ne è scaturita, accompagna gli spettatori fin dentro quel pozzo senza fondo in cui 'madre' e 'dream' perdono i confini che li separano, al punto da poter essere una cosa sola. Un buco nero in cui tutto sprofonda e tutto emerge e nel quale sembrano fondersi insieme l'abbandono del mondo intero e dell'affetto più intimo, della Madre come della madre, l'infanzia del mondo e la sua apocalisse, nell'indecidibilità di un enigma pronto a moltiplicarsi all'infinito sulla scena.

2. Tornare alla creazione dopo l'abisso: Madre sulla scena, tra sguardo e ascolto

Lo spazio della scena è accessibile allo sguardo dello spettatore già al suo ingresso ma, illuminato solo di riflesso dalle luci di sala, è come disattivato, disinnescato. In quella penombra, tuttavia, si intravede già come spazio sezionato e ripartito in una moltiplicazione di elementi circolari di dimensioni, fatture e disposizioni differenti. Come avesse fatto posto al disseminarsi di tanti possibili pozzi diversi o dell'idea stessa di pozzo osservata, come in una sorta di proiezione ortogonale, da più punti di vista, su differenti piani. Un'invasione della scena attraverso la quale il pozzo stesso si sottrae a un ruolo meramente scenografico e, scomponendosi e ridistribuendosi, si configura già, piuttosto, come funzione che condiziona l'intera opera.

Come presi nella forza d'attrazione di questa moltiplicazione di pozzi, le tre figure fanno il loro ingresso una dopo l'altra, trovando ognuna la porzione di scena che sarà la propria per l'intera performance. A ciascuna il proprio differente pozzo, legato al ruolo che deterrà all'interno dell'opera. Così come la pedana rotonda nella sezione sinistra della scena, sulla quale, a leggio, prende posto Ermanna Montanari e che sosterrà l'avvento e il prodursi della parola; o come il grande disco che, in verticale, riempie il centro dello spazio, sotto cui si colloca Stefano Ricci e sulla cui superficie prenderanno vita le proiezioni dei suoi disegni; ancora, come la struttura circolare sulla destra del palco, al centro della quale, come in un ideale golfo mistico, si dispone Daniele Roccato e sulla quale sono installati i monitor e la strumentazione elettronica che farà tutt'uno con il suo contrabbasso.

Differenti configurazioni di pozzi cui corrispondono, al contempo, differenti disposizioni del corpo umano, punti di vista diversi sul corpo scenico dipendenti dalle rispettive posture delle tre figure: Montanari in piedi, in ginocchio Ricci e seduto Roccato. Quasi fossero un unico corpo colto, come in una sequenza fotografica di Muybridge, in tre istanti consecutivi del suo cader giù verso l'abisso del pozzo stesso. Ed è questo precipitare cristallizzato ad attivare finalmente la scena, avvio sancito dal sopraggiungere del buio, quell'oscurità nella quale sembriamo condividere la sorte di questa madre finita nelle



profondità più remote e dalla quale riemergere. Una madre che pare incarnare l'idea stessa della creazione, del dare la vita, e la cui sparizione ci getta da subito in un avvio nel segno della generazione o, meglio, della sua messa in discussione, del suo radicale ripensamento. Come se la necessità fosse quella di ripartire, attraverso la scena, dal grado zero della generazione stessa. La parola, il suono, il visibile, tutto il reale che essi incarnano, sembrano da ripensare e rifondare come non fossero mai esistiti. E la scena pare essere il luogo di una loro nuova possibile genesi.

Scrivendo Max Kommerell che il gesto racchiude l'indicibile della parola.⁴ E così in principio, in questo nuovo principio, non è più il verbo ma, appunto, la sua impossibilità che si converte in gesto. A solcare il buio è infatti il gesto di Stefano Ricci, la sua mano che traccia lenta una linea di gesso bianco sul nero del disco di cartoncino sistemato davanti a lui, sulle assi del palcoscenico. Linea bianca che, ingigantita e proiettata sull'altro disco sospeso in verticale sopra la sua testa, sarà la fenditura originaria da cui poco a poco si genererà il mondo stratificato della scena teatrale. Gesto sonoro, innanzitutto: l'attrito del gesso sul cartoncino è il primo suono percepibile nell'invisibilità di questo universo in formazione. Un suono quasi inavvertibile che si fa subito immagine, la quale, a sua volta, solleciterà il generarsi degli altri suoni che invaderanno progressivamente la scena. A partire da quelli del contrabbasso di Roccato, nella loro nudità e insieme nel loro plasmarsi attraverso i dispositivi elettronici che li rielaborano, in accordo con la preziosa e sapiente regia del suono di Marco Olivieri.

Mentre i gesti di Ricci si fanno via via più concitati e delineano forme sempre più riconoscibili, i suoni di Roccato crescono, facendosi consistenti e impetuosi. Il generarsi dell'immagine dal gesto originario e sonoro ha permesso lo scaturire dei suoni che, a loro volta, creeranno la parola. Una lingua che adesso, quasi impercettibilmente, sentiamo formarsi gradualmente all'ascolto.

La voce di Ermanna Montanari pare faticare a levarsi, come nascesse per la prima volta e con essa il linguaggio stesso. Come scrive Agamben, commentando proprio Kommerell, «il gesto è sempre gesto di non raccapezzarsi nella parola»,⁵ ed è questo arrancicare della voce incapace ancora di dire, questo suo farsi gesto che la fa sbuffare, gorgogliare, che la stira e la raschia, che udiamo inizialmente. Una lunga introduzione nella quale ogni forma – quella visiva, quella sonora e quella linguistica – combatte e ribolle per emergere e affermarsi, in conseguenza del trauma della caduta che ha azzerato la creazione stessa. Ed è il figlio, ossia l'idea stessa di ciò che è creato, a costituirsi pian piano attraverso la scena: la madre è perduta in fondo al pozzo e sta allora alla scena, ai suoi tre creatori-performer, dare a lui una nuova nascita. Ricci ne immagina in modo sempre più dettagliato il profilo in corsa attraverso i campi, Roccato ne inventa il tessuto sonoro in cui è immerso nella sua corsa e Montanari ne scopre la voce che in quella corsa impreca, geme, protesta, si lagna.

È solo a seguito di questo riconfigurarsi del reale attraverso un suo inabissamento nel pozzo più profondo e di una nuova, differente nascita, che sembra si possa tornare



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli



ad accostarsi al mondo, modificando sguardo e prospettiva. Soltanto dopo questo sforzo penoso e sfiancante, sembra dirci *Madre* già nel suo incipit, si può prendere parola e ricominciare a vedere e ascoltare come fosse la prima volta. Ed è proprio 'madre' la prima parola riconoscibile che sentiamo soffiare tra le labbra di Montanari. La parola che racchiude in sé l'opera e questa nuova dimensione della nascita attraverso la scena. Un sibilo che è insieme il grido che apre il poemetto di Martinelli.

Lungo tutta la prima sezione del dittico, Ermanna Montanari inventa questo figlio in voce. Una voce che non tenta di rappresentarlo come personaggio, ma che intercetta e gli offre le sonorità necessarie all'articolazione dei versi di Martinelli, che sono qui un groviglio di timore, smarrimento, stoltezza e ansia di deresponsabilizzarsi. Così, nelle pieghe di timbri che ne fanno risuonare tutta l'ottusità e la grettezza, lo ascoltiamo innanzitutto rimproverare la madre per quell'incidente, per non essere rimasta a casa a guardare la TV come avrebbe dovuto fare alla sua età, per essersi affacciata e sporta troppo di là dal bordo. «Madre! / Cosa ci sarà mai da vedere / laggiù in fondo?»,⁶ domanda, ma, attraverso le sue stesse parole, apprendiamo la risposta di lei, che sembra chiarire fin da subito come il pozzo non sia riconducibile tanto alla possibilità del vedere, allo sguardo, che infatti è abolito per tramite dell'oscurità che lo riempie, quanto a una dimensione legata all'udito, al solo ascolto: «Cosa? / Non ti sento / parla più forte! / Non ti sento / cosa stai dicendo? / Che era buio? / Cosa c'entra che era buio? / Hai sentito delle voci?». ⁷ Risposta subito derisa dal figlio stesso che, appunto, alla sfera dell'ascolto pare del tutto estraneo, come emerge anche dalla sua reiterata ammissione di non riuscire a sentire la voce della madre da quel fondo.

Accecare il creato per ripensarlo e rigenerarlo significherebbe, insomma, riaccostarsi a esso in attento ascolto e non in semplice osservazione distaccata. È per questo che tutto *Madre* non si mette in scena, ma in voce e suono. La rappresentazione, la sua osservabilità attraverso la distanza tra il palco e la sala, è abolita e riconvertita nell'intimità senza mediazione della sua udibilità, del suono che si genera già nella prossimità – che l'amplificazione favorisce – tra fonte e orecchio.

Questo contrasto apparentemente insanabile tra la vista e l'udito, tra sguardo e ascolto, tra i limiti del primo e le possibilità del secondo, sembra davvero rappresentare l'essenza centrale di *Madre* e custodirne i tanti enigmi, nella loro insolubilità. A partire dalla figura stessa di Ermanna Montanari e dalla sua presenza in scena che esige, qui, una ritrattazione di ciò che vediamo – ossia le sue fattezze femminili – per accordare fiducia a ciò che udiamo, al suo divenire, in voce, la figura maschile del figlio. Ma l'enigma, appunto, non si esaurisce qui. È solo un'attrice che interpreta un ragazzo, quella che vediamo e udiamo? O, piuttosto, è già la madre nel suo definitivo abbandono in fondo al pozzo, che si finge la speranza della presenza d'un figlio che possa salvarla? È davvero una sequenza di ruoli differenti a comporre il dittico di Martinelli o è piuttosto un'unica figura attraversata da alterazioni e mutazioni che concretizzano questo disperato intreccio di generazione, abbandono e distruzione? E, anco-

Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli



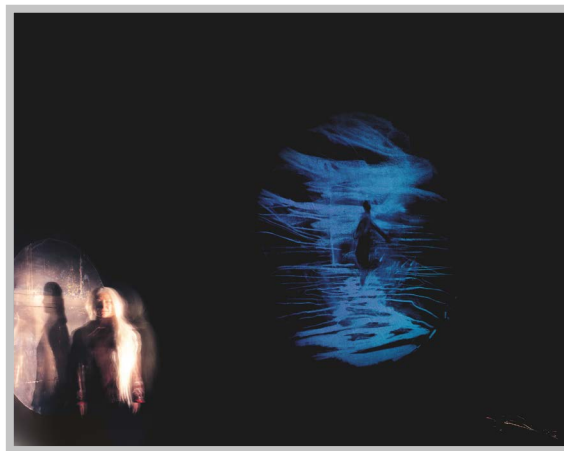
ra, cosa vediamo attraverso l'ininterrotto fluire delle immagini in costruzione di Stefano Ricci e cosa ascoltiamo nei suoni di Daniele Roccato, nel loro nascere dal silenzio e risprofondare in esso non appena si sono generati?

Questioni che, in quanto enigmi, appunto, non ammettono risposte univoche o definitive soluzioni, ma che proprio nella loro inestricabilità e multiformità compongono l'opera e la sua tensione irrisolta tra creazione e creato, tra chi genera e chi distrugge ciò che l'ha generato. Tensione che si riverbera, appunto, in quella tra visibile e udibile, tra sguardo e ascolto. Tra 'immaginario' e 'acustinario', potremmo dire, ricorrendo a una distinzione fondamentale proposta da Roberto Barbanti in un volume di recente pubblicazione,⁸ che con *Madre* sembra trovare sorprendenti punti di contatto e congiunzione. Se, scrive Barbanti, «l'immaginario occidentale, ormai in un certo qual modo propagatosi a livello planetario, si è costruito in un processo [...] nel quale le diverse modalità del relazionarsi alla realtà [...] sono state progressivamente plasmate dall'universo visivo, strutturandosi attorno ad esso»,⁹ si pone in modo sempre più stringente la necessità di «attivare e favorire un processo di rinnovamento dell'immaginario che integrando e superando questa dinamica retinica monodimensionale possa "ri-conoscersi" nel mondo differentemente».¹⁰ Un processo che ricorra dunque a una polisensorialità o, meglio, polifonicità. Un ribaltamento di paradigma dall'osservazione distaccata e riduttiva dell'«immaginario» a una sua 'decolonizzazione' attraverso l'immersione relazionale e irriducibilmente complessa dell'«acustinario», seguendo il termine coniato da Barbanti stesso già negli anni Ottanta.

E nell'Occidente che «ha fundamentalmente osservato il mondo distaccandosene progressivamente»¹¹ descritto da Barbanti, pare proprio di ritrovare quel figlio che, relegato a una dimensione fundamentalmente retinica, visiva, cerca invano di scorgere la madre nel buio del pozzo, incapace di sentirla e di porsi in suo ascolto. Quel figlio che, sordo a ogni empatia e capacità di assumersi le proprie responsabilità, finge di cercare una soluzione per tirarla fuori da laggiù, salvo poi trovare una scusa buona per non voler coinvolgere chiunque gli venga in mente – i polacchi, gli albanesi, le donne nei campi.

Una deresponsabilizzazione che sfocia, poi, in un lungo, pretestuoso elenco di strumenti, congegni e dispositivi tecnici all'avanguardia che dovrebbero costituire la *task force* che gli permetterebbe di salvarla da solo, senza ricorrere all'ausilio di nessuno. Ulteriore presa di distanza che delega alla sola tecnosfera un ormai impossibile rapporto diretto con la biosfera e che si farà finalmente definitiva grazie alla minaccia di un imminente, violento temporale che offrirà al figlio l'alibi per fuggire via, pur promettendo di ritornare una volta trovato aiuto.

Un temporale che si abbatte sulla scena ancora attraverso il suono. E non in una sua rappresentazione verosimile, ma nella trasfigurazione attraverso la furia dell'assolo di contrabbasso di Roccato. Tempesta di suoni che riempiono lo spazio, mentre il figlio sparisce, inghiottito da un altro disco che occupa la scena, quello posto in verticale alle spalle di Montanari. Un disco che, a differenza degli altri, è anche superficie riflettente e, soprattutto, in movimento.



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli

Un pozzo che ruota su se stesso facendosi forse portale tra mondi differenti, passaggio tra identità inconciliabili: precipitandovi dentro, Montanari dissiperà definitivamente la

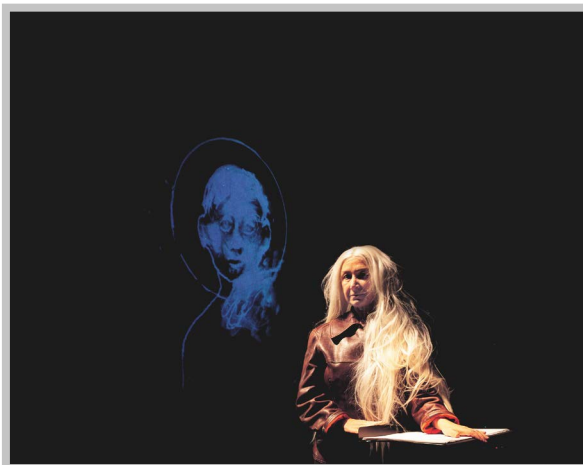


figura del figlio, per riemergerne poi attraverso quella della madre, alla quale è affidato il resto dello spettacolo. Una madre che avanza lenta, quasi in *trance* a prendere il proprio posto sulla sua pedana-pozzo. Una figura incorniciata da una lunga parrucca bianca che pare rinnovare e moltiplicare gli enigmi della vista: è il figlio con in dosso una parrucca che sprofonda nell'illusione di una possibile sopravvivenza di ciò che non è sopravvissuto? È allora forse solo il figlio l'unica presenza a fingersi tutte le altre?

Anche qui, una risposta è impossibile e questo infittirsi della dimensione enigmatica di *Madre* ci inabissa nel flusso di versi affidati alla voce di lei e alla sua dimensione sempre più rarefatta. Quasi dovessimo – noi tutti prendendo il posto del figlio che non ne è stato in grado – affinare l'udito, raggiungerla nei suoi sussurri, nei suoi microscopici o evidenti cambi di tono o di timbro, in un regime della voce che pare davvero sorgere già nella ricezione più profonda e recondita dell'udito, farsi orecchio ancor prima che bocca.

La madre è tutta ascolto. È la dimensione acustica infinitamente stratificata del mondo che sfida quella ristretta e circoscritta dell'immaginario, tornando a Barabanti. Lo percepiamo innanzitutto nel suo ossessivo domandare al figlio, che è già andato via, se la sente, se riesce a udirla. Una richiesta reiterata nella totale assenza di speranza, formulata com'è senza il minimo sollevarsi di volume, quasi rivolta a se stessa e alla propria consapevolezza dell'impossibilità d'una risposta. Così come senza risposta è lo scorrere delle ipotesi da lei formulate sulle possibili cause della sua caduta, arrivando a supporre che possa essere stato addirittura il figlio stesso a spingerla, magari per la distrazione e la fretta che lo contraddistinguono: quel suo veder solo se stesso che gli impedisce di ascoltare tanto gli altri quanto le cose che gli stanno intorno. Come le calle che lei tanto ama e che lui finisce, noncurante, per calpestare ogni volta che entra nel suo orto, o come gli alberi e le piante d'ogni genere e famiglia che estirpa e abbatte senza riconoscerne il valore e l'inestimabilità e senza comprendere la gravità di simili azioni.

Le ipotesi e le recriminazioni lasciano improvvisamente il posto, però, nelle parole della madre, a un misterioso, enigmatico racconto. Una sorta di fiaba, di leggenda che richiama il Borges di *Animali degli specchi*¹² e che narra di un tempo in cui ogni specchio era una sorta di passaggio tra un mondo e un altro. Mondi che si scontrarono in una guerra della quale si sarebbero perse origine e ragioni e che si concluse con la prigionia degli individui di là dagli specchi e con la condanna, per loro, a ripetere per sempre, come schiavi, azioni e forme del mondo di qua. Una fiaba raccontata a nessuno, a un'assenza, a un figlio che non c'è più, un farsi suono senza destinatario. Suono che svela



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli

qualcosa su questo attraversamento di identità per tramite del pozzo-portale alle spalle di Montanari. Quello specchio che sfida dunque la dimensione meramente mimetica e rappresentazionale – speculare appunto – del teatro, per recuperarne una originaria, nella quale la scena torni a essere un campo nel quale ciò che è lì evocato possa combattere ancora la propria battaglia contro il reale e l'ordine delle cose e non limitarsi a imitarlo assoggettandosi a esso.

E questo momento di *Madre*, tanto ermetico quanto essenziale nell'intero schema dell'opera, è anche l'unico nel quale Stefano Ricci sospende la propria incessante attività, smette temporaneamente di disegnare per fissare Montanari, rimanendo lì in ginocchio proprio come un bambino, un figlio, che abbandoni i propri giochi per ascoltare una verità, una rivelazione vitale. Perché è uno svelamento, questo, che chiama in causa un equivalente doppio regime possibile dell'immagine, una sua dimensione differente, anch'essa originaria e seminale, svincolata dalla mera rappresentazione. Uno svelamento che evoca la natura stessa dello scontro tra immaginario e acustinario, condotto qui in seno all'immagine stessa.

«VEDERE SIGNIFICA UCCIDERE LE IMMAGINI»,¹³ scriveva Heiner Müller in uno dei commenti innestati lungo la drammaturgia del suo *Anatomia Tito Fall of Rome*. L'occhio rappresenterebbe infatti l'organo imperialistico dell'autorità, spiegherà più giù.¹⁴ E proprio questo strapotere dello sguardo, rimarcato tanto da Müller quanto da Barbanti, pare essere messo radicalmente in crisi, sulla scena di *Madre*, anche e soprattutto dall'intervento di Ricci. Malgrado alla sua arte sia affidata la dimensione visuale dell'opera, che riempie gran parte dello spazio scenico, il suo procedere sembra muoversi proprio nella direzione di una decostruzione del potere dell'occhio, nel regno stesso dell'immagine. I suoi disegni – che si susseguono ininterrottamente –, piuttosto che ricondurre, addomesticandola, la dimensione uditiva dell'opera a quella visiva, paiono operare all'opposto: contaminando l'immagine e la sua aspirazione alla stabilità della forma con la natura stratificata e multiforme del suono impossibile da fissare in una fisionomia finita e invariabile.

Ciò che di questi disegni vediamo, infatti, è solo il loro farsi, il loro prodursi alla vista, un processo di generazione che si ripete senza sosta, non appena un'immagine, che apparirebbe compiuta, viene gettata da Ricci nel pozzo nero dal quale era sorta, senza che si abbia il tempo di osservarla e dominarla con lo sguardo. Esattamente come avviene per le parole e per i suoni, il cui nascere e svanire coincidono in un fluire incessante.

Forme soltanto nascenti e mai costituite davvero, in un bianco su nero che pare richiamare i negativi fotografici, il loro essere la promessa di un'immagine ancora di là da venire. Ricci uccide l'immagine prima che possa farlo l'occhio appropriandosi di essa e, in questo modo, mina il paradigma retinico in modo ancor più radicale, facendolo nell'ambito che gli è proprio. Pare volerci far vedere, per l'intera opera, proprio quest'impossibilità di vedere; voler ribadire sempre e soltanto l'illusorietà di ogni inalterabile



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli



acquisizione dell'occhio e dello sguardo, dentro e fuori l'opera. D'altronde, è importante sottolineare, contro ogni riduzione semplicistica, che in Barbanti stesso l'opporli dell'acustinario all'immaginario non equivale ad «affermare una priorità dell'orecchio sull'occhio», bensì, in un «modello [...] inclusivo e non selettivo [...] indurre fattualmente la trasformazione del modello dominante».¹⁵ Una trasformazione, quella dell'assetto visivo di *Madre* attraverso il suo corrispettivo sonoro, che permette una funzione antillustativa dell'immagine, che appare ancor più evidente nei passaggi in cui essa non nasce a partire dalle parole di Ermanna Montanari ma, al contrario, le anticipa, le previene. Momenti nei quali sembra generarsi una sorta di cortocircuito, uno sfasamento in cui il visivo si svela come già pervaso della multisensorialità del sonoro, come sua parte integrante, come una delle sue possibili 'sfere d'ascolto' che soppiantano l'idea dei 'punti di vista'.¹⁶

Fino al finale dell'opera, in cui 'sfera d'ascolto' è proprio ciò che la madre auspica per il figlio, unica possibilità perché possa davvero raggiungerla e salvarla. Sporcandosi le mani in prima persona, senza ulteriori aiuti, senza alibi o scuse, affrontando le proprie responsabilità, che gli si presenterebbero se solo si mettesse davvero in ascolto, appunto:

aprile bene le orecchie
in ascolto del più piccolo rumore
di ogni fremito di vento!
Nel pozzo sentirai
la voce del giuggiolo
e quella dell'acacia
la voce del noce e del melograno
e sentirai anche le grida dei boschi
di tutte le foreste che hai segato
di tutti i fiumi che hai avvelenato
oh sì
dovrai ascoltarli tutti quei lamenti
se no qua giù
in fondo
non ci arrivi!¹⁷

Ugualmente sonora è la 'bisciolina' che con lei vive quel fondo oscuro e che ormai le è entrata dentro, come un male che scava e dal quale non potrà mai liberarsi davvero. La madre, infatti, dopo l'invocazione al figlio che pare perdersi nel vuoto, nel silenzio dell'ormai definitiva assenza di lui, si abbandona all'ascolto di quella, che canta e «dice delle cose»,¹⁸ che guida ormai i suoi movimenti, la dirige attraverso un suono al quale lei si abbandona con una sorta di rassegnata disperazione. La stessa con la quale, incalzata dal «ziraaaa / ziraaaa... / ziraaaa...»¹⁹ che le ingiunge la bisciolina, abbandona per la prima volta la propria immobilità dietro al leggio per lasciarsi andare a una lenta danza con la quale, roteando, guadagna il centro della scena. Uno spezzarsi della fissità e una perdita delle parole che coincidono con il dissolversi finale dell'opera, con la conclusione di *Madre*.

A rimanere da questa parte, però, in quel reale da modificare e da mettere in crisi così come *Madre* intendeva fare già nella sua vocazione originaria, è una piccola traccia tangibile, un'orma. Un quadernetto che richiama quelli di scuola di molti anni fa. Nessun ordinario libretto di sala per *Madre*: Stefano Ricci ha dato vita a quello che pare essere piuttosto un oggetto di scena rimasto impigliato tra le maglie del mondo reale al dissolversi di quello della finzione artistica.

Copertina e pagine tratte dal quaderno realizzato da Stefano Ricci per *Madre* © Stefano Ricci

Un quaderno interamente nero come il pozzo che si è chiuso alle nostre spalle ma che pare quasi schiudersi nuovamente ogni volta che ne sfogliamo le pagine sulle quali, tracciati con i medesimi gessetti bianchi, tanto i disegni di Ricci quanto le parole di Martinelli rinnovano le stratificazioni e gli enigmi che *Madre* ha generato. Anzi, li moltiplicano ancora. Le domande e le possibilità si disseminano: chi ha perso quel quadernetto? Di chi è la grafia che, come fossero appunti o memorie, ha tracciato quei versi bianco su nero? Della madre, come un racconto scritto per il figlio come monito o promemoria? Del figlio, come ricordo o esorcismo attraverso la scrittura delle proprie responsabilità? Un oggetto che sopravvive non come testimonianza e documentazione di uno spettacolo, ma come un frammento di esso, come un segno del suo essere tutto finto e insieme tutto assolutamente reale. Come un passaggio di testimone che, finito adesso nelle nostre mani, ci forza a non eludere quel manifestarsi delle immagini in suono, delle parole in ascolto, quello straziante «T'am sent?»,²⁰ il «Mi senti?» al quale dare risposta, prima che sia troppo tardi.

¹ C. LISPECTOR, *Un soffio di vita (pulsazioni)* [1978], trad. it. di R. Francavilla, Milano, Adelphi, 2019, p. 18.

² In tedesco, infatti, i due rispettivi termini sono «Trauma» e «Traum».

³ M. MARTINELLI, *Madre*, Ravenna, Ravenna Teatro, 2020, p. 6.

⁴ Cfr. M. KOMMERELL, *Il poeta e l'indicibile*, Macerata, Giometti&Antonello, 2020.

⁵ G. AGAMBEN, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 237.

⁶ M. MARTINELLI, *Madre*, p. 2.

⁷ Ivi, pp. 2-3.

⁸ Cfr. R. BARBANTI, *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora*, Giulianova (TE), Galad Edizioni, 2020.

⁹ Ivi, p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ Ivi, p. 93.

¹² Cfr. J.L. BORGES, M. GUERRERO, *Manuale di zoologia fantastica* [1957], trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1979, pp. 19-20.

¹³ H. MÜLLER, *Anatomia Tito Fall of Rome. Un commento shakespeariano* [2002], trad. it. di F. Fiorentino, Roma, L'orma editore, 2017, p. 70.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 145.

¹⁵ R. BARBANTI, *Dall'immaginario all'acustinario*, pp. 97-98.

¹⁶ Cfr. Ivi, p. 86.

¹⁷ M. MARTINELLI, *Madre*, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 19.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI



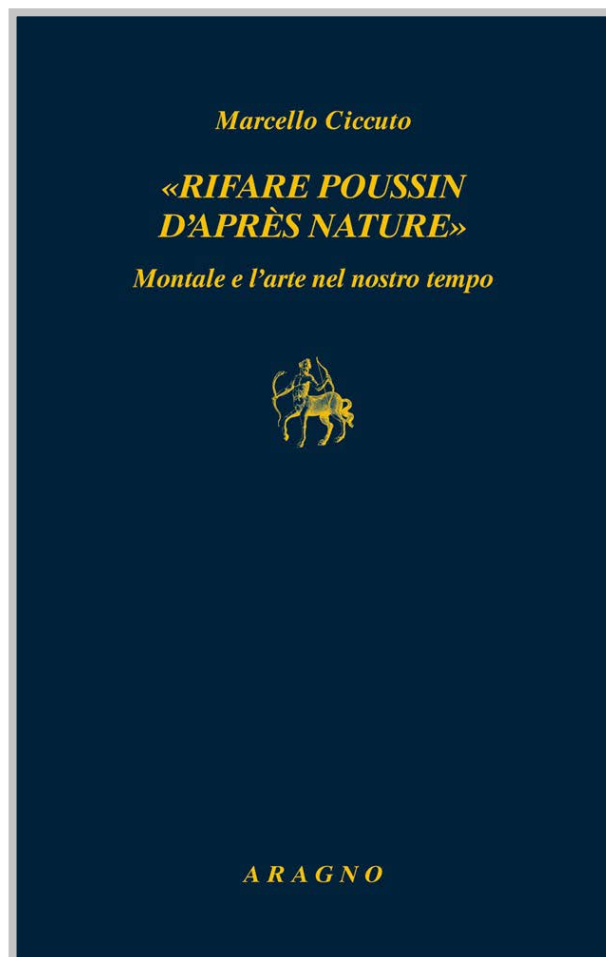
MARIA SILVIA ASSANTE

Marcello Ciccuto, «Rifare Poussin d'après nature». Montale e l'arte nel nostro tempo

Il volume di Marcello Ciccuto (Torino, Aragno, 2018) è una monografia sul fitto intreccio dell'opera poetica e prosastica di Montale con il mondo delle arti. La contaminazione di codici, così tipica della difficoltà (a volte dell'ambiguità) della scrittura montaliana, è al centro della dissertazione dell'autore che insegue la miriade di letture ed esperienze culturali del poeta alla base dell'elaborazione di un personalissimo modello critico applicabile, senza soluzione di continuità, a tutte le espressioni artistiche. Questo vasto approccio ermeneutico, che vede il poeta accostare in maniera significativa l'impressionismo storico al verismo musicale, l'opera di Gatto a quella del primo de Chirico, la poesia di Pea alle sculture classiche, viene indagato mettendo in luce consapevolmente ciascun riferimento. L'intera analisi di Ciccuto dimostra come «i cenni di cultura figurativa in Montale siano invariabilmente pluri-direzionali e assommino più esperienze visive e mentali» (p. 281) ricostruendo così una vera e propria teoria estetica montaliana.

La sequenza dei dieci capitoli dell'indice suggerisce un percorso attraverso la coscienza artistica di Montale: nei primi capitoli (*Una specchiata indifferenza; Impressionismo, arabeschi, astrazioni; Polifonie cromatiche*) l'autore descrive l'allontanamento del poeta dalla «gioia luminosa» impressionista per dimostrare l'adesione ad una «metafisica arida e decolorata» realizzata in «linee profonde, scultoree, monocromatiche» (p. 37, poi in *Effetto scultura e Realismo Metafisico*). L'aridità, riconosciuta in Sbarbaro, Svevo, Emanuelli, Gide, De Falla, è strettamente connessa alla riduzione di tono, espressione di una poetica schiva dalla «seduzione mimetica» e lontana dalle fredde soluzioni delle fotografie realistiche (tema del capitolo *Contro il fotografico*) per andare, ricalcando i titoli di altri capitoli, *Verso una nuova visione classica* seguendo il *Magistero di Paul Cézanne*.

Proprio il motto attribuito a Cézanne, scelto significativamente come titolo, *Rifare Poussin d'après nature* è l'«unico obiettivo degno dell'arte attuale» (p. 214). Come il barocco Poussin recupera il sacro nella solidità classica dei corpi statuari e delle forme, così l'arte di Cézanne, restituendo alla natura la sua concretezza, in un'epoca di astrazione disumanizzante, può ricondurci, seppur accidentalmente, all'esperienza del divino.





La monografia, dalla profonda natura specialistica, si accompagna a un ricco apparato bibliografico e iconografico, posto in chiusura del testo, che dialoga con esso rafforzandolo (strana però è l'assenza di Poussin) a dimostrazione della non casualità dei legami.

Lo studioso traccia le connessioni culturali e le preferenze del poeta agganciandosi a una serie di spie-testuali che ritornano nelle diverse prose, la cui interpretazione permette di seguire la logica del testo: l'ammirazione del monocromatismo, che il poeta ritrova nella *Battaglia di Legnano* di Verdi e in Morandi, si oppone tanto all'ingenuo colorismo impressionista quanto alla «pittura senza gioia» espressionista e cubista; al bozzettismo, al vignettismo, ai frammenti fotografici Montale oppone la sintesi coerente dell'affresco corale (di Cagli, della musica di Berlioz); alla pittura ornamentale la pittura di sostanza. In questo dizionario «tappezzeria» e «arazzeria» sono immagini riduttive che rimandano a una logica decorativa, anti-mimetica a cui è opposta la ricerca metafisica del sublime reale, tutto terrestre.

Per Ciccuto la condivisione del poeta di una «nuova posizione estetica fondata sull'adesione integrale 'allo spirito del tempo'» (p. 227) è ravvisabile nel classicismo moderno della «materia verbale plastica» posta a difesa contro la degenerazione delle avanguardie (p. 178). «Nasce classico [...] chi nasce a tempo» dice Montale. Il punto di partenza di un'opera d'arte deve essere l'accettazione del reale: «viatico imprescindibile a una intuizione del valore sovrasensibile, oltremondano del Bene» (p. 231). Per vincere il disordine che il nostro tempo impone all'arte l'esempio da seguire è quello dello scultore che affonda nella materia e trasforma la propria esperienza esistenziale in oggetti e questi in simboli. Nel tentativo di compiere una rivoluzione antieroica, contro un'avanguardia caotica e prelogica come quella di Michaux, l'arte deve ritornare al reale, ritornare, usando le parole del poeta, a «respirare nel nostro mondo di uomini, il solo ove la voce della poesia riesca a vibrare, a trasmettersi». Secondo Ciccuto un'adesione allo spirito del tempo è possibile per il poeta percorrendo la strada di una concreta metafisica personale, in equilibrio fra sublime e dimesso, oggettivo e soggettivo. Sotto questo segno viene posta anche la pittura 'domenicale' di Montale, sintesi fra De Pisis e Morandi, che mette in scena «il più insignificante dei quotidiani» attingendo alla «forza della costruzione immaginativa del reale, capace [...] di riaddurre agli uomini la presenza terrestre degli assoluti» (p. 297), coerentemente con la lezione di Cézanne.



LUCIA CARDONE

Leonardo Sciascia, «Questo non è un racconto». Scritti per il cinema e sul cinema

Fin dall'azzurro carta da zucchero della copertina Adelphi, elegantemente ruvida, la raccolta degli inediti (o sparpagliati) scritti di cinema di Leonardo Sciascia, appena pubblicata per le cure di Paolo Squillacioti, promette riflessioni profonde, segnate dal tempo e venate di nostalgia. Non per la facile ricorrenza del centenario della nascita dello scrittore, ma per il suono cristallino di queste pagine che, seppure nella frammentarietà delle carte ritrovate, investono chi legge con la forza intatta di un pensiero tenace e tenacemente eretico, lontano da ogni ritualità e conformismo, compresi quelli innescati dal profluvio degli anniversari. Negli ultimi tempi, infatti, si sono moltiplicate le occasioni celebrative, in una sorta di perdurante conversare nel quale l'immagine – o meglio l'ombra – dello scrittore sembra aleggiare come un imbronciato invitato di pietra. Perlomeno questa è la mia impressione di lettrice di Sciascia: avverto con precisione la distanza e finanche l'estraneità dell'incedere sinuoso e implacabile del suo ragionare rispetto a qualsiasi tentativo di 'canonizzazione', pur condotto in affettuosa buona fede.

In questo scenario, la smilza silloge di testi sul cinema, meticolosamente ordinati da Squillacioti, con mano leggera ma rigorosa, ha il non piccolo merito di restituire per intero la figura di Sciascia, il suo sguardo lucido, originale, e insieme i suoi puntigli, le arricciature, si potrebbe dire, di una visione del cinema e del mondo pertinacemente orientata. Così ritroviamo, nel frusciare delle pagine, la forma mobile del rapporto che ha legato lo scrittore allo schermo: dall'amore, precocissimo, per le storie di celluloidi, al disamore, sopraggiunto verso gli anni '60 a intiepidire e addirittura a raggelare un sentimento profondo ma divenuto inservibile, irrimediabilmente freddo; dal sogno giovanile di misurarsi con la regia e con la sceneggiatura, all'infiltrarsi, quasi uno sgocciolare, delle immagini filmiche nel tessuto visuale e narrativo della sua scrittura romanzesca; dall'agone cinematografico frequentato come campo di azione politica, agli interventi dell'intellettuale che non manca di partecipare al dibattito suscitato da certe pellicole, e segnatamente da quelle tratte dai suoi racconti, con lampeggiante *vis* polemica.

A confermare la persistente inclinazione verso lo schermo e il vago, intermittente, desiderio di Sciascia di confrontarsi con la scrittura tecnica, il libro si apre con due soggetti inediti che offrono una robusta ossatura di accadimenti, di immagini, di idee cinematografiche e di indicazioni di regia per altrettanti film, che poi non sono stati realizzati. Avrebbero dovuto essere due storie di mafia, ambientate in una Sicilia assolata e tuttavia tenebrosa, messa in scena per la macchina da presa 'ideologicamente civile' di Carlo Lizzani, il primo (*Per Carlo Lizzani*, pp. 13-26); e il secondo per lo sguardo di Lina Wertmüller, alla quale la peculiare qualità del soggetto, che sovverte intimamente gli stereotipi di genere in materia di remissività e coraggio, sembra riconoscere la capacità di restituire le pieghe del sentire nel corpo sociale, mischiando virtù





private e vizi pubblici (*Per Lina Wertmuller*, pp. 27-32). Ma il caso più affascinante è di sicuro il terzo scritto, anch'esso inedito, datato all'altezza del 1972, presentato come un bizzarro dialogo che ha per tema il soggetto di un film di Sergio Leone; o forse, più esattamente, ci troviamo di fronte a un soggetto cinematografico che assume la forma di una sapiente conversazione incentrata su quel medesimo film che si va scrivendo (*Per Sergio Leone*, pp. 33-55). Lo scambio, fin dalla cornice filosofica esplicitata dalla citazione di Diderot, mostra subito la sua raffinata e ironica metadiscorsività, inaugurandosi con la negazione enigmatica che dà il titolo alla intera raccolta: «*Questo non è un racconto*».

Oscuramente connesso al celebre regista e alla genesi di *C'era una volta in America* (1984), il testo, la sua natura e i rapporti con la pellicola girata dodici anni più tardi si situano in uno spazio ambiguo, denso di rifrazioni e di assonanze, che chiama alla esplorazione e però resta inaccessibile. È utile, ma tutt'altro che risolutiva, la ricostruzione della vicenda ipotizzata da Squillaciotti nella sua *Nota*, dove – appoggiandosi ai ricordi di Vincenzo Consolo, già filtrati da Andò e da Catalano – riferisce di una lunga telefonata fra lo scrittore e il regista, di un contratto per la sceneggiatura manchevole soltanto della firma e di un pranzo disastroso in un ristorante di Palermo, che raggiunge l'apice dell'imbarazzo quando Sciascia abbandona la tavola e Leone, senza concludere il pasto né l'accordo per il film. La distanza incolmabile fra l'umbratile intellettuale siciliano e il cinematografaro ciarliero, conforme alle posture più fastidiose di Cinecittà, sarebbe dunque la causa del fallimento del loro incontro creativo.

Eppure, leggendo questo soggetto che non somiglia a un soggetto, e ripensando alla storia di Noodles (Robert De Niro) rimandata dallo schermo, viene da pensare che la relazione fra il regista e lo scrittore sia stata più articolata e proficua, a partire forse dalla lettura condivisa di *A mano armata*, il romanzo autobiografico di Harry Grey da cui *C'era una volta in America* trae spunto. Difatti, sono sottili ma ineludibili i fili che stringono il testo di Sciascia, malamente naufragato, e il film che poi ha preso vita. Per dar conto di una intuizione generata dalla serie minuta di risonanze e immagini colte qua e là, in guisa di fotogrammi nascosti nelle anse della scrittura, accennerò soltanto a due elementi. Per cominciare vorrei segnalare l'andirivieni memoriale che innerva la struttura narrativa, ponendo in primo piano – accanto ai fatti, ai personaggi e alla avventurosità gangster della trama – l'essenza stessa del tempo e del suo ondivago fluire, con guizzi d'infanzia a fiammeggiare nella maturità: «nel film dovrebbero esserci continui scarti tra memoria e attualità, tra il 1925 e oggi [...] bisognerebbe mettere a punto questi ingressi della memoria [...]. Quanti sono? [...] dobbiamo far vedere da quale mondo, da quale ambiente, da quale educazione sentimentale [...] il nostro eroe proviene» (p. 34 e p. 44).

Inoltre, mi sembra opportuno ricordare il gioco di svelamento finale, l'autentica *masquerade* nella quale il protagonista incontra l'amico di un tempo, sorprendendolo nella sua villa lussuosa, «con la faccia inceronata: calmo; sicuro; sotto una doppia maschera [...]. Momento suggestivo [...] tutto falso, tutto teatrale... e arriva la morte» (p. 54).

Occorrerebbe una indagine insieme spericolata e ragionevole, alla maniera di Sciascia e delle sue immaginifiche ricostruzioni storiche, per delineare la intricata ragnatela che si protende tra questo stravagante soggetto e *Once Upon a Time in America*. Invece, ci si dovrà contentare del mistero e del senso di sospensione che scaturiscono dalla lettura di questo e degli altri scritti sul cinema ora pubblicati, ché tutti, in modi e misure variabili, portano con sé la stretta incompiutezza del frammento, consegnandoci i dettagli, talvolta splendidi, di un quadro totale imprevedibile, destinato a sfuggirci per sempre. Ciò nonostante, nel loro insieme, i brani proposti da Squillaciotti – gli inediti e i contributi disseminati nelle sedi più disparate – riescono a illuminare la silhouette dello scrittore di fronte o nei pressi dello schermo, rischiarato dal bagliore incostante del proiettore, e ripreso da angolazioni desuete.

Il ritratto che ne emerge è quello di uno spettatore appassionato, custode orgoglioso di



memorie antiche, fragranti, e popolate delle immagini eloquentissime – ma mute – dei primi film veduti da ragazzino nel cinematografo di Racalmuto. Il ricordo di quando Chaplin era semplicemente Charlot, scritto nel 1977 dopo aver appreso la notizia della sua morte, si riallaccia al godimento della «farsa» finale, come venivano definite, con tenera pomposità, le «comiche» nei programmi di sala paesani. Con lui, rammenta Sciascia, si rideva «fraternamente», senza la ferocia di cui dice Bergson, sentendosi dalla parte dei buoni, dei fragili e degli sfortunati; tanto che, per suggellare un commiato che pare impossibile, lo scrittore richiama il cappello rotante e «i passettini sghembi e veloci» di Chaplin durante una visita ai carcerati, ai quali si rivolge con sorniona complicità: «Coraggio, ragazzi, se noialtri siamo liberi, è perché ancora non ci hanno pescati» (*Con lui si rideva come fratelli*, pp. 91-92).

Sono numerosi e attraversati dal baluginare vivido delle immagini in movimento, che corrispondono ad altrettanti scatti del pensiero, parafrasando lo studio di Maria Rizzarelli (*Sorpreso a pensare per immagini. Leonardo Sciascia e le arti visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2013), gli scritti dedicati alla scomparsa di divi o personalità del mondo del cinema. Fra tutti spicca quello tributato a Gary Cooper, uomo della frontiera e «ultimo simbolo dell'altra America, dell'America che abbiamo amato [...] l'America primo amore di Soldati, l'America di Vittorini, di Pavese, di Pintor» (*I miti del cinema*, pp. 71-75). Gli occhi chiari e il passo dinoccolato del protagonista di *Mezzogiorno di fuoco* (F. Zinnemann, 1952) ritornano in queste pagine come potenti indicatori di storie e di Storia, nel loro intrecciarsi e quasi fondersi, in sovrimpressione, con le lunghe leve del sergente della divisione Texas che, nella lontana estate del 1943, entrava da liberatore nel borgo siciliano, come un «cow-boy chiamato | alla polvere e al sangue dell'Europa; | un angelo caduto, un mito esausto | lungo le strade di morte e miseria» (*Gary Cooper*, pp. 59-60).

Che il rettangolo dello schermo, con le sue evanescenze, ammicchi alla sparizione e al desiderio di trattenere presso di sé le fattezze, i sogni e le tracce di chi non è più è testimoniato non soltanto dagli scritti di congedo e dai ritornanti echi pirandelliani, ma anche dal ricorrere del motivo del funerale. Comincia dal più celebre, quello di Valentino – evocato per via letteraria attraverso Dos Passos nella traduzione di Pavese – con i disordini, l'impazzimento della folla e gli indicibili eccessi che tanta parte hanno avuto nella costruzione del divismo hollywoodiano (*L'alfabeto delle stelle*, pp. 99-104); e prosegue, lungo il filo della cinefilia, con le sobrie esequie dell'amatissimo Clair, così lontane eppure così vicine alla corsa folle del carro funebre trainato da assurdi cammelli in *Entr'acte* (R. Clair, 1924), di cui gli sovviene il paradossale *ralenti* e la smisurata accelerazione, sorta di *danse macabre* surrealista scatenata dalla 'dinamite dei decimi di secondo' (*Il congedo da Clair. Un'ultima ironica sequenza*, pp. 93-95). Il rito pare concludersi, infine, con le lapidee parole di commiato rivolte a Eric von Stroheim, ordinate «sotto specie di rimpianto, di malinconia e nostalgia, di struggimento per una perduta felicità» (p. 107), che saldano la maschera del regista *maudit* – «disertore dell'imperiale e regio esercito austriaco» (p. 109) ma impareggiabile nell'indossare l'uniforme da ufficiale per la cinepresa di Renoir – al mito del cinema stesso, entrambi poeticamente dissolti nel nero vellutato di un *fondue* d'altri tempi (*L'ufficiale von Stroheim. Maschera di nostalgia*, pp. 105-109).

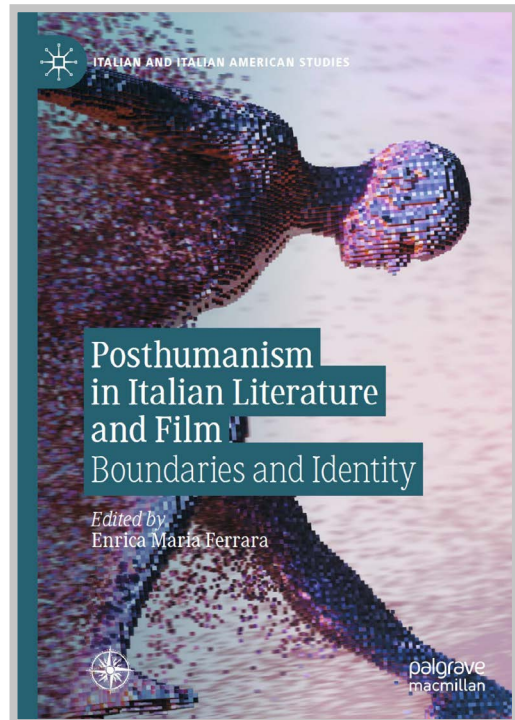


GIOVANNA FALESCHINI LERNER

*Enrica Maria Ferrara (ed.), Posthumanism in Italian Literature and Film.
Boundaries and Identity*

What do Giacomo Leopardi, Filippo Tommaso Marinetti, Italo Calvino, and Elena Ferrante have in common? Enrica Maria Ferrara's new volume (Palgrave Macmillan, 2020) places these authors at the center of contemporary posthumanist discourses, by proposing that they share a concern with decentering the human subject and challenging human-non-human binaries. In her introduction, Ferrara traces the philosophical and literary lineages of posthumanist discourses within the Italian intellectual tradition, arguing that Italy is the «nest of posthumanist culture» (p. 14). Ferrara supports her claim through an examination of two specifically Italian philosophical trends: feminist thought, specifically Luisa Muraro's '*pensiero della differenza*' and Adriana Cavarero's «relational ontology» (p. 14), which destabilize unitary and consistent views of the subject; alongside Gianni Vattimo's '*pensiero debole*' and Giorgio Agamben's exploration of biopolitics, both of which highlight the limits of western metaphysics and the humanist tradition. The essays included in the volume explore, from a variety of theoretical perspectives and methodologies, how these philosophical traditions have led to a radical «repositioning of the intellectuals as creators of knowledge» (p. 17).

The volume is organized into three parts, each comprised of four essays. The first part, *Becoming Posthuman*, explores the process through which humanistic views of the subject are upended, both in the historical continuum that connects Leopardi's *Zibaldone* to Ferrante's Neapolitan 'quartet,' and through the different processes through which a posthuman subject develops in literature. Gianna Conrad considers Leopardi's «ecological system of infinite possibility and multiplicity of absolutes, swarming with hybrid identities generated by interactions of human and nonhuman entities» (p. 17). Alberto Godioli, Monica Jansen, and Carmen Van den Bergh examine Pirandello's posthumanist modernism as emerging from his «awareness of animality as a continuum encompassing both the human and the nonhuman» (p. 52). Marco Amici's essay steps into the twenty-first century to analyze Laura Pugno's fiction and its «awareness and perceived necessity of re-calibrating the relationship between human and nature» (p. 74), which leads to «a complex, unresolved process» (p. 87) of posthumanist interrogation. Ferrara's essay on Ferrante's Neapolitan novels moves from the concept of '*smarginatura*' – the loss of boundaries between the self and the world that Lina experiences at critical times – to the «digital notion of authorship – dispersed, polyphonic and collaborative» (p. 112), which Elena Ferrante's own elusive authorial identity signifies.





The essays in *Technology and Identity* analyze works by Italian writers who foreground the interactions between humans and digital technology. Giancarlo Alfano discussed the evolving relationship of market, readership, and author in Italian poetry in the digital age. He emphasizes the sociological notion of 'prosumer' – the reader as simultaneously producer and consumer (p. 124) – embedded in the interactivity and multiplicity of digital publishing platforms. Kristina Varade's essay focuses on fictions that, by integrating digital technologies like the cell phone, lead to literary experimentations that are singularly appropriate to contemporary life, such as transmedia storytelling. Eleonora Lima explores works by Luciano Bianciardi and Tiziano Scarpa, to show how their opposite approaches to technology and gender do not simply reflect social and cultural views, but contribute to constructing their meaning within the posthuman shift (p. 20). Anna Lisa Somma and Serena Todesco's chapter expands the discussion of cyborg reproduction through an analysis of Viola di Grado's *Bambini di ferro*, which utilizes the resources of speculative fiction to explore the meaning of android maternity.

The last part of the book, *Boundaries of the Human*, examines the shifting boundaries between human subjects and other entities, including non-human animals, plant and mineral life, and the products of technological innovations. Eugenio Bolongaro probes Aldo Nove's posthumanist project in relation to civic *impegno*; Enrico Vettore adopts an ecopsychological approach to Gianni Celati's 1980s work, reading it as a call to recognize the enmeshed nature of humanity and its environment. In his essay on the zombie in 1980s Italian pop culture and cinema, Fabio Camilletti sees the figure of the undead as a metaphor for the social tensions that remain unresolved under the surface of *disimpegno* and consumerism. Paolo Saporito's chapter focuses on the relationship between the female body, the environment, and the cinematic camera in Antonioni's trilogy of alienation, drawing on Karen Barad's agential realism.

Ferrara thoughtfully situates the volume within the larger philosophical and scholarly context, from the posthumanist thought of Roberto Marchesini and Francesca Ferrando, to Italian ecocriticism and animal studies, pioneered by scholars like Serenella Iovino, Elena Past, Deborah Amberson, and Enrico Cesaretti. Other strong philosophical influences are Donna Haraway's cyborg and Rosi Braidotti's nomadic subject, reasserting the crucial role that feminist thought has played in challenging the stability and singularity of the humanist and patriarchal subject. In addition to its deep theoretical apparatus and diverse scholarly perspectives, the most significant contribution the volume makes is perhaps its emphasis on the ethics of relationality, hybridity, and multiplicity that the posthuman embraces. The vast multidirectional migratory movements of our era, which challenge the stability of national borders and identities, and are often initiated in response to ecological crises caused by the exploitative practices of agro-extractive capitalism, demand the humble decentering of the western humanistic subject and the acceptance of the entanglements of human and non-human entities, which the authors and artists discussed in this volume explore and represent in their work. The posthuman, as this volume articulates it, does not suggest a retreat from an engagement with the world – on the contrary, it shows how the posthumanities are deeply relevant to the social, political, and ecological concerns of our times.



GIUSEPPE PALAZZOLO

Bart Van den Bossche e Bart Dreesen (a cura di), Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello

Se ci fosse bisogno di interrogarsi ancora sulla rilevanza internazionale acquisita nel tempo dall'opera di Luigi Pirandello, basterebbero i volumi editi per i tipi di Peter Lang a confermarla e per riconoscere nello scrittore e drammaturgo siciliano uno degli interpreti più acuti della modernità. Dopo aver affrontato il nodo narrazione, memoria e identità in un precedente volume allestito da Alessandra Sorrentino e Michael Rössner, l'indagine su 'Pirandello in un mondo globalizzato' procede ad esplorare il macrotesto dell'autore siciliano dalla specola della visualità con la raccolta di saggi curata da Bart Van den Bossche e da Bart Dreesen, intitolata *Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello* (2020). I variegati contributi sono raggruppati in quattro sezioni, che scandiscono la ricerca con fitti e numerosi rilanci e rimandi interni. Dopo l'*Introduzione* dei curatori, la prima parte è dedicata alle coordinate generali del discorso. Le dinamiche di rivelazione e svelamento presenti non solo nella scrittura teatrale, ma anche nella narrativa, vengono individuate da Dominique Budor e Margherita Pastore e ricondotte a due eventi biografici risalenti all'infanzia – la vista dell'amplesso tra un uomo e una donna nella torre-*morgue* e la scoperta dell'adulterio del padre con la giovane nipote nel convento di Palermo – già raccontati nella biografia autorizzata di Nardelli, ma che qui vengono accortamente inseguiti e ricostruiti attraverso i processi di mascheramento, rimozione, palesamento. La persistente iconicità che permea l'opera pirandelliana viene rintracciata, in questo segmento del volume, in alcuni emblemi ricorrenti: l'immagine copernicana e pascaliana dell'uomo sospeso tra gli infiniti del tempo e dello spazio (Lia Fava Guzzetta), la costante metaforizzazione della teoresi, particolarmente evidente nel *Fu Mattia Pascal* e nell'*Umorismo* (Sara Lorenzetti).

Le costanti che caratterizzano la rappresentazione dell'atto di vedere sono al centro delle analisi della seconda sezione: giustamente centrale, in questa prospettiva, è *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Al romanzo e alla diversa categorizzazione estetica che ivi assumono le immagini dedica la sua attenta lettura Simona Micali: lo statuto di simulacro del quadro, quello meduseo della fotografia e quello spettrale dell'immagine cinematografica si intrecciano a delineare il declino dell'arte e del ruolo dell'artista di fronte all'impatto con la società di massa. In particolare il valore perturbante dell'immagine fotografica – spinto fino ad anticipare la riflessione della Sontag sulla fotografia come *memento mori* – si accompagna a una costante interrogazione sulla verità del medium, e sulla capacità dello sguardo del protagonista





di cogliere la vita presentando «agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni, della loro vita così com'è». Su questa capacità rivelatrice delle immagini, fisse o in movimento, si sofferma anche Letizia Cristina Margiotta nel suo intervento, mentre Laura Melosi dimostra come la dinamica intrinsecamente cinematografica dello sguardo del narratore finisca per strutturare lo stesso *plot*. Allargano il campo Laura Cannavacciuolo, che individua i processi di sdoppiamento e di riconoscimento promossi dalle fotografie dei defunti nelle *Novelle per un anno*, e Ulla Musarra-Schrøder, che insegue all'interno della stessa raccolta il motivo dello sguardo e le sue rifrazioni sul paesaggio tra ipotiposi ed esperienza epifanica. Si concentra inoltre sulle prime due raccolte di novelle – *Scialle nero* e *La vita nuda* – Irena Prosenc, per comporre una mappatura dettagliata delle modalità scopiche dei personaggi (dai difetti di vista alla negazione dello sguardo), mentre Carlo Serafini affronta un'altra campionatura, quella del bestiario pirandelliano, ricostruendo una tassonomia letteraria dalla profonda carica simbolica. Paola Casella conduce invece un intenso esercizio di *close reading* della novella *Il coppo*, dal quale emergono i processi di visualizzazione messi in atto dalle meccaniche della parola: in particolare vengono enucleate le strategie retoriche e discorsive che, facendo leva sulla ragione e sul sentimento, promuovono nel lettore un effetto di 'condensazione opacizzante' di forte concentrazione allegorica.

Al teatro è dedicata la terza sezione. Qui Valeria Merola ripercorre, scegliendo alcuni momenti significativi, le tappe principali dell'avvicinamento di Pirandello alla scena, mettendo in luce la costanza con cui l'immagine – il ritratto, la fotografia, il sogno – si anima per prendere vita e parola. Su un'opera fondamentale come *I giganti della montagna* insiste sia Balázs Kerber, che ne analizza gli effetti di visualizzazione, sia Maria Maderna, che ne passa in rassegna le messinscene, mentre Rosalba Gasparro si impegna in un confronto tra Pirandello e la drammaturgia belga francofona, cercando di distinguere la comune matrice simbolista dagli influssi esercitati dal magistero pirandelliano.

In un affondo finale vengono inoltre affrontate le traduzioni intermediali: i volti che Pirandello mostra in pubblico tramite fotografie e filmati dell'epoca (Ilona Fried) fanno il paio con le vignette satiriche che lo rappresentano (Paolo Rigo), contribuendo a costruirne l'iconico profilo. Considerando il successo delle trasposizioni della sua opera, l'indagine può procedere esclusivamente per campioni, seppur significativi: il cinema dei fratelli Taviani (Leonarda Trapassi), i fumetti di Lorenzo Bianchi e Angelica Regni (Inge Lanslots), le copertine delle recenti edizioni della narrativa pirandelliana (Sarah Bonciarelli). Da questa esplorazione, plurale e variegata, si rafforza l'idea che quello 'stile di cose', in cui Pirandello riconosceva la migliore tradizione italiana e al quale sentiva di appartenere, è da lui declinato in una scrittura che procede per immagini, icone, epifanie. L'analisi della produzione dello scrittore al fuoco della cultura visiva si apre a un ulteriore merito, quanto mai necessario e propizio: quello di offrire leve per disarticolare alcune categorie critiche, come l'abusata coppia tilgheriana 'vita-forma', ormai divenute stanchi *refrain*, per riscoprire una corrente che percorre tutta la letteratura pirandelliana, e non solo l'esperienza teatrale. In tal modo si può riscoprire che le dimensioni visive e visionarie appartengono alla vocazione originaria della scrittura e della riflessione dell'autore, così come vengono emblematicamente consegnate dalla madre, «ombra solo da jeri», al figlio Luigi in uno dei *Colloqui coi personaggi*: «Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle».



GRETA PLAITANO

Ruben Donno, "Uomo di penna e di pennello". Il doppio talento di Ardengo Soffici

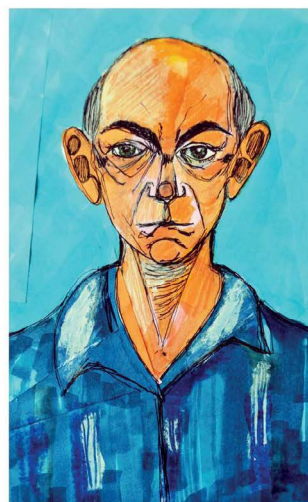
Provare a indagare la figura poliedrica del letterato artista Ardengo Soffici non è un'operazione priva di rischi. Ciò nonostante, nel volume edito da Le Lettere, il giovane studioso Ruben Donno li affronta senza timore, destreggiandosi all'interno di una letteratura critica vasta e interdisciplinare. L'intento dell'autore è quello di avanzare, attraverso una dettagliata ricostruzione cronologica della vita dell'artista, una lettura contigua della sua opera letteraria e figurativa. Sin dal primo capitolo difatti, essa viene esplorata in maniera duplice: da un lato, analizzando l'attenta scelta lessicale che lascia trasparire il genuino soggettivismo proprio della sperimentazione letteraria di Soffici, dall'altro, ponendola in dialogo con l'operazione eminentemente ecfrastica della critica longhiana. Il denominatore comune di questa particolare forma di scrittura è rappresentato per Donno dalla messa in luce di una volontà sottesa nel «dare forma plastica alle parole e far sì che esse, fuoriuscendo dalla pagina per effetto *pop-up*, possano modellarsi concretamente sulla scorta del dato figurativo» (p. 25). L'uso fluido di una terminologia specifica, priva dei tecnicismi propri della disciplina storico-artistica, coadiuvato dal forte gusto narrativo e metaforico – non esente da localismi e toni colloquiali – evidenzia così quel «parlar figurato» (G. De Robertis, 'Ardengo Soffici', in A. Soffici, *Fior Fiore. Pagine scelte e ordinate da Giuseppe De Robertis*, Firenze, Vallecchi, 1937, p. 15) che caratterizza la scrittura dell'autore del Poggio, oggetto di curiosità e interesse di un pubblico eterogeneo.

Tracciando le diverse fasi dell'attività creativa di Soffici, l'autore ripercorre da principio il periodo francese, che dal 1900 al 1907 segna la crescita emotiva e culturale dell'artista. L'incontro con la capitale variopinta e stimolante, capace di metterlo in contatto con una vita più intensa, è dunque il primo vero distacco dal mondo contadino e dalla natura agreste nella quale era nato. A Parigi Soffici scopre il Realismo, la pittura espressionista, la poetica simbolista, collaborando con diverse riviste letterarie in veste di scrittore e disegnatore, come *Plume*, *Le Tutu* e *Gil Blas*. Ed è attraverso questa realtà ricca e caotica, radicata nella vita mondana della metropoli, che l'artista nutre per la prima volta un sentimento nazionalistico, rielaborando il rapporto con la sua terra natia – grazie anche al

Ruben Donno

"Uomo di penna e di pennello"

Il doppio talento di Ardengo Soffici



Le Lettere



coup de foudre per la pittura di Segantini – e con la propria storia. Immagine verbale e pittorica si fondono in quella «pittura di prosa» (p. 65), già apprezzata dalle ricerche di Luigi Baldazzi e di Alessio Martini (L. Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969; A. Martini, *Storia di un libro. Scoperte e massacri di Ardengo Soffici*, Firenze, Le Lettere, 2000), che non prende a modello la realtà in sé, ma l'immagine pittorica di essa, in una forma di *ekphrasis* celata. Questa descrive con enfasi paesaggi, sensazioni e incontri, secondo le parole di Soffici, tentando di «uscire dai vecchi schemi letterari e pittorici; [...] di slargare, di violentare e dirompere i modi di espressione, per arrivare a uno stile più largo e alla varietà della vita e delle impressioni» (A. Soffici, 'Giornale di Bordo', I (1915) in A. Soffici, *Opere*, vol. IV, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 188).

Donno illustra in seguito il rientro in Italia, tratteggiando il profilo di un intellettuale che si muove tra Modernismo e Avanguardia, che fa i conti con il proprio paese attraverso una ricerca del reale giocata sull'introspezione e sull'autobiografia, misurandosi principalmente con la forma del diario. Punto di congiunzione tra opera letteraria e pittorica si rivela per esempio nell'analisi incrociata di un'opera come *l'ignoto toscano* e i numerosi autoritratti concepiti negli stessi anni, che dispiegano al lettore quell'«automitografia» (S. Bartolini, *Ardengo Soffici. Il romanzo di una vita*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 30) che si articola in una narrazione insieme malinconica e feroce, che aderisce pienamente con lo spirito e i fatti storici del suo tempo. In conclusione, lo studioso affronta i tumultuosi anni del primo conflitto mondiale, il racconto dell'orrore della trincea vissuta da volontario, che emerge dalle parole dure di *Kubilek* e *La ritirata del Friuli*, e gli ultimi anni in cerca di risoluzione, guidati dal desiderio di un ritorno al passato squisitamente classico e vincolato alla storia della propria nazione.

Il volume di Donno, attento al dettaglio biografico quanto alla variegata produzione critica e narrativa, delucida «la ricerca della musicalità della parola e dell'immagine» (A. Del Puppo, *"Lacerba", 1913-1915*, Bergamo, Lubrina, 2000) che segna l'opera di Soffici. Esso si inserisce in quel filone di ricerca attento alla duplice predisposizione creativa (letteraria e pittorica), caratteristica nell'opera di alcuni autori moderni, aggiungendo così un tassello ben costruito a quelle ricerche che si propongono di colmare i tortuosi spazi – ad oggi ancora poco esplorati – tra studi letterari e visuali, indispensabili per interrogare l'opera febbrile di autori in cui vita e arte si sorreggono e si svelano vicendevolmente.



CORINNE PONTILLO

Giorgio Falco, fotografie di Sabrina Ragucci, Flashover. Incendio a Venezia

A distanza di pochi anni dalla pubblicazione di *Condominio Oltremare* (L'orma, 2014), Giorgio Falco e Sabrina Ragucci tornano sulla via dell'incontro fra letteratura e fotografia, contribuendo a dare ulteriore impulso alle dinamiche verbo-visive messe in atto dalle produzioni fototestuali contemporanee. *Flashover. Incendio a Venezia* (Einaudi, 2020) è infatti l'ultima tappa – al momento – di un sodalizio che vede impegnati nella realizzazione di opere ibride e proteiformi uno scrittore la cui prosa mostra di possedere una spiccata propensione al visuale e una artista visiva che ha da poco scelto di dedicarsi, con il romanzo *Il medesimo mondo* (Bollati Boringhieri, 2020), alla scrittura letteraria. E di questa inscindibilità tra spazio narrativo e racconto fotografico, tra sguardi di natura diversa ma disposti a contaminarsi, *Flashover* sembra recare il segno già a partire dalla struttura del volume. Se si osserva la successione delle pagine, si nota che i frammenti iconografici, costituiti complessivamente da settantatre fotografie di Ragucci e da uno scatto eseguito da Falco (cfr. p. 52), sono intercalati nel testo privi di didascalie. L'esperienza di lettura che se ne ricava, pertanto, si nutre di un simultaneo integrarsi dei tasselli fotografici con l'impianto narrativo.



Riguardo innanzitutto alla componente verbale, il racconto appare racchiuso da una cornice che, nell'attacco e nei brani conclusivi, ricalca l'andamento descrittivo di una tradizionale terza persona romanzesca. Sul piano della forma, tuttavia, il testo di Falco sfugge alle definizioni. Non è «né romanzo, né saggio, né novella, né poesia» (p. 10) e – accordandosi, da questo punto di vista, a una più generale tendenza del romanzo contemporaneo ad accogliere documenti 'grezzi', linguaggi e generi del discorso non finzionali – concentra il funzionamento dell'ingranaggio narrativo sul recupero dei fatti. L'episodio di cronaca al quale l'opera si ispira è l'incendio del Teatro La Fenice appiccato nel gennaio del 1996 dal titolare di una ditta specializzata in impianti elettrici, Enrico Carella, con la complicità del cugino, nel tentativo di sottrarsi alla penale che la società avrebbe dovuto pagare per il ritardo accumulato rispetto alla fine prevista dei lavori. Riportando anche stralci delle deposizioni dei testimoni e degli imputati chiamati a processo quattro anni dopo l'accaduto, la voce narrante sviluppa in *slow*

motion il racconto del gesto doloso e del modo in cui è stato premeditato, delle operazioni necessarie all'estinzione delle fiamme, della vita che in quegli istanti si consuma nella parte della città lagunare in cui si trova il teatro. Accanto a questo nucleo tematico, che procede come in studiata sintonia con l'imparzialità di un referto, si situano frequen-



ti 'smarginature' della prosa, con l'effetto di una moltiplicazione dei livelli semantici. I passaggi divaganti rispetto al flusso diegetico sono di vario tipo. Numerosi sono i brani in cui, come a bilanciare il ritmo della narrazione, la voce narrante dialoga con se stessa – come quando, con un significativo slittamento dalla terza alla seconda persona, nelle pagine iniziali interviene e avverte: «(Da qui in avanti rinunci al romanzo [...]. Rifiuti di assegnare profondità a ciò che profondo non è. Niente psicologismi, meglio abbandonare i personaggi alla solitudine dei propri gesti; [...])» (pp. 9-10) – oppure anticipa gli eventi, secondo una più consueta funzione prolettica, oppure ancora esprime una dimensione universale liberata da condizionamenti di ordine sia spaziale che temporale: «(Compriamo sempre gli stessi gesti modulati attorno a piccolissime variazioni», si legge in una temporanea pausa dall'incendio, «ciononostante, crediamo ogni volta di fare qualcosa di nuovo; crediamo alle nostre menzogne, [...] impreparati all'esito dei nostri gesti abitudinari; [...])» (p. 69). Al di là degli esempi menzionati, evidenti sono anche le implicazioni metatestuali generate dalla progressione delle fasi dell'incendio: «(Ignizione, propagazione, incendio pienamente sviluppato, decadimento finale. Inizio, svolgimento, svelamento, conclusione. L'incipit è l'innescò, l'accelerante: [...]. Quest'opera, invece, scaturisce dalla sequenza, dal montaggio. [...])» (p. 38). All'interno di tale processo, il 'flashover' non solo rinvia alla fase di massima diffusione delle fiamme, al cosiddetto 'incendio generalizzato', ma diventa anche il punto di convergenza, testimoniato e accentuato dal titolo del volume, di una articolata risemantizzazione del termine in chiave metaletteraria.

Se si guarda al principio di composizione del testo, cogliendo il suggerimento di un narratore che, in più momenti, gira lo specchio verso l'opera e ne rivela i margini di autoreferenzialità, ci si rende conto di come i percorsi di lettura offerti dalle parti verbali rischiano di rimanere incompleti senza un raffronto con le fotografie di Ragucci. Ad eccezione dell'ultima immagine, che riproduce la sagoma abbagliante di una sfera solare, l'apparato illustrativo di *Flashover* si declina intorno a una variante visiva centrale: un personaggio mascherato, colto in diverse pose, dietro cui si cela l'autore. Come si legge nella *Nota* di chiusura, gli scatti sono stati realizzati in Lombardia, Emilia-Romagna e Calabria, e non presentano, se non nel richiamo alla città di Venezia come culla della commedia dell'arte, legami diretti con il luogo di ambientazione della vicenda. Eppure, un fitto dialogo intercorre tra le fotografie e la narrazione, giocato nel dominio di una straniante allusività che si manifesta, ad esempio, nei ritratti dell'uomo mascherato in calzoncini corti e una palla in mano – oppure seduto accanto a personaggi, anche loro mascherati, che si presuppongono più anziani di qualche generazione – in corrispondenza di tutti quei passi in cui emerge un mancato affrancamento dalle figure parentali. Il 'cugino padrone', trasfigurazione letteraria di Enrico Carella, è infatti incapace di gestire l'autorità che gli deriva dal padre (responsabile della ditta appaltatrice per la quale Carella lavora in subappalto presso La Fenice) e, invischiato nelle logiche del profitto senza munirsi degli strumenti produttivi adatti a padroneggiarle, conduce una vita al di sopra delle sue possibilità e «si indebita, si indebita anche per una Bmw» (p. 75). È anche attraverso questo dato contingente che Falco e Ragucci elaborano una stretta interdipendenza tra la componente letteraria e la colonna iconografica, giacché la maschera, fotografata nel suo inerte sorriso e oggetto di una ossessiva visualizzazione, diventa «un autoritratto dello sguardo del denaro, [...] l'autoritratto del denaro occultato dal [...] volto assente» (pp. 164-165) e, in ultima analisi, dell'indifferenza del capitale di fronte alle responsabilità dell'individuo.

Non sono pochi in questo volume composito le suggestioni critiche meritevoli di potenziali approfondimenti. Un unico esempio valga per tutti: nella metafora del 'flashover' in



quanto «incendio generalizzato e definitivo [...] di una civiltà già defunta, che muore ogni volta fingendo di rinascere solo per continuare a morire meglio» (p. 44) affiorano echi pasoliniani che serpeggiano in più luoghi del testo, aprendo una possibile pista interpretativa. Così come, sulla base di uno sguardo focalizzato sulle immagini, un interessante oggetto di riflessione potrebbe essere rappresentato dalla centralità del corpo dell'autore, il quale entra a far parte della sua opera e amplifica le rifrazioni performative di un'istanza autoriale che invita a riflettere sul rapporto di specularità con il personaggio principale, nonché sullo statuto stesso del personaggio. È dunque dall'intersezione tra la 'sequenza' letteraria e i segmenti fotografici che scaturiscono alcune delle produzioni di senso più significative, da un'indagine che non si lascia ricondurre, e ridurre, alla singolarità dei linguaggi espressivi coinvolti ma esorta a ripensare gli assetti narratologici, le soluzioni retoriche, sintattiche e formali in ragione di un allargamento dell'orizzonte ermeneutico che possa inglobare punti d'osservazione e chiavi di lettura foto-testuali.



GIACOMO RACCIS

Filippo Milani, Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea

Nel grande – e sempre più frequentato – tavolo da gioco degli studi sulle relazioni tra letteratura e arti visive, una casella sembra fino a oggi esser rimasta ignorata, quantomeno entro gli orizzonti italiani: quella del personaggio artista. Se infatti all'estero – e si pensi almeno a Marcuse (*Il "romanzo dell'artista" nella letteratura tedesca* [1922], Einaudi 1985), a Beebe (*Ivory Towers and Sacred Founts*, New York University Press 1964) e a Paillard (*Le roman du peintre*, Presses Universitaires Blaise Pascal 2008) – esiste una tradizione di studi che ha analizzato le forme della rappresentazione dell'artista nel romanzo contemporaneo, con un'attenzione rivolta ora alla dimensione estetico-figurale, ora a quella storico-sociale, in Italia sono stati pochi, e spesso maldestri, i tentativi di organizzare in maniera coerente un percorso critico intorno a questa figura dell'immaginario culturale (si pensi alla poco perspicua tassonomia per generi romanzeschi e all'approccio prevalentemente descrittivo offerto da J. Spaccini in *Sotto la protezione di Artemide Diana*, Rubbettino 2009). Arriva quindi più che opportuno il recentissimo saggio di Filippo Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea* (Carocci 2020).

Milani, che da anni si occupa di autori la cui scrittura è dotata di una speciale dimensione visiva (su tutti Gianni Celati e Giuseppe Raimondi, ma si dovrà ricordare anche l'importante lavoro dedicato a Francesco Arcangeli, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"*, Bononia University Press 2018), muove il suo studio da una considerazione: il personaggio pittore è una figura che, nonostante la recente perdita di una riconoscibile funzione sociale dell'arte (e in particolare della pittura) nell'epoca contemporanea, continua a rivestire un ruolo significativo nell'immaginario collettivo, come testimoniano le tante narrazioni che vi fanno ricorso. E lo studio di queste narrazioni consente di sciogliere un simile paradosso, partendo dal riconoscimento del fatto che il personaggio pittore «riunisce in sé diverse funzioni» (p. 9) e si fa cardine quindi della dimensione intermediale del racconto. Innanzitutto, infatti, la presenza di questo personaggio comporta, per lo scrittore, la sfida a dare rappresentazione al 'sentire superiore' che si attribuisce comunemente all'artista, ovvero a riprodurre la sua «acuta sensibilità





ottico-manuale attraverso un'accurata sensibilità linguistica» (p. 16). È per questo che Milani assegna un'indiscutibile centralità all'ekphrasis nella sua trattazione, poiché costituisce la strategia decisiva per restituire sulla pagina lo sguardo del pittore. Beninteso, non si tratta dell'unico approccio possibile, giacché il personaggio pittore attiva, ad esempio, anche meccanismi di intreccio ricorrenti (*script* e *frames* che gli sono statutariamente connessi), che possono rilevare la capacità di chi scrive di distaccarsi o meno da una sorta di 'leggenda dell'artista'. Tuttavia, quel che interessa Milani è proprio riconoscere le 'implicazioni' visive che la presenza di questo personaggio determina nel racconto, al fine di comprendere come le narrazioni abbiano provato a rispondere al cambio di paradigma ermeneutico che ha coinvolto la testualità e il linguaggio iconico nel corso del secondo Novecento.

Così, dopo una breve introduzione di carattere teorico, volta a definire gli strumenti necessari all'indagine critica (*in primis* le tassonomie ecfrastiche di Panofsky, Hollander e Cometa), il volume presenta un percorso storico che si pone all'«intersezione tra una puntuale analisi testuale (*close reading*) e gli assunti più recenti nell'ambito dei *Visual Studies*» (p. 12), e che, dal dopoguerra fino ai giorni nostri, si snoda analizzando le principali «opere narrative in prosa in cui è centrale la presenza di un personaggio-pittore» (p. 12). A completare il primo e più lungo capitolo sono quindi paragrafi dedicati ai diversi periodi storici e alle opere che scandiscono una contemporanea tradizione del romanzo «sull'artista» (p. 10). Il secondo, terzo e quarto capitolo costituiscono invece brevi ma specifici affondi su tre autori che negli ultimi anni hanno lavorato con maggior insistenza sulla rappresentazione del personaggio pittore, ossia Melania Mazzucco, Tiziano Scarpa e Tommaso Pincio.

Fra i casi di studio proposti, Mazzucco si distingue per una fedeltà più duratura e tradizionale al tema: da *La camera di Baltus* (1998) fino all'*Architettrice* (2019), passando per *La lunga attesa dell'angelo* (2008), la scrittrice ha declinato il suo specifico «interesse per la ricostruzione di storie erose dal tempo che possono rivivere attraverso la narrazione» (p. 100) ricorrendo alla formula del romanzo storico-artistico. Le vicende di Plautilla Bricci o della 'Tintoretta' rivivono in strutture narrative complesse, che danno profondità e coerenza romanzesca all'enorme mole di dati storici raccolti; è attraverso queste storie dimenticate che Mazzucco definisce un punto di vista inedito sull'intera storia dell'arte italiana. Molto più condizionate dalla *Stimmung* postmoderna sono invece le opere di Pincio e Scarpa. Quest'ultimo si è confrontato direttamente con i parametri «esplosi o assenti» (p. 115) dell'arte contemporanea al fine di esplorare narrativamente la «discrepanza epistemologica tra il linguaggio dell'arte e quello della letteratura» (p. 115). La disegnatrice di manga erotici di *Occhi sulla graticola* (1996) o il videoartista fallito del *Brevetto del geco* (2016) sono figure chiamate a destabilizzare lo sguardo del lettore, condizionato da categorie estetiche preconfezionate, e a immettere nella letteratura «elementi che portino la scrittura a guardare oltre il rettangolo della pagina e i vincoli culturali che la delimitano» (p. 116). Pincio, in quanto pittore mancato, incarna il prototipo del 'doppio talento'; un talento che viene sfruttato secondo strategie di volta in volta diverse (il ricorso all'ekphrasis; l'adozione di strutture iconotestuali,...), ma sempre oblique, utili cioè a disseminare una «riflessione sulla visività» che, anche quando si rivolge al passato (come al Caravaggio del *Dono di saper vivere*, 2018), si focalizza sulla «disgregazione degli immaginari, individuali e collettivi, nel vortice di paradigmi visuali prodotto dalle esigenze commerciali del tardo capitalismo [...] ma anche sulla loro sopravvivenza fantasmatica attraverso le arti e la letteratura» (p. 133).



Grazie alla brevità e alla facile consultabilità, *Il pittore come personaggio* si presenta anche come un efficace strumento didattico, perfetto per un primo approccio a una tematica inter e infradisciplinare, percepita spesso come eminentemente specialistica. La scelta di un percorso storico e analitico consente inoltre a Milani di registrare la duttilità del personaggio pittore, che si presta a svariati investimenti narrativi, ben al di là della sua funzione di catalizzatore di questioni intermediali. Questo particolare criterio d'indagine fa emergere, peraltro, un'interessante tradizione romanzesca, utile tanto per analizzare da una prospettiva specifica opere di autori già canonizzati (Levi, Sciascia, Consolo), quanto per valorizzare voci solitamente marginali nelle ricostruzioni contemporanee (come Banti e Tadini). Tuttavia, se per i decenni più lontani e già storicizzati, così come per i tre scrittori contemporanei analizzati in dettaglio, la scelta appare ben motivata, nella selezione delle opere più recenti si avverte la mancanza di una distinzione di valore che permetta di riconoscere le rappresentazioni più corrive e stereotipate rispetto a quelle che invece hanno saputo reinventare in maniera originale l'ambivalenza di una figura che è «specchio della realtà ma anche fuga da essa» (p. 10). Inconvenienti inaggirabili (e giustificabili) per chi decide di cimentarsi con una materia ancora in trasformazione, per chi intende valorizzare opere che, «riscoprendo l'intensità percettiva di paradigmi visivi in via di estinzione» (pp. 74-75), danno una risposta alla crisi dei regimi scopici tipica della civiltà ipercontemporanea.



BEATRICE SELIGARDI

Eloisa Morra (a cura di), Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte

Al talento plurimo di Toti Scialoja, pittore e poeta tra i più originali della cultura italiana novecentesca, è dedicata la recente raccolta di saggi curata da Eloisa Morra, già autrice di un'importante monografia incentrata proprio sull'artista romano. *Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte* (Carocci, 2019) prende spunto, nel titolo, da un'espressione adoperata dallo stesso Scialoja per definire le sue poesie *nonsense* degli anni Settanta, capaci di liberare «il bambino dalla soggezione del linguaggio». Un'espressione dentro la quale, come suggerisce Morra nell'introduzione al volume, è in realtà possibile leggere in filigrana l'intera parabola espressiva di Scialoja, funambolicamente tesa sul confine tra parola e figura. A partire dalla definizione proposta da Michele Cometa di 'doppio talento' o, meglio, plurimo nel caso di Scialoja, il volume mira a gettare luce sul processo creativo che già l'artista stesso ha saputo sintetizzare in alcuni testi autobiografici, uno su tutti il *Giornale di pittura*

(1991), ma che in *Paesaggi di parole* riceve un'illuminazione particolarmente efficace grazie all'attenzione che i vari contributi rivolgono a casi di studio capaci di proporre comunque una visione d'insieme del profilo artistico di Scialoja.

Alla ricerca di un ritorno alle origini stesse del fatto artistico sembrano tendere le esperienze, pittorica e poetica, degli stampaggi degli anni Cinquanta e della poesia del *nonsense*, indagate da Elena Carletti, che suggerisce una comparazione tra le due forme espressive utilizzando un terzo medium, quello fotografico, quale reagente in grado di evidenziare lo snodo epistemologico alla base di entrambi i processi. Come lo statuto della fotografia – intesa qui in termini analogici – si fonda sulla nozione di 'traccia', così sia le tele degli stampaggi – in cui è il corpo dello stesso artista a imprimersi sulla materia – che le poesie nonsense – alla cui base si situa il gioco fonatorio della sillabazione che ne rivela la 'quiddità di senso' – svelano «l'ignota, drammatica condizione psico-fisica vissuta precisamente nell'immersione del presente» (p. 28). L'impressione delle tele, ma anche i giochi sonori della prima fase poetica di Scialoja, si dispongono come testimonianza tangibile dell'esperienza stessa dell'artista, secondo un rapporto di contiguità che rende la fotografia una metafora cognitiva particolarmente adatta a dar voce all'io lirico anche delle 'poesie adulte', in cui i rimandi tematici alla sismografia di luce ripropongono sul piano semantico la gravidanza di quel buio, di quel vuoto che sono la scaturigine stessa dell'atto creativo.

Il secondo contributo, a firma di Eloisa Morra, ci conduce nell'officina mentale dell'artista, attraverso un *close reading* delle pagine del *Giornale di pittura* (1991), vero e proprio zibaldone – come lo definisce la studiosa – in cui Scialoja ha raccolto le proprie riflessioni



sol dipingere con un andamento diaristico e giornaliero tra il 1954 e il 1964, per poi rarefarne la scrittura nei decenni successivi. Con un occhio attento tanto al piano del contenuto quanto a quello della forma, Morra rintraccia la riflessione teorica di Scialoja, ancorata a un'idea di arte spaziale e temporale insieme, che nel principio della sovraimpressione e stratificazione, tipiche dell'*action painting* ma anche delle prove più tardive dell'artista, trova la via per trasformare la superficie, e non più la prospettiva, nello strumento atto a far emergere il 'racconto del tempo'. Anche lo stile della scrittura scialojana tende al medesimo fine, evitando le ekphrasis e avvalendosi, piuttosto, di un lessico capace di aderire alla materialità del gesto pittorico senza rinunciare alla potenzialità evocativa dell'astrazione.

Un lato piuttosto inedito di Toti Scialoja viene messo a fuoco da Chiara Mari, che tratta di un aspetto altamente sintomatico del clima di fervore culturale che animava anche la televisione pubblica negli anni Settanta. Si tratta delle collaborazioni che l'artista instaurò con la RAI, grazie alla mediazione di Donatella Ziliotto, in quanto scenografo e costumista per alcune trasmissioni dedicate al pubblico dell'infanzia. In *Le fiabe dell'albero* (1974) e *Fantaghirò* (1975) è evidente l'apporto scialojano nell'ideazione di uno scenario essenziale e astratto, in cui gli oggetti assumono un potere altamente allusivo, all'interno del quale si riconosce anche un'eco del coevo dibattito sulle fiabe popolari portato avanti da Italo Calvino. Ed è proprio con quest'ultimo che Scialoja concepirà una trasmissione purtroppo mai messa in onda, ma di cui Mari ci restituisce preziosamente le tracce: *Teatro dei ventagli* – così avrebbe dovuto chiamarsi – si configura come una serie di racconti fiabeschi scritti da Calvino e ispirati da alcuni oggetti scenici, a partire dai quali Scialoja progettò scenografie, costumi ma anche movimenti di scena in stretta consonanza con la 'visibilità' calviniana, ma in linea anche con la centralità della riflessione materica che investe la superficie nella pittura dell'artista. Chiara Mari ci restituisce questa suggestiva esperienza mancata grazie a un sapiente lavoro di archivio, di lettura e di interpretazione delle carte e dei bozzetti sopravvissuti.

A suggellare il passaggio dai saggi più legati alle arti visive a quelli maggiormente impegnati nell'analisi poetica, si pone il contributo a quattro mani di Valeria Eufemia ed Eloisa Morra, le quali stilano idealmente un catalogo analitico dei libri d'artista di Scialoja, oggetti inafferrabili a cavallo tra parola e immagine, tra libro e manufatto d'arte, spesso di difficile reperimento perché a bassissima tiratura, in cui il talento plurale dell'artista si esprime nel confronto serrato tra la pagina scritta e quella illustrata.

Gli ultimi tre contributi della raccolta propongono un affondo nella parola poetica di Scialoja, solo apparentemente dicotomica nelle due direttrici dei componimenti 'per l'infanzia' o *nonsense*, e quelli della fase 'adulta' o 'seria'. In realtà le due linee, più che disporsi in modo parallelo, si intrecciano profondamente già a partire dagli anni Sessanta, e gli autori e le autrici dei tre saggi ci accompagnano lungo un attraversamento degli orizzonti della parola, mai svincolata dal suo potere immaginativo e immaginifico.

Guardando soprattutto al rapporto con il *nonsense*, Laura Lucia Rossi evidenzia le strategie sperimentali messe in atto dallo Scialoja poeta, che si allontana dalle esperienze più estreme della neoavanguardia e che gioca con il lettore attraverso la sovversione del senso compiuto, sfruttando, e non rifiutando, le norme del linguaggio comune. Il ricorso a forme metriche regolari, alla rima, alla citazione, al modo di dire produce quello 'choc dell'inatteso' che prima fa «leva sul senso comune, per poi scardinarlo e infine farlo esplodere nella nonsensicità» (p. 85). Inoltre, l'abbondanza di figure retoriche quali «agglutinzioni, concrezioni, annominazioni, scomposizioni, poliptoti, paronomasie» contribui-



scono alla creazione di un mondo combinatorio e puramente linguistico da cui il lettore non viene respinto, ma piuttosto invitato ad abbandonarsi alla «magia della parola» (p. 94).

Valeria Eufemia si concentra invece sull'ultima fase della produzione poetica di Scialoja, in cui il poeta sperimenta un ritorno alla dimensione mitica della tradizione metrica attraverso una reinterpretazione personale dell'esametro. Questo processo di 'rivitalizzazione della tradizione' avviene in modo volutamente imperfetto, rispettando più il ritmo che non la partitura sillabica in ottonari e novenari, delineando un interessante parallelismo tra parola e pittura: l'alternanza di sillabe toniche e atone, nell'interpretazione di Eufemia, sembra riproporre sulla pagina scritta quell'accostamento tra pieni e vuoti tipici delle tele dell'artista. Anche da un punto di vista tematico, gli esametri di Scialoja presentano un'insistenza sulla dicotomia memoria/oblio, e in particolare sull'amnesia «intesa come il recupero di una condizione primigenia» (p. 102).

Chiude il volume la lettura attenta di Federico Francucci a proposito delle ultime raccolte dell'autore romano, *Cielo coperto* e *Costellazioni*, di cui alcuni componimenti vengono sottoposti a un'analisi del testo puntuale, tesa a sottolineare di nuovo il nesso strettissimo tra verso e immagine, e in particolare il manifestarsi, come ci dice Francucci a proposito di *Nuda che scende le scale*, di «un erotismo dell'immaginazione attiva, processuale e tecnicamente disciplinata, che ci permette di sentir arrivare un'immagine in movimento, o di sentire il farsi di un'immagine» (p. 125).

Attraversando fotogrammi pittorico-verbali, sillabazioni *nonsense*, passando per il *Giornale di pittura*, le collaborazioni scenografiche, i meno noti libri d'artista, fino all'ultima produzione poetica, *Paesaggi di parole* delinea il ritratto di uno Scialoja inquieto, sperimentatore, amante di una ritualità creativa che costantemente ha inseguito, senza mai esaurirla, quella tensione così proficua che si instaura fra parola e immagine nel loro incontrarsi e mescolarsi reciproco.