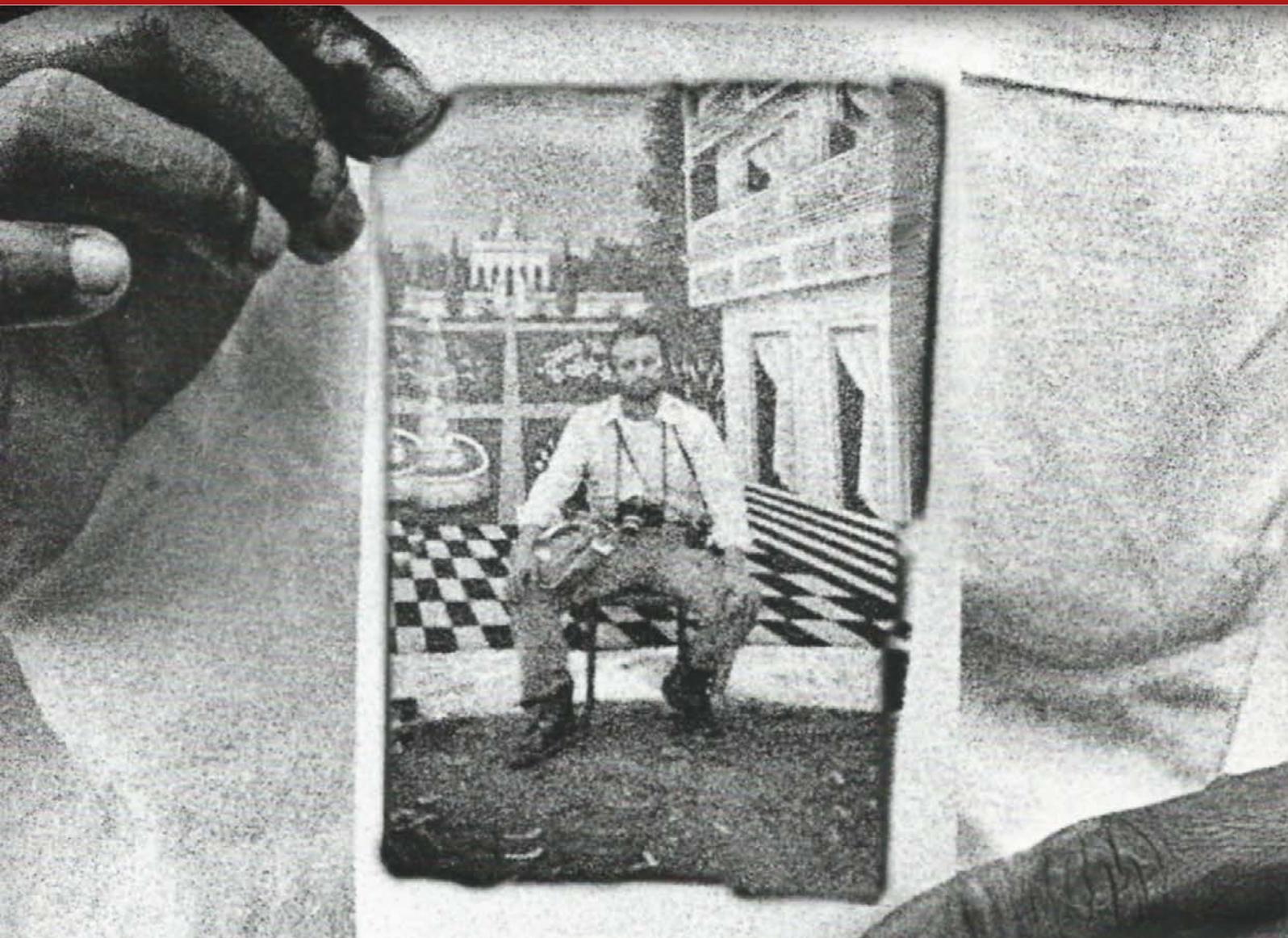




Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n.4



Incontro con **Ferdinando Scianna**

La macchina fotografica è uno strumento meccanico e viene usata per contribuire a una memoria vivente. La foto è un promemoria tratto da una vita mentre viene vissuta.

John Berger



www.arabeschi.it
n. 4, giugno-dicembre 2014

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna)

Marco Belpoliti (Università di Bergamo)

Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Monica Centanni (Università IUAV di Venezia)

Michele Cometa (Università di Palermo)

Elena Dagrada (Università di Milano)

Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)

Fernando Gioviale (Università di Catania)

Martin McLaughlin (University of Oxford)

Bonnie Marranca (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York)

Marina Paino (Università di Catania)

Luca Somigli (University of Toronto)

Valentina Valentini (Università "La Sapienza" di Roma)

COMITATO DI REDAZIONE

Freie Universität Berlin

Cristina Savettieri

Università di Catania

Salvo Arcidiacono, Giulio Barbagallo, Mariagiovanna Italia, Corinne Pontillo, Stefania Rimini,

Maria Rizzarelli, Simona Scattina, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano

University of Leeds

Federica Pich

Seconda Università di Napoli

Elena Porciani

Università di Parma

Cristina Casero, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli

Scuola Normale Superiore di Pisa

Fabrizio Bondi, Giovanna Rizzarelli, Andrea Torre

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Giuseppe Lupo

DIREZIONE

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

RESPONSABILI DELLE RECENSIONI

Roberta Gandolfi, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | **Ferdinando Scianna**

- Ferdinando Scianna. Profilo* 5
- Videointervista a Ferdinando Scianna*
a cura di Salvo Arcidiacono, Cristina Casero, Maria Rizzarelli 7
- Cristina Casero
Sulla fotografia di Ferdinando Scianna,
ovvero sulla fotografia come racconto della realtà 28
- Maria Rizzarelli
«Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive». I fototesti di
Ferdinando Scianna 37

EKPHRASIS

- Mariaelisa Dimino
L'ekphrasis come principio dell'atto poetico negli Augenblicke in
Griechenland di Hugo von Hofmannsthal 56

ET ET | **testi contaminati**

- Baliani, Marazzi, Montalbetti: le ragioni di un 'sogno'*
a cura di Maria Vignolo 67
- Rossana Barcellona
Potenza della strega/impotenza della donna. Gostanza da Libbiano di
Paolo Benvenuti 68

IN FORMA DI | **generi e forme**

- Eleonora Charans
Some Remarks on Mexican Illustrations by René d'Harnoncourt 82
- Vincenzo Magitti
I Confess di Alfred Hitchcock come testo performante
in Le confessionnal di Robert Lepage 89
- Stefano Oddi
La Damnation de Faust ovvero il circo multiforme di Terry Gilliam 101
- Riccardo Paterlini
Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini 125

Zoom | obiettivo sul presente

Michele Guerra
Nymph()maniac: nudi alla metà 141

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*
(Elena Porciani) 144

Riccardo Donati, *Nella palpebra interna*
(Marialaura Di Nardo) 147

Tullio Pericoli, *Pensieri della mano*
(Viviana Triscari) 150

Alessandra Sarchi, *L'amore normale*
(Maria Rizzarelli) 153

Georges Didi-Huberman, *Nouvelles histoires de fantômes*
(Michela Giulia) 156

Paolo Gioli, *Abuses. Il corpo delle immagini*
(Luca Palermo) 159

Nan Goldin, *Scopophilia*
(Stefania Rimini) 162

Milo Manara, *Tutto ricominciò con un'estate catanese*
(Simona Scattina) 165

Marco Baliani, *Il sogno di una cosa*
(Maria Vignolo) 168

Compagnia Petranura, *Pixel*
(Luca Zarbano) 172

Antonio Latella, *Il servitore di due padroni*
(Gaia Clotilde Chernetich) 174

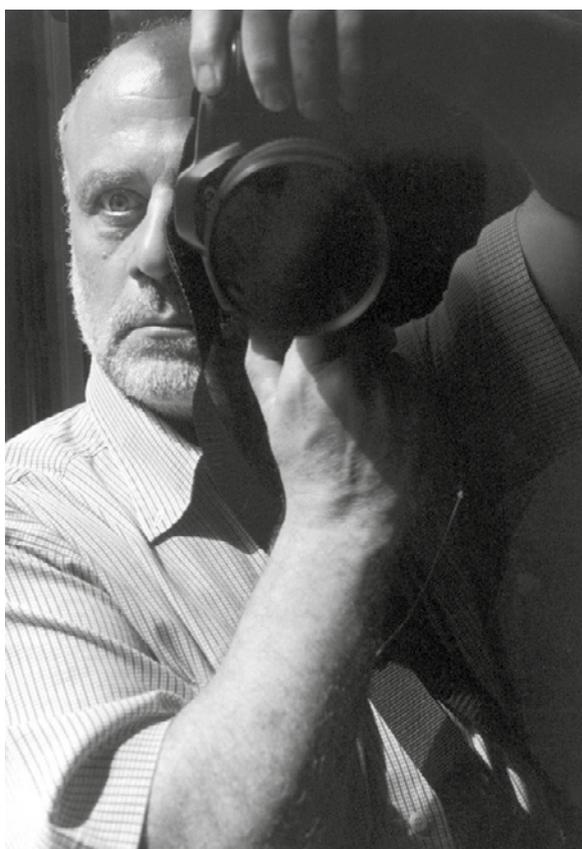
GALLERIA

Le roman-photo: images d'une histoire
a cura di Jan Baetens 177



Ferdinando Scianna. Profilo

di Maria Rizzarelli



Autoritratto allo specchio © Ferdinando Scianna

Ferdinando Scianna nasce a Bagheria nel 1943. Alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo frequenta le lezioni di Cesare Brandi, ma non completa gli studi. Nel 1963 conosce Leonardo Sciascia e, insieme con lui, pubblica il primo dei numerosi libri che sarebbero nati dal loro sodalizio: *Feste religiose in Sicilia* (1965), con il quale vince il Premio Nadar. Subito dopo lascia la Sicilia e si trasferisce a Milano. Nel 1967 viene assunto dall'*Europeo* come fotoreporter e inviato speciale. In seguito si trasferisce a Parigi dove vive per dieci anni e continua a lavorare per lo stesso settimanale come corrispondente.

Nel 1982 è il primo fotografo italiano ad essere ammesso alla Magnum, grazie alla presentazione di Henri Cartier-Bresson. Nel 1987 inizia una collaborazione con l'allora esordienti Dolce e Gabbana, che lo introducono nel mondo della moda: lavora con successo internazionale per una decina d'anni. Continua in quegli stessi anni l'attività fotogiornalistica e scrive per diverse testate italiane

e francesi articoli di critica fotografica. Una raccolta di questi articoli viene pubblicata nel 2001 da Rizzoli con il titolo di *Obiettivo ambiguo*.

I più di trenta libri pubblicati in circa cinquant'anni di attività disegnano la mappa delle sue scorribande nel mondo reale ed editoriale, attraversando con disinvoltura con la sua macchiana fotografica e la sua penna continenti come generi e forme di scrittura, dalla Sicilia (*La villa dei mostri* e *Les Siciliens*, 1977; *Sicilia ricordata*, 2001) ai suoi «dintorni» – come scrive Sciascia (*Kami: minatori sulle Ande boliviane*, *La scoperta dell'America*, *Ore di Spagna*, 1988; *Viaggio a Lourdes*, 1996); dal fotogiornalismo all'inchiesta antropologica fino ai cataloghi di moda (*Marpessa, un racconto*, 1993; *Altrove, reportage di moda*, 1995); dai libri tematici, «repertorio» delle sue ossessioni (*Città del mondo*, 1988; *Dormire, forse sognare*, 1997; *Mondo bambino*, 2002) a quelli antologici (*Le forme del caos*, 1989; *La geometria e la passione*, 2009); dalle altre «chiacchiere sulla fotografia» – è lui stesso a definirle così –, che fanno seguito a quelle raccolte in *Obiettivo ambiguo* (*Baaria, Bagheria. Dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, con Giuseppe Tornatore, 2009; *Etica e fotogiornalismo*, 2010) all'autobiografia (*Autoritratto di un fotografo*, 2011). La voglia di «raccontare i tatti propri» e, insieme, della grande famiglia allargata delle sue amicizie si



n. 4, luglio-dicembre 2014

è rivelata negli ultimi anni l'istanza più forte, soprattutto nella trilogia fototestuale il cui primo capitolo è costituito dallo straordinario 'romanzo della memoria' *Quelli di Bagheria* (2002), seguito dalle due puntate più recenti di *Ti mangio con gli occhi* (2013) e *Visti&Scritti* (2014).



Videointervista a Ferdinando Scianna

di Salvo Arcidiacono, Cristina Casero, Maria Rizzarelli

Il 10 marzo 2014 la redazione di Arabeschi ha incontrato a Milano, nel suo studio, Ferdinando Scianna, che per più di due ore ha parlato del suo rapporto con la letteratura, con la scrittura e con l'oggetto libro. La sua «radicata concezione narrativa della fotografia», che lo ha condotto a sperimentare suggestive e interessanti forme di racconto fototestuale, ne fa uno straordinario esempio di doppio talento e una figura unica nell'ambito del panorama fotografico contemporaneo.

Qui di seguito la trascrizione integrale dell'intervista.

Riprese audio-video e montaggio: Salvo Arcidiacono, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano

Video

D: Il suo rapporto con la letteratura è stato da sempre molto intenso già a partire dall'esordio in collaborazione con Leonardo Sciascia: come si gioca per lei questa scommessa della relazione fra fotografia e narrazione?

R: Io ho avuto grande fortuna nel rapporto con la letteratura ma anche una grande difficoltà nel rapporto con la scrittura. Il rapporto con la letteratura nasce dalla mia storia di fotografo, che trova in Leonardo Sciascia il mio interlocutore fondamentale. Quando ho avuto la fortuna di cercarlo e di incrociarlo lui ha avuto nei confronti di quello che io stavo già facendo da un paio d'anni, quello che io chiamo un 'effetto retroattivo', perché mi ha fatto capire che io non stavo facendo un lavoro di tipo antropologico-documentaristico ma, bontà sua, diceva: «di racconto, narrazione». Poi c'è stata la costruzione di quel primo libretto, libretto che quando era piccolo era più grande di quello grande. [*Feste religiose in Sicilia*, Leonardo, 1965]

La struttura di quel libro l'abbiamo fatta insieme. Veniva naturale, perché si trattava di



Festa di S. Fortunata, Baucina, 1963 © Ferdinando Scianna

fare un libro nel quale mettevamo insieme dei piccoli reportage su varie feste, quindi era come fosse un'antologia di racconti visivi. E c'era il testo di Sciascia, prima. Però col tempo io, e anche altri, ci siamo resi conto che quel testo non era una prefazione, era consustanziale al libro. Era in un certo senso, per me che avevo vent'anni, addirittura al di sopra delle mie possibilità di gestione di questa visione delle cose, perché la mia enciclopedica

ignoranza, che ancora impera, allora era ancora più ciclopica. Ma, per esempio, nella struttura del libro Sciascia aveva fatto precedere ciascuna delle serie sulle feste da un 'ge-

sto letterario', per cui c'era un piccolo poema popolare, il retro di un santino, una citazione, a parte quel bellissimo finale con Pascal: quindi il libro si strutturava come un libro letterario. Era come se fosse un libro di racconti che poteva anche essere visto come un libro di antropologia, in definitiva. Così, però, non era, perché la mia scelta snobistica – io sono riuscito ad essere snob prima ancora di avere gli strumenti per esercitare dello snobismo – era quella di non andare a certe feste importanti come il festino di Palermo, la festa di Sant'Agata, i misteri di Trapani, perché erano turistiche. Solo qualche asino che sbagliava strada passava da quelle parti, però io cercavo proprio l'autenticità. Quindi questo libro si presentava come un libro di racconti.

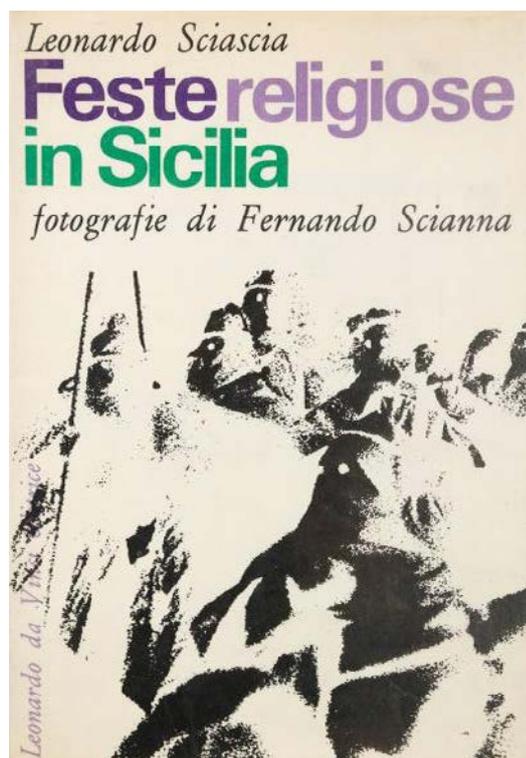
A parte tutto, ovviamente, la ragione fondamentale di questa scelta, da parte dell'editore, riguardava il fatto che, nonostante Leonardo Sciascia al momento dell'uscita di *Feste religiose in Sicilia* non fosse ancora il Leonardo Sciascia che diventò dopo, la copertina del libro diceva «Leonardo Sciascia *Feste religiose in Sicilia* con fotografie di *Fernando Scianna*» (neanche Ferdinando, perché tutti mi chiamavano Fernando), per cui era visto e recepito come un libro di Sciascia.

A me non ha mai dato nessun fastidio, nonostante me lo chiedessero. A me andava bene così, anzi, per me era incredibile, a vent'anni, avere un dialogo di questo tipo. Quindi, diciamo che la letteratura, o comunque una certa impostazione del racconto fotografico in termini letterari, nasce con la mia stessa storia di fotografo e nasce con la mia stessa storia di rapporti che ho intrattenuto con i libri. Probabilmente la mia ossessione per i libri è anche quello. «Qualunque cosa che abbia un minimo di senso prima o poi finisce in un libro», diceva Alberto Savinio. Io faccio sempre una battuta cretina, nei miei dialoghi pubblici, e dico «persino Dio per farsi conoscere ha dovuto dettare un libro, altrimenti chi diavolo saprebbe che esiste?». Addirittura «Dio è il Libro», dicono gli islamici. *Mein Kampf* è un libro. Scrivono tutti i grandissimi figli di puttana, tutti i grandi poeti, tutti quelli che hanno qualcosa di importante da dire o, ahimè, nella società di massa anche quanti non hanno niente di importante da dire.

Quindi, quando dico *libro* non ho mai fatto una distinzione. Dopo cinquant'anni che faccio questo mestiere, mi sono accorto che questa è una



Processione del venerdì santo, Enna, 1962
© Ferdinando Scianna



Copertina di *Feste religiose in Sicilia*, 1965

distinzione che gli editori continuano a fare: esistono gli editori di fotografia ed esistono gli editori di letteratura, saggistica, eccetera. Gli editori 'classici' non sanno dove mettere i libri di fotografia, o hanno una apposita sezioncina. Tra l'altro, una delle caratteristiche dei libri pubblicati dagli editori di letteratura è che sono stampati male: «ah, ma poi costa caro», «ma sai, con questa carta non può che venire così». C'è un'assunzione a priori del fatto che se si tratta di immagini puoi pubblicare un libro pieno di refusi, come se fosse una cattiva traduzione da un classico e questo non ha importanza perché, in definitiva, sono fotografie. Non è un fatto tecnico, è un fatto culturale, conseguenza di una certa maniera di concepire le cose. D'altra parte, se proprio la vogliamo pigliare da lontano, per esempio, la *graphic novel* – io non ne sono un fanatico – non è stata scoperta, promossa e rivelata dagli editori di letteratura. Gli autori si sono dovuti fare, loro, le case editrici per pubblicare queste cose. Dopodiché anche gli editori di tradizione, fino ad un certo punto, l'hanno assunta nel loro panorama. Questo per dire che, in un certo senso, se tu fai il fotografo ti trovi in una situazione ambigua, dal punto di vista del rapporto con la letteratura.

D: Prendendo spunto dalla prospettiva da cui partono gli *Incontri con la fotografia* da lei ideati e coordinati che si terranno nell'auditorium di Roma dall'11 marzo in poi, quali rapporti intrattiene (e ha intrattenuto in passato) la fotografia con le altre forme di rappresentazione artistica e con gli altri saperi? Il suo essere «arte media» (come sosteneva Pierre Bourdieu) dà alla fotografia una posizione privilegiata di dialogo (anche solo potenziale) con le altre forme di rappresentazione del mondo?

R: Normalmente quando mi chiedono cosa sia per me la fotografia io dico: memoria e racconto; allora se è racconto ci mettiamo davanti al fuoco e ti racconto qualcosa. Oppure lo metto in un libro. È un racconto. Quindi, io lo vedo in termini letterari. Mi sembra più utile dei confronti tra fotografia e pittura perché se tu guardi le fotografie allo stesso modo con cui guardi la pittura, a parte il malinteso profondo che c'è in questo, è comprensibile che si tratta sempre di immagini, quindi la gente le vede allo stesso modo. Però fino ad un certo punto. A parte l'ambiguità propria della fotografia, che certamente è strumento nuovo di documentazione, di apertura, nato dalla nuova concezione scientifico-documentaristica del mondo, ma bisogna chiedersi come mai questa cosa, che non c'è stata



© Carlo Arcidiacono

per i 4000 anni in cui gli uomini hanno prodotto racconti, immagini e cose di questo genere, ad un certo punto viene fuori: o questa cosa ha una sua peculiarità, una sua novità, una sua ragion d'essere, un suo perché insito nel suo stesso uso o nelle sue possibilità espressive e narrative, oppure è evidente che se ne poteva fare a meno. Se dobbiamo guardare alla fotografia come alla pittura, allora



dov'è la novità? La pittura c'era già. C'è per caso stato il fotografo che può essere definito il Rembrandt della fotografia? A me non pare. Ogni tanto c'è qualche imbecille che dice: «quello lì è l'Omero della fotografia». Ma vogliamo scherzare? Una cosa che ha neanche centottant'anni di vita e che è già morente... Tra l'altro con questa intervista non facciamo altro che celebrare questo sontuoso funerale della fotografia... Bisogna tenersi sul proprio.

Anche perché se ti metti su quel terreno non hai possibilità di proporre qualche cosa di nuovo, di specificamente legato al tuo linguaggio, che produca questa differenza che la fotografia ha prodotto nella comunicazione degli uomini. Ora, certo, siccome è immagine, la guardiamo come la pittura. Adesso la fotografia, io sostengo, ha finito col perdere, per eccesso di successo, il suo ruolo storico di comunicazione e racconto del mondo. L'idea era che doveva essere un ponte; così la pensavano i cosiddetti inventori, anche se poi non è stata un'invenzione, è stato un mettere insieme delle cose che già si sapevano. Come io dico sempre, Alberto Savinio avrebbe commentato: «in quel momento gli uomini avevano bisogno della fotografia, allora l'hanno tirata fuori». Lui sosteneva addirittura che i Greci avrebbero potuto inventare l'aereo. Se avevano potuto misurare la circonferenza della Terra e poi hanno perso tempo a reconsiderarla piatta, dopo aver capito come stavano le cose, evidentemente in quel momento non gli serviva. Però la fotografia, con la nascita della società industriale, della società di massa, serviva. Tant'è vero che all'inizio era su metallo, cioè, cercavano il cliché, perché si trattava di stamparle queste cose. Però sempre ambigua è stata: la calotipia, la bellezza e cose di questo genere. Se tu la guardi come pittura è comprensibile, perché siamo entrati nel territorio del tramonto di quel ruolo. Siccome quel ruolo è tramontato, allora ne utilizziamo la buccia: oggi quando tu pigli una fotografia, la stampi grande e la attacchi al muro, tu ne guardi la buccia. Perché, effettivamente, ci può essere una bella fotografia di mele e se anche il quadro di Cézanne è un dipinto di mele, non è la stessa cosa, perché Cézanne poteva dipingere a memoria e il fotografo non può dipingere le mele a memoria. O ci sono le mele o non c'è la fotografia. E questa qui non è una cosuccia da niente. È determinante. Nessuno si porta il disegno del proprio padre nel portafogli, però si porta la fotografia di suo padre, addirittura del cane che gli è morto quando era bambino, della fidanzata o del fidanzato. Perché la fotografia contiene questa sorta di mistero magico-scientifico: c'è questa traccia, che è qualcosa di tragico, come diceva Barthes. Ora, questa cosa a me pare eminentemente letteraria, perché se noi di un fotografo diciamo che è un paesaggista, un fotografo di natura morta o di ritratti lo facciamo perché recuperiamo le categorie che sono state utilizzate dal pensiero intorno all'arte, intorno ai manufatti artistici, per cui questo è servito a capirsi, a distinguere gli approcci. Già era una cosa cretina in rapporto alla pittura. Antonello Da Messina probabilmente non ha dipinto soltanto paesaggi, però nella sua *Crocifissione* c'è un paesaggio meraviglioso. Non esiste questa distinzione. In fotografia poi è particolarmente comica. Se tu dici: «io sono un fotografo di moda», che vuol dire? Se tu vedi un bellissimo paesaggio non lo fotografi perché lo fanno i paesaggisti e non è roba tua? Questo, soltanto sul piano delle stupide distinzioni. Se poi tu la guardi appunto come struttura formale, in cui recuperi il valore simbolico dell'immagine, certo, un'immagine è possibile. Gli strumenti soggettivi per produrre una fotografia, come diceva Mario Praz, sono talmente tanti che se ne può parlare come di un arbitrio, allo stesso modo con cui si può parlare di un arbitrio per un dipinto. Ma fino ad un certo punto, perché l'arbitrio arriva sino alla relazione tra l'oggetto e l'immagine: se tu togli l'oggetto non c'è più immagine. Nella pittura, invece, in un certo senso ne prescinde.

La natura fondamentale della fotografia è quella di strumento tecnologico-culturale

che costruiva, agli albori della società di massa e della società industriale, un ponte tra noi e la realtà. C'era una necessità, in questa nuova idea scientifica, di misurare il mondo, tant'è vero che nel giro di quindici anni c'era gente che fotografava le isole Marchesi. La cosa affascinante della fotografia è che veicolava contestualmente il documento e il mito. I primi fotografi andavano a fotografare le orme di Nostro Signore, in Galilea. C'era stato Napoleone che s'era portato i disegnatori in Egitto, c'era stata la mania dell'Egitto, tanto che Flaubert e Maxime Du Camp sono partiti con la macchina fotografica a fare le foto. Questo cambiava moltissimo le cose, perché una cosa sono i disegni di una piramide e un'altra è la fotografia di una piramide. Se c'è un arbusto nella fotografia si vede, un pittore lo può togliere. Il fotografo lo utilizza formalmente, oppure non se n'è neanche accorto e lo vede nella fotografia (a volte può essere questo). Poi c'è la portatilità di cui parlava Oliver Wendell Holmes. Tu fotografi la stele di Rosetta, te la porti a casa e ci studi. Rimpicciolisci il mondo. La fotografia consente tutta una serie di cose che hanno a che fare con la misurabilità. Ci sono gli antropologi che vanno in giro per il mondo a misurare i Pigmei, e cose di questo genere. Però, contemporaneamente a questo ruolo di informazione, di documentazione sul mondo, si sviluppa allo stesso livello e probabilmente ancora più con grande fervore la ricerca del mito, la ricerca del sogno. La vicenda napoleonica, che precede la fotografia, quasi anticipandola, aveva creato una grande moda orientalista. L'Egitto, Flaubert, Salambò eccetera. Il mito dell'Oriente non era solamente l'ingresso di Gesù a Gerusalemme, erano anche gli arabi, questo mito erotico di una sensualità misteriosa, piena di incensi, di fumi, di interni, di hammam e cose di questo genere. Questa roba qui già non c'era più quando la fotografia arriva.

Io ho fotografato per un mese nello Yemen e ho visto solo una faccia di una donna, e non era yemenita, figurati se c'erano gli harem!... Poi dietro le porte succedeva l'ira di Dio, comunque non c'era, nella visibilità e nell'esperibilità tecnico-visiva della cosa, questo mito. Il mito dell'Oriente era soprattutto il grande mito esplosivo, che era quello de *Le Mille e una notte*. Il pubblico europeo voleva soprattutto quello. Queste signore, però, non le trovavano. Però puttane ce n'erano assai, non sono mai mancate quelle lì – spesso non erano neanche di quelle parti – e fotografi che fotografano le puttane nemmeno sono mai mancati,



© Sebastião Salgado

vogliamo definire Sebastião Salgado. Secondo me è una specie di antropologo che scrive bene, come fosse un Lévi Strauss.

Per questo mi interessano molto i libri. Se guardiamo i libri di fotografia dentro ci sono fotografie, però per capirli meglio ci serve di più l'esperienza della storia dei libri e della letteratura di quanto non ci serva la storia della pittura. Cartier-Bresson conside-

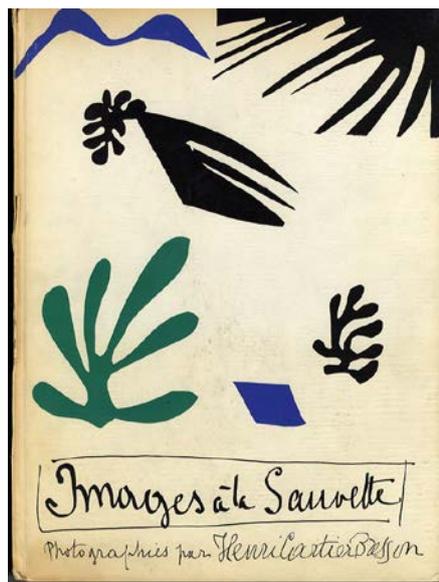
continuano a farlo come una delle attività principali del loro lavoro. Spesso le fotografavano a Aix En Provence, le vestivano con qualche turbantino... Non c'è niente di più letterario di questo. Non c'è niente di meno documentaristico e contemporaneamente produttore di mito, di sogno. Quindi, io dico che se noi parliamo di un fotografo saggista, un fotografo narratore, un fotografo di racconti, un fotografo antropologo, finisce che non sappiamo come

rava Martin Parr *un sociologue*, un sociologo. Io sono d'accordo. È un sociologo con un grande istinto visivo, che risponde ad una certa esigenza che è quella anche dell'arte contemporanea di tipo urbano: infatti, lui ha successo nel mondo urbano inglese, nei quartieri dove ci sono le gallerie. Mentre, invece, quando Sebastiano Salgado fa le mostre la gente parla della bellezza del mondo, ha un altro tipo di approccio. Uno è un sociologo e l'altro è un antropologo. Ma se tu guardi i libri di Cartier-Bresson non sono narrativi, salvo probabilmente *Da una Cina all'altra* o altri che non sono i suoi libri migliori. In fin dei conti *Da una Cina all'altra* è il resoconto giornalistico-narrativo su un fatto importante della storia contemporanea scritto da un poeta, dal quale quello che poi tu tiri fuori sono quelle cinque o sei foto che riassumono tutto. Così come *Images à la sauvette* è come *La bufera ed altro*. Ogni fotografia è sufficiente a se stessa perché viene pensata come eroico punto di chiusura di un istante che riassume il mondo, ma tutte insieme fanno un libro.

Se uno prende un libro di poesie, è un libro di poesie, non una serie di fogli con poesie. Se è un libro di poesie, la loro contiguità, la loro distanza, la loro sequenza fanno il libro, fanno quel tipo di letteratura. Ecco, i libri di Cartier-Bresson io li metto *sub specie* di editoria poetica della fotografia. Così come ci sono, invece, i fotografi di linguaggio giornalistico.

D: Vorremmo parlare anche della sua esperienza di fotogiornalista e del fotogiornalismo oggi. Come si fa a coniugare nella fotografia etica ed estetica?

R: Il linguaggio giornalistico non è come il linguaggio letterario. Si possono fare – come si fanno sui giornali o, a volte, anche in libri che hanno una funzione di carattere narrativo giornalistico – delle indagini. Il paradosso è il Festival di Perpignan, che è un festival di fotogiornalismo. Ci sono molto spesso fotografie che nelle doppie pagine di un giornale sono molto forti, perché sono legate ad un momento di carattere storico, che loro non hanno raccontato. Dopodiché le stampano grandi un metro, le attaccano al muro, quindi poi le fanno vedere come se fossero un'opera estetica, con un valore simbolico formale: possono anche averlo, ma non è quella la loro direzione, perché è un po' come se noi parlassimo del giornalismo scritto e io dicessi che nella guerra di Spagna c'erano molti giornalisti che l'hanno scoperta e c'erano dei grandi giornalisti e dei piccoli giornalisti: i piccoli giornalisti magari andavano a farti la cronaca della battaglia di Teruel e tu, che adesso vuoi fare una ricostruzione della battaglia di Teruel, ti pigli le collezioni dei giornali e ti guardi quegli articoli. Ti servono, ma non ti servono a nient'altro che a questo. Se, invece, tu leggi le cronache che scrive Hemingway sulla guerra di Spagna, quelle fanno libro, perché c'era uno sguardo più lungo, come l'aveva chiamato Sebastiano Addamo. «Lo sguardo lungo». Così come sui giornali possono uscire pezzi di scrittura letteraria. Ahimè, anche tra le opere letterarie escono brani di scrittura giornalistica, però non funzionano, da un punto di vista letterario. Non sarebbero di cattiva qualità qualora fossero, invece, proposte come discorso di tipo giornalistico. Anche tra i fotografi ci sono giornalisti



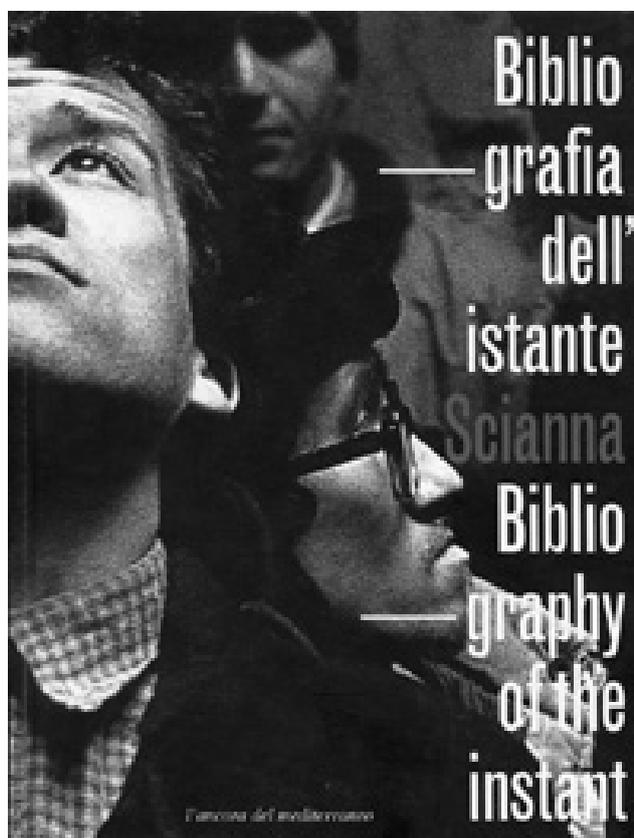
Copertina di Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, 1952

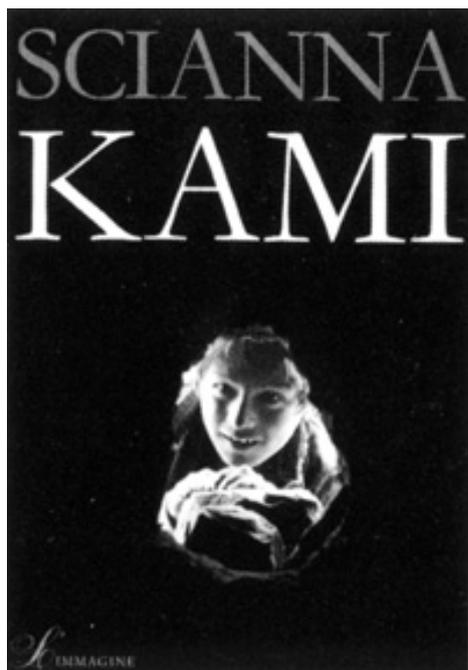
Copertina di *Le forme del caos*, 1989

che formalmente, visivamente – le grandi foto, le luci – vuol dire che quella roba lì la estrai dalla sua funzione e cerchi di promuoverla ad un livello diverso, che sarebbe quello dell'arte. Significa che la fai diventare inconsistente dal punto di vista del suo uso. Mentre, invece, è differente se va a finire in un libro, o anche in una mostra, ma costruita in un certo modo, attraverso il carisma formale del fotografo, che esiste. A me non piace parlare di belle fotografie, mi pare un'espressione cretina. Giustamente Cartier-Bresson diceva: «c'è cosa più inutile di una bella fotografia?». Tu che fin da quando avevi vent'anni frequentavi un certo tipo di persone questa cosa la intuisci, la capisci.

In fondo, io ho fatto tante cose. Ho cominciato facendo un libro, che siccome sta in piedi ancora a distanza di cinquant'anni, allora lo si può guardare come lo sguardo di uno che fa un lavoro di tipo antropologico, ma la cui scrittura può portarlo ad un livello un po' più alto. Quindi quando io penso al libro, penso ad un contesto di racconto. Io ho sempre detto di aver fatto libri *con* fotografie piuttosto che libri *di* fotografie. Perché i libri di fotografie si fanno. Ad un certo punto uno fa il reporter, poi diventa abbastanza famoso o apprezzato per cui gli fanno una antologica. Una antologica implica che metti insieme *the best one hundred pictures of your life*, che è una cosa di una stupidità bestiale: non serve assolutamente a niente. Io ho sem-

e giornalisti: ci sono alcuni che hanno un rapporto di testimonianza molto forte, legata al momento, ci sono, invece, dei reporter che possono anche essere 'utilizzati' e, come uno scrittore, li mandi in Siria e descrivono quello che sta succedendo ad Aleppo. È una cosa diversa da quella che può scrivere un giornalista che te ne fa la cronaca, perché magari sfondano il muro di quello che si vede e di quello che è successo per dartene il senso, e soprattutto te ne danno il tono, te ne danno anche la musica. Quindi, io sostengo che si capisce meglio il tipo di funzione, di approccio fotografico al mondo, dei vari fotografi considerando la destinazione finale dei loro scatti, che può essere il giornale, che può essere il libro, la mostra, eccetera. Anche le mostre. A me è capitato, di ritorno dall'Etiopia, di voler fare una mostra per ragioni umanitarie, per fare in modo che potesse servire a raccogliere dei soldi. Se tu fai una cosa di quel genere e la confezioni in un modo diverso, anche formalmente, visivamente – le grandi foto, le luci – vuol dire che quella roba lì la estrai dalla sua funzione e cerchi di promuoverla ad un livello diverso, che sarebbe quello dell'arte. Significa che la fai diventare inconsistente dal punto di vista del suo uso. Mentre, invece, è differente se va a finire in un libro, o anche in una mostra, ma costruita in un certo modo, attraverso il carisma formale del fotografo, che esiste. A me non piace parlare di belle fotografie, mi pare un'espressione cretina. Giustamente Cartier-Bresson diceva: «c'è cosa più inutile di una bella fotografia?». Tu che fin da quando avevi vent'anni frequentavi un certo tipo di persone questa cosa la intuisci, la capisci.

Copertina di *La bibliografia dell'istante*, 2003



Copertina di *Kami: minatori sulle Ande boliviane*, 1988

pre cercato di non farlo, ho sempre vissuto in maniera contraddittoria. Poi, però, si fanno molti compromessi col mondo, con la vita, ci si prendono anche le proprie cucchiariate di vanità. Per esempio, il mio primo, *Le forme del caos*, l'ho concepito come una specie di libro di carattere narrativo, non molto diverso dal mio libro *La bibliografia dell'istante*, in cui io metto insieme i miei libri e racconto la mia vicenda attraverso i libri. Però mi interessano di più i libri in cui io uso le foto, che faccio *con* le foto.

Kami è un libro fatto *con* le foto, non è un libro fatto per fare vedere quanto sei bravo.

Per riassumere, diciamo che io sono nato con una certa idea della fotografia, intesa come racconto e come memoria, nel senso di memoria dell'esperienza esistenziale, storica, culturale, e delle tracce nella faccia di una persona. È racconto. Perché questa maniera specifica del raccontare con la fotografia non può prescindere dal fatto che è essa memoria di qualche cosa: così è contestualmente racconto, un racconto la

cui arbitrarietà si ferma di fronte al dato di fatto.

Ci possono essere allusioni, contaminazioni, incontri sul tavolo da autopsia di una macchina da scrivere e di un ombrello, questo sì che è l'unico territorio sul quale si esercita il surrealismo fotografico, perché il mondo è sempre assai bizzarro. A volte questi incontri straordinari avvengono e sono rivelatori della tua maniera di vedere il mondo. Sellerio rivendicava questo tipo di surrealismo che, ovviamente, gli veniva da Cartier-Bresson, perché probabilmente è stato quello che ideologicamente è stato il più coerente con l'ideologia aragoniana dell'azzardo obiettivo.

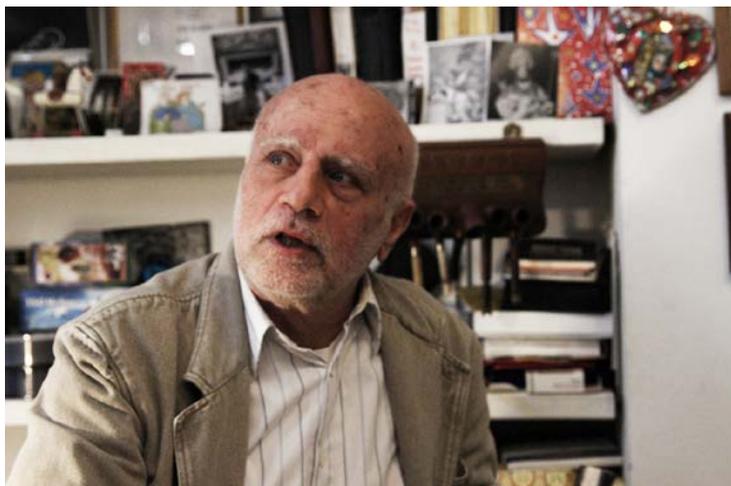
D: Mi sembra particolarmente interessante il nesso fotografia-autobiografia-racconto che lega libri come *Quelli di Bagheria*, *La geometria e la passione*, *Autoritratto di un fotografo*, *Ti mangio con gli occhi*. È la memoria, dunque, la parola chiave di questo nesso?

R: Io addirittura per anni ho pensato che fotografia e memoria fossero sinonimi, perché se tu fotografi questo accendino un attimo dopo quella fotografia è memoria di quell'accendino. Magari poi lo distruggi, lo butti via, lo perdi, però di quella cosa lì è memoria. Di come l'hai fatta, poi, è un'altra faccenda.

La letteratura, naturalmente, è fatta di scrittura. Mi sembra abbastanza chiaro, sino ad oggi, che io considero la fotografia una forma di scrittura. Però una forma di scrittura che non fa il fotografo. Cioè nella fotografia, non è il fotografo che scrive. Questa è un'altra cosa per la quale mi prendono in giro, ma così è. Le cose sono complicate, appunto perché gli strumenti della soggettività nel fare una fotografia sono tante: una macchina fotografica piuttosto che un'altra, un obiettivo piuttosto che un altro, una pellicola piuttosto che un'altra, un sensore piuttosto che un altro, più vicino o più lontano, con una luce piuttosto che con un'altra. Non esiste il dato obiettivo, perché tu ne scegli un pezzo. *Ne scegli*. Già in questa parola viene evacuata l'idea stessa *ne inventi, ne crei*. Io dico che Sir John Herschel oltre ad avere suggerito – Dio gliene renda merito – di utilizzare il ferro-

cianuro di potassio per fissare le pellicole impressionate suggerì a Fox Talbot, che l'aveva buttata sul sentimentale – calotipo, cioè la bellezza e la tipografia – di chiamarla invece “fotografia”, cioè scrittura e luce. Lui era scienziato, quindi io sono convinto, anzi, sicuro, essendo io d'accordo – non si è mai più d'accordo che con uno che la pensa come te – che lui intendesse, come io intendo, scrittura *di* luce. Nel senso che la scrittura la fa la luce che si riflette sul mondo, una rosa, un cielo, un televisore, un accendino. Nel momento in cui tu apri la finestrina dell'otturatore, quella luce riflessa dal mondo si scrive su una superficie sensibile. Prima era chimica e adesso è elettronica. Quindi tu che fai? Non fai niente. Tu schiacci un bottoncino. Il dito indice, quello famoso di Michelangelo e della Cappella Sistina, la creazione del mondo. Io premo un bottone, non faccio più di questo. Naturalmente, però, non lo considero un gesto irrilevante: è un gesto fondamentale, è un gesto di lettura del mondo.

E la lettura del mondo non è una cosa senza importanza. L'idea che leggere sia meno importante dello scrivere è un pregiudizio che nasce dai chierici, dai gestori della parola giuridica o di fede. In realtà in un codice penale o civile la cosa importante è la lettura, è l'interpretazione. È lì che ci dividiamo e diciamo: «significa questo, significa quello». Con una vai in prigione, con l'altra no. Non è una cosa da niente. Il più delle volte il libro esiste perché c'è uno che lo legge. Nel momento in cui lo legge e lo interpreta, il libro esiste. La



© Carlo Arcidiacono

stessa cosa si può dire per l'unica concessione che io faccio ad una visione non radicalmente materialista del rapporto con il mondo. Il mondo esiste nel momento in cui tu lo vedi. Franco Fontana lo dice, facendomi ridere ogni volta: «La mela non esiste. Se tu la vedi c'è la mela, se non guardi la mela non esiste».

Quindi il fotografo è un lettore. Il fotografo è un interprete. Questa lettura del mondo può essere di tipo poetico, può essere di tipo

scientifico, di tipo narrativo, di tipo erotico, tutto quello che vuoi, ma quella del fotografo è una forma di lettura del mondo. Poi, che produrre senso e ricavarlo dall'opera letteraria siano operazioni contigue, questo è sicuro.

I neuroscienziati adesso ce lo dimostrano, perché sappiamo, per esempio, che il ricordo non è una cosa che è collocata in un magazzino e quando ti serve la vai a pigliare trovandola tale e quale a quando l'avevi lasciata. Non è affatto così. Tu quando devi ricordarti qualcosa la ricostruisci, letteralmente. Ciascuno di noi ha fatto un'esperienza di questo genere. Per esempio, noi viviamo una vita. Una vita è fatta di una quantità di cose ripetitive di tutti i giorni, però noi quando vogliamo raccontare un momento, un periodo della nostra vita – quella è una delle forme di memoria più sofisticate, quella che ti autodefinisce, che produce la tua identità – tu fai la stessa operazione che fa un romanziere. Cioè, vai in questo deposito complesso e articolato che è disseminato in tutto il cervello e, sulla base dell'esigenza dell'oggi, recuperi quella parte di esperienze che noi chiamiamo ricordo. Tant'è vero che le zone del cervello che si occupano dell'invenzione, della fiction, quelle che usa un romanziere, sono contigue a quelle che noi utilizziamo quando ci ricordiamo di qualche cosa. Le due cose vanno insieme, insomma. Il documento è anche invenzione. Non



c'è niente di più arbitrario di un'autobiografia e come diceva il mio amico – ahimè morto da pochissimo – Federico Campbell: «Ricordare è lo stesso che immaginare». Tutto questo, naturalmente, attribuisce un elemento di complessità e di ambiguità all'idea che mi faccio sul rapporto tra letteratura e fotografia. Quanto, invece, al discorso sulla scrittura, è una cosa più complessa, nella quale ho meno strumenti per parlare in maniera articolata di come posso tentare di fare a proposito della fotografia, sulla quale ho riflettuto per cinquant'anni. Però mi dispiace, se vogliamo così dire. Comunque la scrittura è un'operazione molto diversa. Non dico più complessa o meno complessa. Probabilmente, diciamo la verità, più complessa, nel senso che la scrittura utilizza come strumenti della propria costruzione, che è quella con la quale noi entriamo in relazione con gli altri, qualche cosa di capitale, che è il linguaggio. Si potrebbe obiettare: «Ma la fotografia non è un linguaggio?». Non è un caso che noi parliamo di linguaggio fotografico, di linguaggio pittorico, di linguaggio musicale. Dentro c'è comunque lingua, c'è glossa. C'è quindi l'idea che quando noi parliamo di linguaggio parliamo di questa cosa, che è assolutamente straordinaria, che è quella che ci distingue dalla maggior parte delle strutture viventi dell'universo che è, appunto, questa misteriosa cosa avvenuta nella corteccia prefrontale, ad un certo punto dello sviluppo umano, che è il linguaggio, la parola, lo scambio attraverso la parola. Gli ultimi studi di Chomsky ci dicono addirittura che è una grande scoperta, per certi versi. Che non è neanche una cosa che si sviluppa come si può sviluppare un'arte o un *savoir-faire*, è qualche cosa che noi abbiamo, per effetti di evoluzione o tutto quello che volete, ma che comunque è entrata a fare parte di un patrimonio, direi, genetico, che è quello che ci fa essere diversi dagli altri. Talmente fa parte del nostro patrimonio genetico che se tu pigli un bambino che è nato a Catania, da genitori catanesi, e lo porti in Cina, questo bambino dopo due anni parlerà cinese. Lui ha dentro di sé la potenzialità del linguaggio. In Italia sarà italiano, in Cina sarà cinese. Ora, questa è una cosa talmente enorme, talmente gigantesca che non me la sento di dire che Rembrandt è grande come Omero; con tutto l'amore per la pittura, per le arti figurative, non ce la faccio a pensare che Piero Della Francesca, nonostante sia Piero Della Francesca, che io considero uno dei giganti dell'umanità, sia grande come Dante. A me pare che Dante sia più grande, che Omero sia più grande, perché hanno utilizzato propriamente gli strumenti fondamentali di questa cosa che distingue gli umani dagli altri che è il linguaggio. Questo è un pregiudizio? Secondo me no, anche se moltissimi me lo rimproverano come un pregiudizio. Detto ciò, visto che stiamo parlando di scrittura, dirò che mi occupo di scrittura per una sorta di nostalgia di qualche cosa di cui non sapevo di avere nostalgia, oppure lo sapevo ma la reprimevo. Le vicende umane individuali sono una cosa e le vicende collettive sono un'altra. Quando io ero ragazzino a casa mia non c'era un libro. C'era *La vita di Santa Rita* e dei brani della *Bibbia*, di cui io leggevo soprattutto *Il Cantico dei cantici*, per ragioni di pornografia. Adirittura, era considerata una colpa che tu leggessi libri diversi da quelli di scuola, perché era una perdita di tempo. Leggere aveva una funzione di promozione sociale: tu dovevi uscire dal buco nel quale la storia ti aveva collocato attraverso l'arte di penna. Insomma, la promozione sociale attraverso il linguaggio. Quindi la scrittura è qualche cosa di estremamente complesso, nel quale gli uomini definiscono il mondo e definiscono se stessi. Tu dici «io» e questo è già sufficiente a metterti in relazione con questo abisso che è la tua identità. Tu dici «pane» e il tempo ti ha dato la possibilità di tradurre questo rumore, che produce la parola «pan», in qualcosa che se tu sei affamato ti può anche dare un crampo allo stomaco. Quindi, la parola come segno, come connotazione, come specchio, come produzione della propria identità, come armonia, come luogo nel quale l'uomo riesce a sviluppare, probabilmente, la più alta delle armonie che attraverso gli strumenti linguistici che

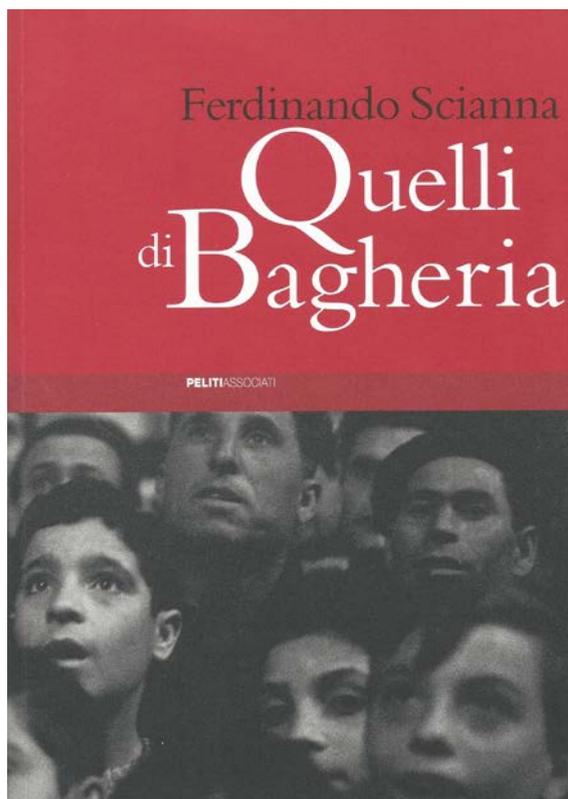
ha inventato riesce a produrre.

D: Il suo rapporto con la scrittura è stato dunque sempre particolarmente importante, sin dal primo libro, *Feste religiose in Sicilia*, ma adesso con gli ultimi libri sembra ancora più intenso. È così? Da cosa dipende?

R: Quando io per ragioni di vecchiaia, di salute, mi sono ritrovato a non poter fare la cosa che mi piace ancora di più al mondo, che è quella di andare in giro a fare fotografie, mi sono raccontato che potevo gestire questo handicap facendo una cosa che tutto sommato avevo sempre desiderato fare, che mi aveva sempre appassionato. Io avevo scritto tantissimo da giornalista, però ho sempre fatto una grande distinzione tra la scrittura giornalistica e la scrittura più ambiziosa, letteraria, in cui tu metti in gioco un certo numero di cose della tua visione del mondo, della tua visione di te stesso, degli altri. Quindi, con prudenza e dandomi tutta una serie di alibi che consistono nel fatto che comunque lo faccio intorno alle fotografie, dentro le fotografie, con le fotografie ci ho provato. La svolta definitiva effettivamente è *Quelli di Bagheria*, dopo il quale l'idea di fare un libro con una foto a destra e una foto a sinistra mi annoia, non mi interessa più tanto.

Quindi, sto tentando di sperimentare questa cosa: non è che sia rivoluzionaria, anche perché non c'è mai niente di veramente rivoluzionario. Avete mai visto una tomba egiziana? Quella è una *graphic novel*. Così, quando faccio grandi teorizzazioni sul libro, ogni tanto mi metto a ridere con me stesso perché dico: «hai presente i codici miniati? Ecco, pensavo a una cosa di questo genere». Cioè, torniamo al 1200 e stiamo parlando di una cosa moder-

nissima, che voglio fare io. Si prova, si misura con gli stessi strumenti che altri hanno inventato. Gli uomini per esistere devono produrre senso. Il senso si produce attraverso il racconto. Per trovare la propria identità, gli uomini devono produrre immagini. Se non producono immagini, non riescono neanche a capire chi sono. Tutti gli ultimi studi di carattere psico-scientifico lo dicono in maniera estremamente chiara. Tu pigli un bambino davanti ad uno specchio e la prima cosa che fa è la stessa che ha fatto Narciso: pensa che sia un altro, e ci vuole giocare. Poi, siccome è uno specchio, lo tocca, vede che non è un altro bambino ed è delusissimo, pensa «questo cretino non vuole giocare» e si allontana. Noi lo diciamo come se fosse una banalità: questa è un'immagine, ma il concetto di immagine è una cosa portentosa. Cioè, tu arrivi a concepire che esiste qualcosa che sembra una cosa ma non lo è, ma allo stesso tempo è una cosa con la quale tu hai una reazione. Quando il bambino arriva a capire con il famoso esperimento della macchia sul naso (impiasticciano il naso al bambino che cerca di cancellare la macchia dal naso a quello che è nello specchio, perché è ancora dentro la logica di narciso. Lo vede con la macchia e pensa «magari se gli levo la macchia questo qui mi dà retta»), questa cosa inenarrabile, che lui



Copertina di *Quelli di Bagheria*, 2002



si cancella la macchia dal naso e questa macchia scompare anche dal naso dell'altro bambino, è una rivoluzione che si può considerare la data di nascita della coscienza. È a quel punto che nasce la coscienza. Tra l'altro è interessantissimo che prima di riconoscersi in una fotografia passano alcuni altri mesi, perché nello specchio l'altro bambino si muove. Ad un certo punto riesci a capire che quello sei tu ma non sei tu, ma non ci puoi giocare. Insomma, una cosa incredibilmente misteriosa con la quale tu cominci addirittura a giocare e ad usare in termini seduttivi, in termini di autocoscienza. Ebbene, la struttura della memoria, il ricordo, comincia da quando tu prendi atto che c'è un'immagine che può anche essere un'immagine di te stesso. Prima non è possibile perché se tu non sei tu, non puoi ricordarti niente. Cominci a ricordarti nel momento in cui la coscienza prende atto che tu sei tu e che questo *tu* è fatto della struttura complessa delle memorie di tutte le esperienze che vai vivendo. Quindi, è una cosa assolutamente fondamentale. Perché gli uomini fanno immagini? Io ho sempre detto che la domanda fondamentale era, secondo la mitologia del proto pittore Zeusi: «se uno ha l'uva perché diavolo deve dipingere l'uva? Se ha l'uva se la mangia». Invece Zeusi dipinse un grappolo d'uva in maniera così perfetta che gli uccelli si ingannarono. Se hai una donna perché devi dipingere la donna? Se hai una pera, perché non te la mangi?

Il problema è proprio – e adesso lo sappiamo – che tu produci delle immagini perché sei un uomo, e tu sei un uomo perché produci delle immagini. Se tu non sai che nel mondo esistono le cose ed esistono le immagini e che tu sei produttore e riconoscitore di immagini, non sei un uomo. Infatti, il mito che noi abbiamo creato su questo problema è quello di Narciso che muore, si affoga perché non ha ancora preso coscienza di queste cose: superato lo stadio di Narciso, comincia la nostra relazione col mondo, la quale implica che noi produciamo delle immagini e che, quindi, produciamo delle strutture di carattere narrativo. Quando poi tu ti metti a scrivere e hai fatto il fotografo per quarantacinque anni, anche tentando altre esperienze con il linguaggio della scrittura, si pongono i problemi, che si pongono anche come fotografo, perché l'esperienza che tu fai, la più importante, è che il 99,9% delle tue foto fa schifo; ti trovi di fronte a questa gigantesca montagna di mediocrità, che è poi il tuo rapporto con la vita. Ti trovi con la difficoltà di evacuarla questa cosa, perché la memoria un po' si ricorda, un po' non si ricorda. Non si può eliminare niente dalla memoria, mentre invece due fotografie le puoi buttare via, se vuoi. Ma non dalla tua memoria. Non ci sono riscontri di questa invenzione letteraria fantastica di Freud, della rimozione, perché tante volte tu non ti ricordi una cosa e quando meno te l'aspetti e quando meno vorresti quella torna. Tanto più che noi non ci ricordiamo solo delle cose che vogliamo dimenticare. Molto spesso non ci ricordiamo anche delle cose che vorremmo ricordare. Quindi il rapporto con la nostra memoria e con noi stessi è molto più complicato. Quando tu scrivi, questa relazione diventa centrale. Mi si potrebbe chiedere: «Ma perché non l'hai fatto prima?». Non l'ho fatto prima perché ho fatto la stupidaggine meravigliosa di avere, soprattutto, come amici degli scrittori straordinari. Questa cosa ti mette la barra alta. Frequentarli e leggerli. Non solo tu potevi leggere Sciascia, ma il fatto era anche che tu vedevi come funzionava il suo cervello e che tipo di relazione aveva con il mondo e come questo tipo di relazione con il mondo passasse dalla scrittura, dal libro. Poi Vincenzo Consolo, Milan Kundera, Vázquez Montalbán. I miei amici più importanti sono stati tutti scrittori. Quindi il punto di auto-giudizio è molto severo.

Per arroganza – avendo settant'anni, me lo posso permettere – non sono più molto preoccupato di riscontri e di giudizi altrui sul terreno della fotografia.

Se tu ad un certo punto vuoi strutturare un libro e l'organizzi in un modulo narrativo di un certo tipo già c'entra la letteratura. Appena metti una foto accanto ad un'altra co-



minciamo la scrittura. Se poi invece comincio a scrivere, allora lì le mie insicurezze diventano gigantesche, per cui ho bisogno continuamente di riscontri. La scrittura sicuramente mi ha messo di fronte a problematiche completamente diverse. Scrivere e fotografare non sono procedimenti simili. Una delle cose che mi stupisce di questo stadio di agonia in cui versa la fotografia (che non finisce più) è che moltissimi fotografi non credono nella fotografia, tant'è vero che si spostano verso territori di mistificazione della fotografia. Mentre io ci credo nella fotografia, e penso che il territorio e gli strumenti della fotografia abbiano una forza comunicativa forte, che è quella propria della fotografia. Se voglio comunicare altre cose, ho lo strumento della scrittura, oppure quello del cinema, che è già l'inserimento di elementi molto più complessi, il tempo, la sintesi tra teatro, musica, l'opera, eccetera.

Mi rendo conto che non posso andare oltre certi limiti con la scrittura, però mi ha salvato la vita, sinora mi ha salvato la vita anche perché altrimenti non so come avrei potuto tenere sotto controllo l'angoscia. Un fotografo, essendo un po' anche uno sportivo se fa la fotografia come l'ho fatta io – le fotografie si cercano, «si fanno con i piedi» come diceva Paolo Monti – trova la fontana dove va a bere le sue tazze di felicità. Io sono sicurissimo che con la scrittura ci sono fonti dove si possono riempire piccole tazze di felicità. Però lì si pongono due problemi. Da una parte il talento, che è un mistero. È come il coraggio di Don Abbondio, uno non se lo può dare. Lo può fare crescere un pochino innaffiandolo tutti i giorni. Quello che uno può fare, effettivamente – e in questo mi sono serviti venticinque anni di giornalismo – è di affinare la dimensione artigianale. Con quella dimensione artigianale tu puoi fare in modo di avvicinarti a quel poco di talento che la vita ti ha dato. Ma, per concludere tutto questo lungo monologo, diciamo che effettivamente chi scrive ed è fotografo scrive in maniera un po' diversa, cioè, nella sua scrittura c'è sempre un basso continuo di cose viste, di relazione fisica con il mondo. E forse bisognerebbe attenersi a quello, bisognerebbe occuparsi della cassapanca che hai messo insieme nella tua vita, piuttosto che andare a cercare altrove. Questo probabilmente lo possono fare gli scrittori veri, quelli che hanno verificato sia l'artigianato sia il talento, con tutte le loro esperienze di vita. Mentre invece io, soprattutto, è attraverso i piedi e gli occhi che ho interrogato me stesso e su quel terreno mi trovo meglio.

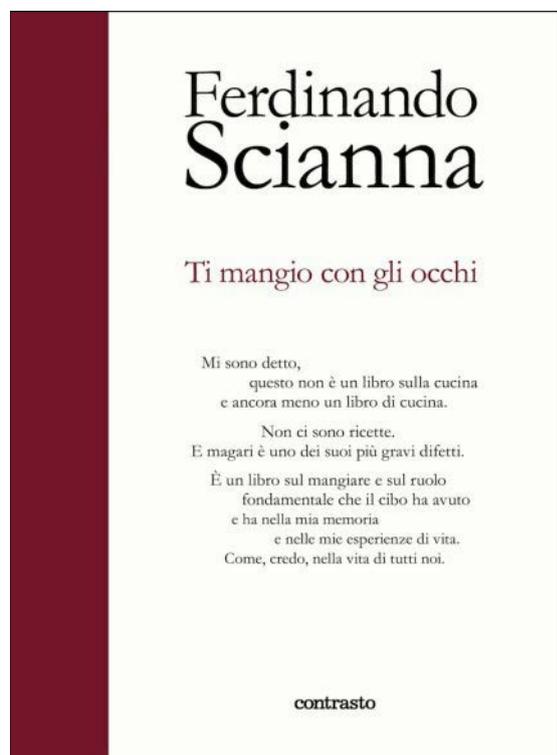
D: Da *Quelli di Bagheria*, ma soprattutto da *La geometria e la passione* – e con *Ti mangio con gli occhi* è ormai evidente – i suoi libri tendono ad assumere una dimensione fototestuale. Quale modello di fototesto ha in mente? Come si struttura l'equilibrio fra la parte verbale e quella visuale?

R: Il libro è un oggetto. È l'oggetto dove si depositano i risultati dei linguaggi. In realtà questo rapporto di carattere narrativo delle immagini ha una grandissima forza di suggestione. Le grandi religioni, ad esempio, l'hanno sempre saputo. Se tu vai a vedere i mosaici di Monreale sono dei grandissimi fumettoni, che funzionano come narrazione di una mitologia che non è molto diversa da quella degli Dei greci. Il libro non è soltanto un luogo di recessione dei linguaggi. Il libro, in un certo senso, per la sua natura, poi, *produce* i linguaggi. Quando chiesero a Ezra Pound che differenza ci fosse tra poesia e prosa lui disse: «la differenza è fondamentale: la poesia si impagina a bandiera». Forse è tutto lì, obiettivamente; però, nello stesso tempo, se tu scrivi un romanzo, o un saggio va bene, ma se ad un certo punto dentro a questo saggio o romanzo inserisci una, due o tre immagini, questo non è solamente una mutazione, non è un'aggiunta o una sottrazione, neanche un



disturbo. Pone un nuovo problema linguistico: non è possibile mettere delle immagini e delle parole insieme senza porsi, per prima cosa, il problema dell'oggetto in cui queste cose vanno a finire, cioè il libro. E poi anche del fatto che questa loro interazione pone dei problemi linguistici, di comunicazione, espressivi. Io lo faccio e lo teorizzo anche come una delle forme difensive della mia definizione del ruolo che io do alla fotografia come memoria e racconto. Perché io penso che la cosa straordinaria della fotografia è che contiene una quantità di letteratura, una quantità di scrittura. Una fotografia trovata per caso ha la stessa forza tremenda, evocativa, che ha la *madeleine* di Proust, come il fatto che tu apri il cassetto dove tuo padre metteva le sue sigarette e dopo che è morto da vent'anni ti viene fuori un effluvio di quell'odore di sigarette per cui tu scoppi a piangere. Nell'odore di quel tabacco non c'è forma, ma c'è traccia, come nella fotografia c'è traccia. Per cui, se tu guardi la fotografia del fidanzato che ti ha tradito, stracci la fotografia o ti incazzi, è perché lì non è solo l'immagine, è questa specie di contenitore di letteratura, di memoria, di racconto che ogni fotografia contiene. Quindi, se tu ad un certo punto ti metti a giocare con questo parallelismo, la cosa è affascinante. *Quelli di Bagheria*, una delle mie cose più riuscite, mette in piedi una trappola di questo tipo. La cosa che mi ha stupefatto

è che molta gente mi dice: «L'ho letto tutto». Non mi dicono che l'hanno guardato tutto, nonostante lì la quantità di testo non sia esorbitante. Però se tu cominci a guardare le fotografie, proprio per come è organizzato il testo, non puoi fare a meno di cominciare a leggere pure il testo, e se tu entri nella trappola, se tu metti la tua zampetta in quel vischio lì, dopo non puoi fare a meno di guardare le fotografie tenendo conto di quello che hai letto, né puoi continuare a leggere quello che c'è senza tener conto delle fotografie che hai visto. E questo che cos'è se non un tentativo di linguaggio in cui i due strumenti si integrano? Adesso io qui sono al quarto tentativo, perché un tentativo intermedio è stato *La geometria e la passione*. Però è già una forma di tipo diverso. La prima cosa che abbiamo fatto, quando lavoravo con Alberto Bianda – perché quello sul cibo [*Ti mangio con gli occhi*, Contrasto, 2013] l'ho fatto io per tante ragioni storiche – è stato quella di difendere il libro dal fatto di essere visto come un libro di fotografie.

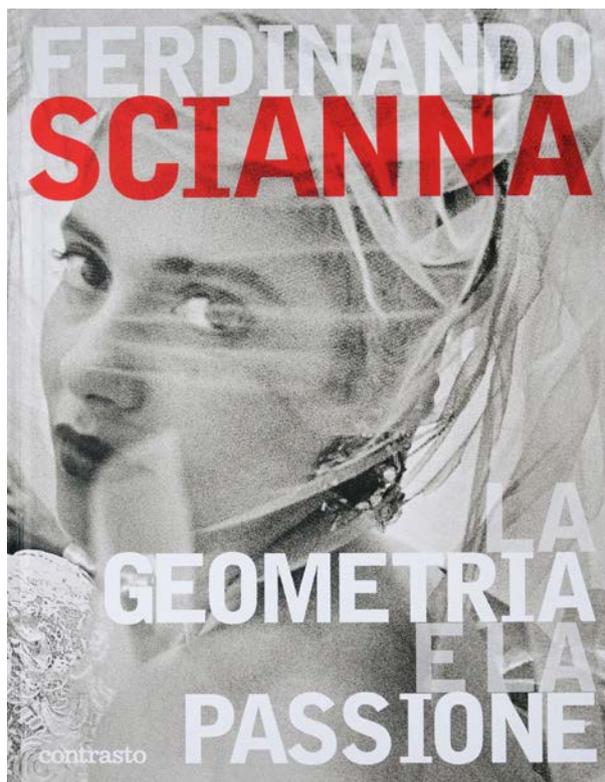
Copertina di *Ti mangio con gli occhi*, 2013

Perché avevamo bisogno – ed era un discorso che avevamo fatto con Roberto Cocco per Contrasto, – di rivendicare una collana ed anche una maniera di produrre dei libri che avessero questo tipo di interazione, che poi era meno difficile di quanto pensassi. Poi alla fine il primo che ha parlato di quel libro ha detto: «Ma questo non è un libro sulla fotografia, non è neanche un libro sulla cucina. È un libro di scrittura». Io ho cercato di persuadervi e voi eravate già persuasi? Però questo è interessante, perché vuol dire che il clima è pertinente. Ma se tu, poi, fai un libro come *La geometria e la passione*, il problema che ti poni non è quello del «romanzo di formazione», come Vàsquez Montalbàn ha chiamato *Quelli di Bagheria*. Tu ti poni il problema di un'altra forma che è stata istituzionalizzata nell'editoria, quella del libro d'arte. Per un tipo di fotografia di carattere narrativo, il con-

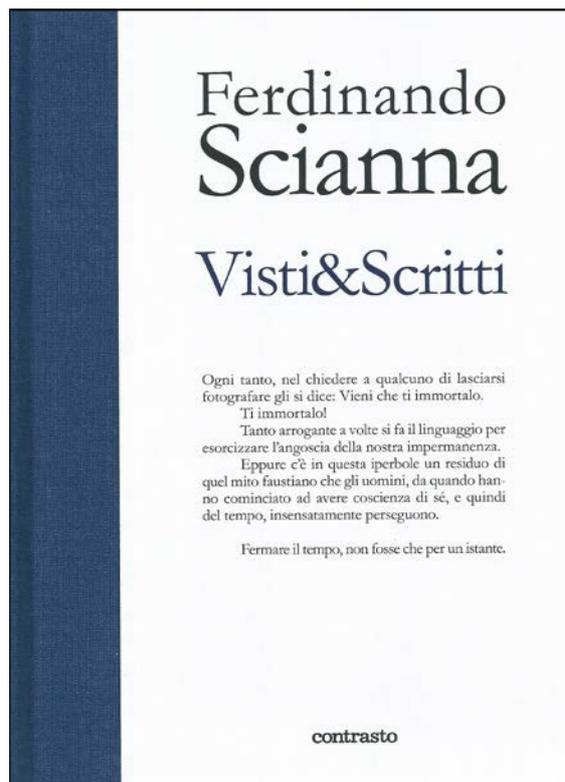
testo in cui tu la comunichi cambia completamente.

Io ho litigato con il direttore della *Maison Européenne de la Photographie*, perché volevo fare tutta un'altra mostra. Io avevo pensato la mia mostra per quello spazio e avevamo lavorato con Roberto Andò, che è un regista, non un architetto, non uno scenografo.

Nella mia maniera di comunicare la fotografia, mi sono reso conto che la dimensione teatrale della conferenza, pensata come uno spettacolo, che non è cinema ma che è una cosa di questo genere, ha la sua funzionalità, la sua importanza. Questo è assolutamente sempre così.



Copertina di *La geometria e la passione*, 2009



Copertina di *Visti&Scritti*, 2014

Il problema è, spesso, quello della comunicazione. Si possono creare degli strumenti per comunicare un messaggio che, magari, in sé le immagini linguisticamente non hanno e che invece possono trovare.



Ignazio Buttitta, Roccamena, 1963 © Ferdinando Scianna

Per cui nel libro, come per la mostra, io ho messo versi di poeti che amo, impaginati di libri, cose che hanno scritto su di me e che ho scritto sugli altri, foto di famiglia. E nello stesso tempo, lì in mezzo c'erano anche delle fotografie. Ogni libro ha un messaggio in una bottiglia. A me questo interessa. Ma se tu fai un libro come quello che esce a maggio [*Visti&Scritti*] è una cosa completamente diversa.

Questo è un libro con 350 ritratti. Ci ho messo cinque anni

per farlo. Ho scritto un testo per ciascuno di questi 350 ritratti. L'ho fatto leggere, perché, come ho già detto, ho sempre bisogno di riscontri sul piano della scrittura, e mi hanno detto cose estremamente incoraggianti. Però non appena ho fatto vedere l'impaginato ai miei interlocutori, non riesco a comunicargli che quello che stavano leggendo, quel rapporto con quei testi e la loro disposizione nel libro (foto più grandi o più piccole, le relazioni tra una foto e un'altra) – era un dattiloscritto con delle fotografie piccole in alto – dovevano produrre una testualità nuova, diversa. A quel punto diventa affascinante. È una scrittura. Per esempio, in questo libro c'è un ritratto di Ignazio Buttitta, quello famoso di lui che allarga le braccia «Angelo era, e non aveva l'ali».

Ci sono anche due fotografie – a volte il ritratto ha anche una sfasatura temporale, uno fatto quarant'anni prima e uno fatto quarant'anni dopo, mi interessava questo gioco, che è letterario – di Evgenij Evtušenko.

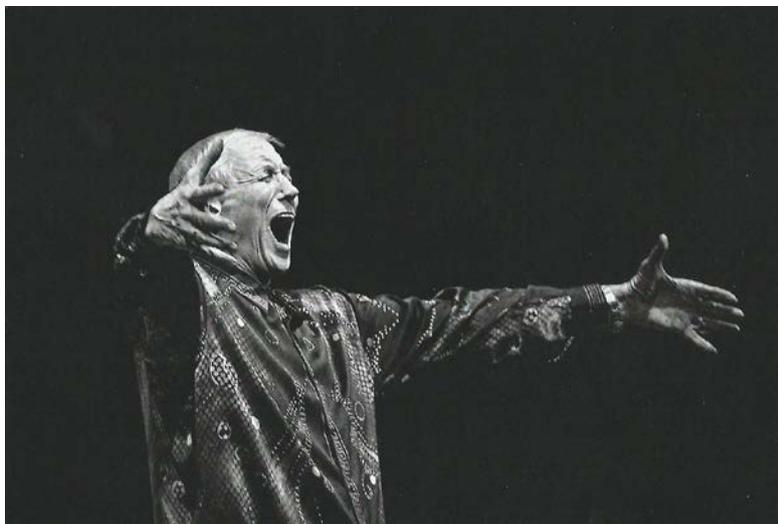
Io avevo fatto una foto di Evgenij Evtušenko a Palermo, perché era amico di Ignazio Buttitta. Era venuto a fare un recital a Palermo. Ignazio, tra l'altro, ci aveva molto parlato di questo viaggio in Unione Sovietica, in cui era andato a visitare i kolchoz portandosi, naturalmente, le calze di nylon perché sempre figlio di puttana era. E io capii una quantità di cose, anche di certo rapporto che Ignazio aveva inventato nella sua relazione tra la sua



© Carlo Arcidiacono

poesia detta e la gente. Lui era rimasto molto impressionato, e ce l'aveva raccontato, di questi spettacoli, come li chiamava lui. Non erano dei recital, erano degli spettacoli di poeti, solo che questi li facevano in capannoni e le immagini assomigliavano a quelle che cominciavano ad arrivarci dall'America, dei concerti rock.

Quindi era un tipo di rapporto tra la poesia e il mondo – in un certo tipo di mondo, di società, di idea della poesia – che aveva molto impressionato Ignazio. Ignazio poi, infatti, aveva fatto inventare il poeta in piazza, dove lui andava con i cantastorie che cantavano le sue poesie e poi vendeva i libri. Cioè, un rapporto estremamente popolare e sinergico tra la sua poesia e la gente che l'ascoltava. I gesti di Evgenij Evtušenko a Palermo assomigliavano a quelli di Ignazio, un po' per vicinanza di carattere:



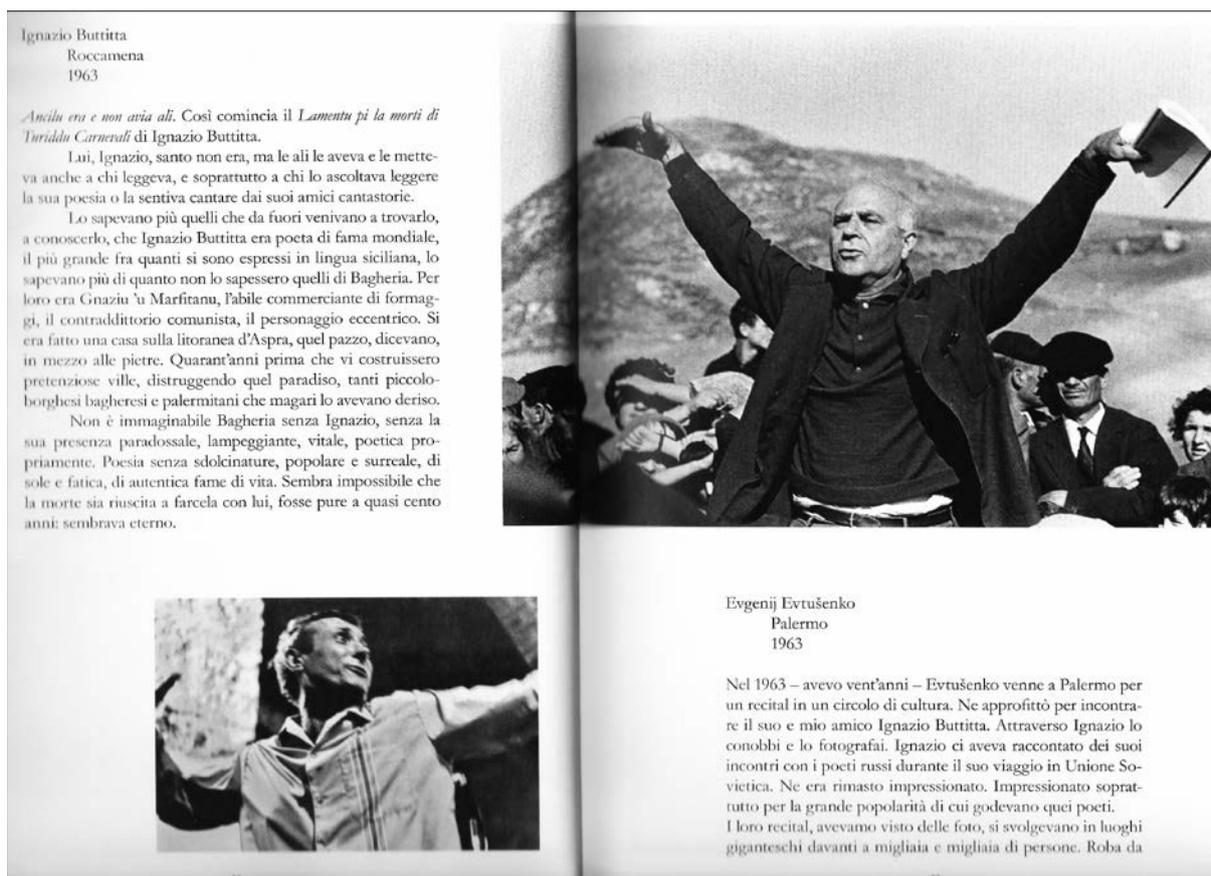
Evgenij Evtušenko, Milano 2000 © Ferdinando Scianna

due guitti, due grandi comunicatori fisici. A distanza di quarant'anni io ho ritrovato Evgenij Evtušenko, l'ho rifotografato al Piccolo Teatro e ancora faceva questi gesti, nonostante avesse 75 anni.

Non le diceva le cose, scagliava le parole contro la gente. Allora io nel testo che parla di Ignazio Buttitta parlo del mio rapporto con lui, il va e



vieni dal paese, questi suoi spettacoli del poeta in piazza, che erano anche la conseguenza dell'impressione che lui aveva avuto del suo viaggio in Unione Sovietica e di questi spettacoli di poeti. Invece nel testo in cui parlo di Evtušenko, dico di averlo conosciuto perché era amico di Ignazio Buttitta e Ignazio Buttitta mi ha permesso di fare queste fotografie e mi ha molto impressionato perché ho capito, appunto, che non si trattava di leggere delle poesie o di dirle. Si trattava di una azione teatrale. Bene, nel libro c'è Ignazio Buttitta con questo testo qui. Sotto c'è la prima foto di Evtušenko che fa un gesto che gli risponde. I testi parlano l'uno dell'altro.



Visti&Scritti, 2014 © Ferdinando Scianna

Teoricamente sto facendo un libro, come un fotografo di settant'anni come me ha diritto di fare, in cui metto insieme dei miei ritratti. A parte che non avrei mai potuto fare un libro con 350 ritratti con sole fotografie. Non si fa. Persino Cartier-Bresson nel suo libro di ritratti arriva a 200, credo, perché un libro che è una silloge di ritratti ha una grammatica diversa. Se invece tu fai un *racconto* di ritratti, della tua relazione con le persone sotto forma della fotografia e questa cosa la espliciti con la scrittura, allora questo diventa un racconto. Il racconto è lì, i ritratti sono ognuno per conto suo, ma siccome sono libro si seguono, hanno una loro logica, devono avere delle rime visive o rime interne che tu scopri magari dopo, mano a mano che sfogli il libro. Questo lo trovo affascinante, perché questo qui implica la scommessa di una scrittura diversa, contaminata, anche se non è nuova. Gli uomini hanno affrontato questo problema sin da sempre. Persino il fumetto, se si vuole, anche se io la penso in maniera radicalmente diversa. Io non penso, per esempio, ad una struttura narrativa come quella della *graphic novel*, in cui il disegno ci racconta la storia. Le due cose devono essere parallele, devono essere due scritture che si incastrano



e si incrociano. È bello da dire ma difficile da fare, però ti può riempire un certo numero di anni della tua vecchiaia, e questa è la cosa che mi interessa veramente. Questa collana, inventata apposta da me e Roberto doveva avere le caratteristiche del libro, addirittura senza foto in copertina, perché lui è editore di fotografia, io sono più conosciuto come fotografo. È difficilissimo che un libro che ha la fotografia al centro diventi un piccolo *best seller*. E invece pare che stia succedendo. Stiamo parlando di piccolo *best seller*, non parliamo certo di 100.000 copie, però non era mai successo. Un *best seller* in fotografia sono 3.500 copie, e se sono 5.000 le vendi in sei anni. È un territorio completamente diverso. Entri in questo gioco, che è contestualmente un gioco espressivo, un gioco costruttivo, un gioco editoriale ... Però quello che io continuo a dire a Roberto è che quando io parlo di struttura letteraria non intendo dire che ci debbano essere per forza le parole. E questo è più difficile da spiegare, però se tu guardi, per esempio, l'autobiografia di Richard Avedon, parole non ce ne sono, ma è un tessuto letterario. È un tessuto narrativo. Quindi questa qui è una scommessa ancora più complessa, nel senso che bisogna fare qualcosa che non abbia la struttura narrativa di qualcosa di carattere documentaristico o giornalistico, eccetera. Questo va bene per il territorio saggistico o documentaristico. Ma se vuoi tentare la letteratura, diciamo, delle immagini, con le immagini, senza immagini o di sole immagini si tratta di riuscire a comunicare il fatto che tu puoi guardare questo oggetto libro, dove ci sono delle immagini, leggendo delle cose o non leggendole e che comunque hanno una loro struttura narrativa. È complicato, ma è divertente.

D: Come si intitolerà questo nuovo libro?

R: *Visti&Scritti*, nella maniera più semplice possibile. Sempre in questa collana dove è uscita una cosa interessante. Quello di Calabresi, *A occhi aperti*, è un libro da giornalista, che sostanzialmente è una raccolta di interviste con diversi fotografi famosi. Ma è interessante questo di Sebastiano Salgado, che è una specie di autoritratto di un fotografo con la differenza che non l'ha scritto lui. A me è interessato molto, perché la sua storia è estremamente affascinante, anche se passa attraverso il ventriloquo di una scrittura altrà. Sebastiano è un formidabile comunicatore, quando parla, però pensa che scrivere non sia roba per lui, e allora, naturalmente, perché no? Si affida a qualcuno. Se tu sei interessato a questa incredibile, straordinaria avventura umana di colui che è sicuramente il fotografo che ha avuto più successo nella storia della fotografia, che ha affrontato dei temi, delle problematiche con una determinazione, con una forza fisica, con una capacità di perseverare per arrivare fino in fondo è comunque una storia incredibile. È una storia che vale la pena di raccontare.

D: Ci sono altri lavori in corso che pubblicherà a breve?

R: Ho appena finito di scrivere un saggio per Laterza che si chiamerà *Lo specchio vuoto* incentrato sui rapporti tra identità e memoria; racconto un aneddoto che riguarda mia sorella a cui avevo portato un ritratto che le avevo fatto. Lei dice: «Questo ritratto è incredibile, mi ritrovo tale e quale ad una foto che tu mi hai fatto quindici anni fa, ma proprio identica». Io le dico «Va be', non sarà identica». «No, è identica. La vado a prendere». Lei è andata lì, ha dissotterrato un album di famiglia ed è tornata triste. «Non era identica», ha detto. Ora, le domande qui sono parecchie. Che cosa è successo: quella fotografia era nel suo ricordo, lei ne ha vista un'altra di adesso e l'ha riconosciuta come identica. Quando è andata lì non l'ha trovata più identica. Era cambiata la fotografia o era cambiata lei che



la guardava? Sono cambiate tante cose contestualmente, quindi la fotografia è sempre, comunque, una cosa che non esiste. È la traccia di un istante che concettualmente e filosoficamente è indefinibile. Un istante non si ferma. «Fermati tempo!», diceva Faust, ma il *Faust* è un'ambizione di immortalità. La fotografia non l'ha mica risolta. Gli uomini hanno creduto, ambigualmente e frettolosamente che quella fosse una maniera di fermare il tempo. Invece non è così. Le fotografie cambiano.

La prima frase di questo libro è: «Ci sono quelli fotogenici, beati loro». «Io non sono fotogenica. Magari se mi prende di sorpresa, ma non credo, finora non è mai successo». Quelli fotogenici sono sempre *gli altri*. Allora io ho scritto questo libro dalla parte di quelli che dicono di non essere fotogenici. Dalla parte di quelli che dicono che non si riconoscono nelle fotografie. Perché hanno ragione. Nessuno di noi vive in un istante. Una fotografia pretende che tu ti riconosca in un istante, invece, anche mentre quando ti guardi allo specchio tu fai una sintesi costante. Ci vuole tempo per costruire la tua immagine. Se tu vedi un bambino tutti i giorni è una cosa, ma se lo vedi dopo sei mesi è cambiato molto, perché tutti i giorni aggiungi un piccolo dettaglio a quello di prima. Io, infatti, dico spesso: «Non ti piace? Ma sai, le fotografie cambiano. Mettila via e riguardala tra dieci anni. Vedrai com'è cambiata». Per mia sorella, la foto di prima era identica a quella di oggi, poi era diversa. Ma naturalmente quella di prima era meglio di quella di oggi, perché lei prestava a quella fotografia una legittimità di riconoscimento rispetto all'idea che lei voleva avere di se stessa e che è quello che noi chiamiamo fotogenia. Fotogenia è vederti in un'immagine come pensi di essere. C'è una letteratura infinita su questo argomento. Ci sono due testi, uno di Bontempelli e un altro di Primo Levi molto interessanti. Questo personaggio di Primo Levi inventa una cosa che si chiama «Spemet». Viene fuori da Pirandello, naturalmente. È una cosa che tu metti sulla fronte di un altro e viene fuori come una specie di specchio in cui tu ti guardi. Ma non riflette te, ti fa vedere come quell'altro ti vede. Quindi uno, nessuno, centomila finché si rende conto che questo è intollerabile, perché ti pone nella aleatorietà del rapporto con l'altro. Questo qui mi ha condotto a fare una specie di finale sul *selfie*, su cui non so niente ma posso teorizzare.

D: Qual è il racconto di Primo Levi che citava prima?

R: È un racconto molto interessante che si intitola *Il fabbricante di specchi*. Quell'altro di Bontempelli [*La scacchiera davanti allo specchio?*] è interessante perché paradossalmente dice, credo prima di Borges, più o meno: «Vi guardate allo specchio, poi andate via e credete che l'immagine che era nello specchio scompaia. Invece non è vero. L'immagine continua a vivere nello specchio. Ha una vita autonoma». Una cosa affascinante e inquietante. Sullo specchio non è possibile fare l'operazione di Oscar Wild ne *Il ritratto di Dorian Gray*, perché quella implica il blocco delle immagini. La fotografia, come un dipinto blocca, un momento della tua vita e invece la tua vita vera continua a scorrere. Il paradosso del tempo e l'angoscia faustiana del tempo che continua a passare mentre il ritratto rimane tale e quale, può essere letterariamente rovesciata bloccando te che vivi e delegando al ritratto il degrado psichico fisico e morale. Ma questo nasce dall'angoscia dello specchio. Infatti, Borges dice: «Cosa fai tu, specchio, quando non ci sono? Cosa rifletti visto che ogni volta che ti passo davanti sono lì? E che cosa rifletti quando io non sono davanti a te?». Oliver Wendell Holmes aveva detto: «Le fotografie, probabilmente, sono le immagini che gli specchi hanno riflesso e che sono usciti dagli specchi e sono entrate nel mondo». Bellissimo. Questa è la fotografia.



Leonardo Sciascia, Racalmuto, 1964
© Ferdinando Scianna

di casa e che io conoscevo bene e che frequentavo». Tu pensa che quella foto l'hanno vista in tanti, lei non l'aveva mai vista. E dice: «una delle due bambine nella foto sono io. Io sarei molto felice se lei me ne mandassi una copia». E allora io le ho scritto subito dicendo: «Ma certo. Mi emoziona molto la cosa. Ma mi dia anche l'indirizzo di sua sorella». «Purtroppo mia sorella è morta». Poi ci siamo sentiti con Laura [Sciascia] e abbiamo vissuto paradossalmente, intanto la notizia di chi erano queste due bambine, e poi la notizia della morte di questa bambina come un lutto, perché per me queste qui erano persone di famiglia. Ho sempre voluto sapere chi fossero, ma siccome evidentemente erano andate via da Racalmuto tanti anni fa, nessuno a Racalmuto lo sapeva. A parte che tutti erano convinti che fossero le figlie di Sciascia. Quindi ci sono storie di questo tipo.

Per esempio, la fotografia delle due gemelline con Marpessa sulla scalinata di Caltagirone. Quelle lì si sono fatte vive e hanno voluto la foto.

La vicenda di Cartier-Bresson è particolarmente spassosa. In una sua fotografia, che lui detestava perché era quella che aveva avuto più successo, c'era un bambino coi due bottiglioni. Ad un certo punto è venuto fuori uno dicendo: «Quel bambino sono io». Allora lui, felice, andò a trovarlo e gli portò la foto. Solo che questa cosa si ripeté altre tre volte. Lui mi ha detto «All'inizio sono rimasto sconcertato. Dopo di che ho regalato una foto a ciascuna di quelle persone».

D: Possiamo scattarne una foto anche a questo in-

D: Devo chiederle la cosa più imbarazzante. Possiamo farle qualche foto?

R: Siamo qui anche per quello. Credo che sia una vicenda inevitabile. Tu fai una fatica bestiale per diventare un soggetto della tua esistenza e nel tempo ti trasformano in oggetto. Da questo la nevrosi di Cartier-Bresson che non voleva mai farsi fotografare. Lui cercava di giustificarla, ma in realtà non gli andava l'idea che gli altri facesse-ro a lui quello che lui faceva agli altri.

D: Possiamo scattarne una con lo sfondo della foto di Sciascia con le bambine?

R: Questa è una storia straordinaria, che uscirà per la prima volta nel mio libro *Visti&Scritti*. Pochi mesi fa ricevo una e-mail che diceva: «Mi chiamo Di Mattia. Io sono di Racalmuto ma vivo ad Asti. L'altro giorno mi hanno mostrato su *La Stampa* una foto di Sciascia che era nostro vicino



Mario Dondero, Bologna, 2009
© Ferdinando Scianna

granditore?

R: A proposito della letteratura: dov'è la letteratura? La letteratura è dappertutto. Questo ingranditore Emperor ha una storia che è nel mio ritratto di Mario Dondero. C'è anche Mario, naturalmente.

Io parlo di Mario Dondero con tutto l'affetto di cui sono capace – è una persona assolutamente meravigliosa – e succedeva questo: eravamo insieme a Parigi. Ogni tanto ci vedevamo, veniva a cena da me o io andavo da lui. Una volta che sono andato a cena da lui, nella camera oscura c'era un incredibile ingranditore di legno, di marca Emperor, davanti al quale io sono rimasto ammirato dicendo «Che bello, sembra un mobile». E lui disse: «Sai, funziona anche bene. Solo che adesso non lo uso più, perché lo fanno vicino Parigi, ma ci vuole una lampada speciale». Passano alcuni mesi, suonano alla porta, a Parigi e c'è Mario Dondero abbracciato a questo pesantissimo e monumentale ingranditore che mi fa «Ti piaceva tanto...» Per cui io adesso ce l'ho qui, e ogni volta che lo guardo mi viene un sorriso perché penso a Mario Dondero. Vengono amici, lo vedono e io gli racconto la storia.



Lingranditore nello studio di Scianna © Carlo Arcidiacono



CRISTINA CASERO

*Sulla fotografia di Ferdinando Scianna,
o sulla fotografia come racconto della realtà*

La posizione di Ferdinando Scianna, tra i più noti e prolifici fotografi italiani, è per molti versi originale rispetto al contesto culturale di cui è protagonista, l'Italia del secondo Novecento. Egli, infatti, non concepisce – e non ha mai concepito – l'immagine fotografica né come documento di valenza quasi scientifica, né tantomeno come puro prelievo di realtà. A partire dal 1965, quando con Leonardo Sciascia realizza Feste religiose in Sicilia, fino ai giorni nostri, come dimostra anche il recente libro Visti&Scritti, è evidente una matrice letteraria nel suo fotografare, la chiara intenzione di costruire un racconto del mondo nelle immagini e con le immagini. Risulta interessante, però, nel riflettere su questi particolari caratteri, scoprire anche alcuni aspetti significativi che pongono la ricerca di Scianna in linea con la riflessione sullo statuto ontologico dell'immagine fotografica e sulle modalità della comunicazione visiva che essa mette in atto.

The role of Ferdinando Scianna, who is one of the most popular and productive Italian photographers, is to a certain extent original when compared to the visual culture in Italy in the second half of the last century. In fact, in his works, the photographic image has never been conceived as a scientific document nor as a fragment of reality. Since 1965, when he published with Leonardo Sciascia Feste religiose in Sicilia, and even recently in his book Visti&Scritti, the literary approach in his photos is always clear, in particular for what concerns the explicit intention of telling the world in images and through images. Linger on these peculiar features, it is thus interesting to discover some meaningful aspects that link Scianna's activity with both the thought on the ontological status and the visual communicative expressions of the photographic image.

La fotografia, nella modernità tecnologica, gonfia di orgogli e di sfide metafisiche, ha dato agli uomini l'ennesima, affascinante illusione di essere riusciti, almeno in una immagine, a fermarlo davvero il tempo, anche soltanto un istante.

Ferdinando Scianna

1. Breve premessa

Il nesso stringente tra immagine fotografica e racconto è, nel caso di Ferdinando Scianna, un elemento fondante e sostanziale che, nella sua complessità, per metafora possiamo immaginare come una matassa fitta fitta, della quale è bello, e soprattutto interessante, cercare di seguire il bandolo. Nell'universo creativo di Scianna, peraltro, la dialettica tra immagine e narrazione è questione molto articolata e si snoda su più livelli di senso. Partiamo dalla considerazione più elementare, dalla constatazione di come vi sia sempre un racconto sotteso, evocato, suggerito, al limite costruito, nelle fotografie di Scianna, singoli cristalli di memoria densi di significato, che in qualche misura non si danno mai come perfettamente concluse in sé stesse: difficilmente, infatti, le potremmo leggere come perentorie affermazioni di realtà, portatrici di una istanza prettamente assertiva, nel suo esserci stata, bensì le possiamo guardare come tracce di memoria, con tutto lo spessore

che questa definizione suggerisce. Pensiamo poi al fatto che Scianna ha spesso esplicitamente costruito un racconto con le sue fotografie, tessendo una trama di rapporti tra le immagini, di rimandi e riferimenti grazie ai quali esse non solo si esaltano e si arricchiscono vicendevolmente, ma diventano lessico di una più ampia narrazione. Così accade, platealmente, nei suoi numerosi libri – forma espressiva d'elezione per Scianna, perché in piena sintonia con la sua intenzionalità e, soprattutto, con la sua concezione della stessa immagine – nei quali interviene il testo scritto non a completare il discorso, quanto piuttosto a creare una nuova valenza di senso per la fotografia.

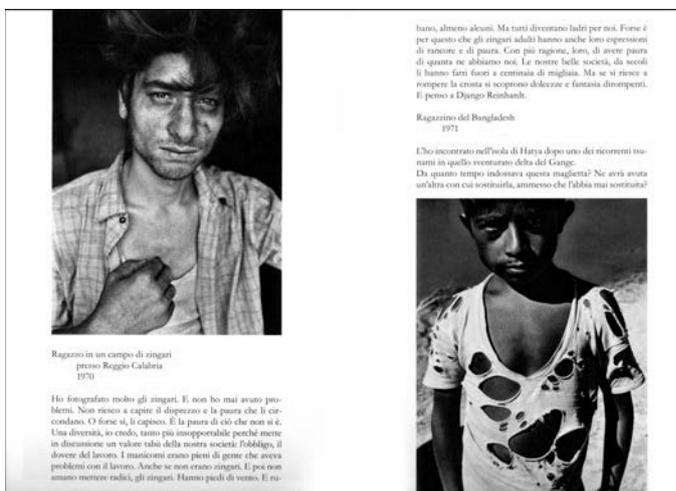
Non dobbiamo però, a parer mio, trascurare di mettere in gioco pure il vivido racconto della sua esperienza di fotografo che in più occasioni ci ha regalato l'autore stesso. Anzi, credo che si possa assumere il suo racconto sulla pratica della fotografia come metafora del suo racconto sul mondo, fatto, quello, con il linguaggio fotografico. Scianna non è certamente avaro quando si tratta di condividere aneddoti, vicende, osservazioni, pareri e riflessioni sul medium che egli utilizza da ormai cinquant'anni, come testimonia l'intervista qui pubblicata. Egli ha un bagaglio di esperienza che sa tradurre in parole, restituendo con immediatezza la necessità, il senso e la natura del suo lavoro attraverso un discorso che mai indulge al tono didascalico o didattico e che risulta scevro di complicate cadenze di marca concettuale. Soprattutto Scianna, anche nel riflettere sul processo fotografico o sulla natura dell'immagine, rifiuta tassativamente una dimensione strutturata e un procedimento sistematico: il pensiero è cristallino, a tratti tagliente, ma è comunicato attraverso paradossi, provocazioni, metafore, ricordi, sempre sul filo dell'autobiografia, senza mai assumere propriamente il tono, la struttura o la veste del saggio. Il registro, anche qui, è più esplicitamente quello dell'affabulazione, il piano non è mentale ma concreto, immerso nella realtà. Un fotografo d'altro canto, da quella, dalla realtà, non può mai prescindere.

2. Il racconto del mondo

Mi prendo la libertà di non procedere con ordine e di iniziare una breve riflessione sulla fotografia di Scianna proprio a partire da quella che al momento si può intendere come l'ultima tappa di un percorso, cioè dall'oggi, da *Visti&Scritti*,¹ un libro indubbiamente interessante, ma soprattutto illuminante rispetto alla concezione che dell'immagine ha il nostro autore. Questo libro è significativo a partire dal titolo, che evoca con im-

mediatezza la natura del lavoro ad esso sotteso, pur non senza una certa ambiguità: esso, infatti, restituisce intuitivamente il binomio immagine/scrittura, sulla cui dialettica è impostato questo lavoro e al contempo ci suggerisce più sottilmente la natura del procedimento fotografico stesso, del rapporto di Scianna con il mondo, con i personaggi che egli ha ritratto, che sono stati visti e poi scritti, sia con le immagini sia, contestualmente, con le parole.

Documento visivo e testo lettera-



Visti&Scritti, 2014 © Ferdinando Scianna

rio si pongono come il frutto di due registri linguistici, parallelamente praticati, che, entrambi, vanno a comporre la 'scrittura' del testo, in un rimando continuo, che non mortifica affatto la valenza di ciascuno dei due linguaggi, bensì ne esalta i caratteri. In primo luogo, va sottolineato che l'operazione messa in atto in questo libro, come in altri – soprattutto tra quelli più recenti penso a *Le forme del caos* (1989), *Quelli di Bagheria* (2002), *La geometria e la passione* (2009) e *Autoritratto di un fotografo* (2011) – presuppone una specifica concezione della natura dell'immagine fotografica, uno statuto ontologico, come si usa oggi dire, che le consente di essere usata, o meglio riutilizzata, in un contesto totalmente alieno, differente per la sua stessa natura da quello che ne ha visto la nascita. Si tratta di un passaggio piuttosto interessante, mi sembra. Se la fotografia fosse intesa nei termini di una fedele registrazione del dato di realtà, il suo legame con esso renderebbe vincolante e indissolubile anche quello dell'immagine con il contesto da cui è presa: senza questi riferimenti, astratta dalla contingenza dello spazio e del tempo, essa risulterebbe pressoché incomprensibile. Se, invece, la fotografia è concepita come un segno, che trova il suo senso nelle stratificazioni della memoria, nel racconto che intorno ad esso, con esso, si costruisce, allora essa acquisisce una sua esistenza autonoma, una sua ragion d'essere, che va anche al di là del bressoniano attimo pregnante.

Una volta che la fotografia è presa, racchiude una potenzialità di significato che può essere nuovamente agita, messa in campo. Essa, memoria di realtà, può farsi protagonista di un'altra storia e, coerentemente col suo significato, intrinseco e profondo, va ben oltre il dato iconografico, diventa verbo nelle mani del fotografo che la inserisce in una nuova sintassi, attribuendole una rinnovata vitalità. Scianna, infatti, non raccoglie nei suoi libri una *hit* di immagini significative, o peggio belle, per mostrarle tutte assieme ma costruisce una storia che, grazie allo spessore del ricordo che ogni fotografia porta con sé, assume un senso più articolato, che le trascende tutte come episodi singoli. Il fatto che il fotografo utilizzi i propri scatti con un atteggiamento scevro da istanze filologiche in qualche misura sottolinea proprio il valore, l'autonomia lessicale delle immagini e, al contempo, costituisce una operazione che ha delle evidenti ricadute sulla stessa concezione dell'immagine fotografica, le quali si pongono in linea con alcune attuali tendenze che si fondano proprio sull'idea della fotografia non come trascrizione del proprio referente, bensì come elemento linguistico 'riutilizzabile', si fondano.²

Credo poi opportuno fare un'osservazione sull'impostazione del libro, nel quale le immagini sono proposte in ordine apparentemente, forse sostanzialmente, però non realmente, cronologico.

La narrazione si snoda di fronte ai nostri occhi dandoci l'illusione della piana linearità, conducendoci per mano attraverso quasi cinquant'anni di vita, vissuta: abbiamo la sensazione di attraversare la storia, per lo meno quella che si è svolta intorno a Scianna, facendo la conoscenza di alcuni suoi protagonisti, dalla metà degli anni Sessanta all'oggi. Se, invece, ci obblighiamo a fare attenzione e assumiamo un certo distacco, allora subito notiamo che in realtà questa storia non procede cronologicamente, se



Compagni d'oratorio, Bagheria, 1960
© Ferdinando Scianna



Compagne di scuola, Bagheria,
anni Sessanta © Ferdinando Scianna

non sostanzialmente: il percorso è costellato da alcuni salti temporali, allunghi e ritorni, che non infastidiscono, essendo il racconto impostato su accostamenti suggestivi, di senso, di rispondenza, che si oppongono al ritmo piano del mero passare del tempo.

Si tratta di un aspetto fondamentale perché la libertà con cui Scianna narra di queste persone, amici e conoscenti, noti e sconosciuti, rifugge dalla tentazione di ogni atteggiamento sistematico, di ogni *vis* catalogatoria, ci allontana totalmente dal registro dell'indagine, portandoci invece in una dimensione letteraria, di visione personale, dettata da una intenzionalità poetica, nel senso etimologico del termine, e certamente non di matrice conoscitivo-documentaristica.

Lo stesso carattere che possiamo cogliere in ogni singola immagine, in ogni lettura dei soggetti che Scianna si è trovato di fronte: è la medesima matrice che caratterizza molti suoi lavori, a partire dal celeberrimo *Feste religiose in Sicilia*³ nel quale il giovanissimo fotografo, insieme a Leonardo Sciascia, racconta – per episodi, potremmo dire – l'intensa natura del sentimento religioso che si scatena in occasione delle feste in Sicilia, e lo fa senza cedere a tentazioni di ordinamento, catalogazione, tipologizzazione, con la capacità di cogliere quello che, anche per caso, la realtà offre. Un po' bressonianamente, Scianna guarda a quanto gli viene incontro e blocca nella memoria, con uno scatto, quel brano di realtà.

Sciaccia scriveva, della fotografia in generale sebbene parlando nello specifico delle immagini di Scianna, che essa è

forma generata dall'istante e istante generato dalla forma [...]. Tutto è dovuto all'istante, all'attimo che si suol dire fuggente. L'aggettivo 'istantanea' giustamente, a buon diritto, è diventato sostantivo: tutte le fotografie, anche le pose, le nature morte, i monumenti, sono istantanee: per eventi di luce, di spazio, di geometria e d'animo anche impercettibili. Quel che corre tra la realtà e l'occhio del fotografo, e che l'occhio del fotografo trasferisce all'occhio della macchina, attiene alla casualità e, se si vuole, alla fatalità. [...] Il fatto che il fotografo non si trovi a guardare da un'altra parte, che colga quel momento irripetibile e insostituibile, quella forma generata dall'istante e quell'istante generato dalla forma, si costituisce in fatalità, vocazione e stile.⁴

Quando Scianna affronta il reale, dunque, non si appresta a compiere una indagine sistematica, una verifica sul campo a partire da un'idea teorica, né si impegna nella dimostrazione di alcunché. Semmai si pone nella condizione di costatare la realtà e di costruirne il ricordo.

Egli stesso in più occasioni ha fatto notare come le operazioni che compie il nostro cervello nel recuperare un ricordo siano assimilabili ad una forma di narrazione, di ricostruzione di un tessuto di rapporti e siano dunque ben più complesse del semplice recupero di un dato. Sappiamo bene che la fotografia ha a che fare con la memoria, con l'esserci stato, come diceva Roland Barthes: «la Fotografia non dice (per forza) ciò che non è più, ma soltanto e sicuramente ciò che è stato».⁵ Mi sembra significativo concepire il documento della memoria per eccellenza come un meccanismo di comunicazione che funziona in ma-

niera analoga alla memoria stessa. Così Scianna coglie, e restituisce in immagini episodi, fatti, accadimenti, brani di realtà che traduce in linguaggio (visivo, quando fotografa, ma non è il solo linguaggio che coltiva). Di fronte al mondo, Scianna si pone nella condizione di accogliere la realtà, facendo certo delle scelte, privilegiando degli aspetti, fermando dei momenti che letteralmente salva dal flusso continuo del reale e mette in scrittura, secondo una inclinazione che egli sente come profondamente innata, consustanziale all'essere umano. Egli, infatti, ha in più occasione ribadito il suo pensiero al proposito, che ben è riassunto in questo brano:



Festa dell'Assunta, Aspra (Bagheria), 1964
© Ferdinando Scianna

siamo uomini per la semplice ragione che a un certo punto dell'evoluzione qualche cosa ci ha dotato di un linguaggio. Il linguaggio è la cosa che ci contraddistingue. Contrariamente agli altri esseri viventi, infatti, noi non solamente sentiamo, ma abbiamo cominciato a pensare, e pensiamo e sentiamo, attraverso un sistema complesso, che chiamiamo coscienza e che si esprime attraverso il linguaggio. Non è quindi possibile avere coscienza, ed essere uomini, quindi pensare, sentire e utilizzare il linguaggio senza voler comunicare. Si vuole comunicare quello che si è, quello che si sente, si cerca di appropriarsi dell'altro e che l'altro si appropri di noi. È la vita, è lo scambio, è il senso stesso del vivere.⁶

3. La realtà mostrata

Per Scianna è stato, quindi, naturale avvicinarsi, con successo, al reportage, che in qualche misura è la forma comunicativa per definizione. Sul finire degli anni Sessanta, quando si trasferisce a Milano, egli inizia la sua collaborazione con una testata importante, *l'Europeo*, una rivista che vanta alcune tra le migliori firme del giornalismo italiano e per la quale egli svolge, peraltro, anche attività di giornalista. Può stupire, forse, ma non c'è alcuna contraddizione in fondo: Scianna è sempre stato attratto dalla scrittura e, come proprio in quegli anni i fotoreporter cercavano di dimostrare, o meglio di far comprendere, il fotoreportage è a tutti gli effetti una forma di giornalismo, benché per immagini. Nella veste di corrispondente da Parigi, Scianna ha occasione di conoscere meglio la cultura francese e ne frequenta i protagonisti: tra i tanti intellettuali con cui può confrontarsi, fondamentale è chiaramente la conoscenza diretta di Henri Cartier-Bresson, il cui lavoro egli già conosceva e apprezzava e con il quale si sentiva in sintonia, in un rapporto di stima reciproca, per altro, visto che nel 1982 il maestro ha introdotto Scianna, primo italiano, nell'agenzia Magnum. Credo che la pratica del reportage, nella quale Scianna si è distinto realizzando servizi di grande valore, abbia costituito per lui certamente uno sbocco naturale, e al contempo un'ulteriore spinta verso una idea di fotografia che era già chiara nella sua mente, fondata su un confronto serrato, diretto, vicendevole e dialettico con il reale, in una dimensione che non lascia margini di divagazione.



La geometria e la passione, 2009 © Ferdinando Scianna

Scianna si pone di fronte al fatto pronto a restituirlo in immagini che non vanno certamente lette in termini estetici, simbolici o evocativi, bensì sono la traccia visiva di eventi che erano da raccontare, o sarebbe meglio dire, da mostrare. Ci aiutano a comprendere meglio come Scianna interpreti un ruolo tanto delicato, ancora una volta, le riflessioni che l'autore ha pubblicato sul reportage, in un testo più specificatamente dedicato ad una questione pregnante, soprattutto oggi: l'etica nel reportage.

Non è questa la sede per approfondire quello che è un problema fondamentale nel giornalismo, ma vale la pena di soffermarci su alcune affermazioni che implicitamente fanno chiarezza su quelle che secondo Scianna sono le caratteristiche precipue del linguaggio fotografico *tout court*. Egli, infatti, perentoriamente com'è sua abitudine fare, afferma:

la fotografia mostra, la fotografia non dimostra. La funzione ideologica di una fotografia, non diversamente in questo caso, da qualsiasi altra immagine, viene generata dal 'testo' che virtualmente ognuna di esse contiene. Nel caso di una fotografia, il testo che aveva in mente chi l'ha scattata, ma soprattutto l'interpretazione che chi la usa e chi la riceve danno di quella immagine. Insomma, la fotografia ci mostra il morto, raramente la causa della morte e, quanto all'assassino, quello ce lo mettiamo noi.⁷

È certa, d'altro canto, «l'irriducibile ambiguità della fotografia quando essa viene utilizzata non per documentare una cosa, un fatto, ma per dimostrare una tesi», magari, facendo riferimento a modelli, a immagini già note. Per comprenderne bene la natura e gli usi, per saperla leggere, bisogna fondamentalmente riportare la fotografia «alla sua natura di linguaggio che, in quanto tale, può mentire come dire la verità».⁸ Insomma,

quello che dobbiamo sapere è che la fotografia, come tutti i linguaggi, va presa con le pinze, che non può essere in sé prova e dimostrazione di alcunché perché quello che prova è quello che mostra, non quello che significa. Questa consapevolezza tuttavia non elimina nella natura specifica della fotografia il suo tecnicamente ineliminabile residuo di documento.⁹

È, infatti, innegabile che fare, o sarebbe meglio dire, come si fa nel mondo anglosassone, "prendere", fotografie è una pratica che si fonda necessariamente su una totale immersione nella realtà e che comporta una partecipazione fisica, quindi non solo effettiva e concreta ma anche coinvolgente in modo totalizzante, a quanto accade. («So che la mia fotografia è legata non solo alla curiosità intellettuale, ma anche alla passione di vivere, alla curiosità fisica dei luoghi, al desiderio di raggiungere l'ipotetico istante in cui una fotografia è possibile»¹⁰). Allora diventa chiaro perché Scianna ritiene che la fotografia sia un linguaggio di natura differente – radicalmente e sostanzialmente differente – rispetto alla pittura, cui invece è stata spesso accostata, pur essendo entrambe immagini in cui la tridimensionalità della realtà viene tradotta sulla bidimensionalità del supporto. Se il



pittore crea una realtà illusionistica dà vita a qualche cosa che prima non esisteva, il fotografo, invece, non prescinde dal reale, lo percepisce, lo legge e poi lo racconta: con il reale il fotografo, non solo il fotoreporter, deve sempre e necessariamente fare i conti, a partire dal momento stesso in cui, con un click, ne cattura una immagine. Il fotografo, quando realizza il suo scatto, è immerso nella realtà che ci vuole mostrare, ne fa egli stesso parte, come ben argomentava Italo Zannier in un articolo del 1973:

credo sia un personaggio assurdo e comunque improbabile, quello del fotografo come osservatore distaccato della realtà, la sua collocazione topologica – la sua presenza nello spazio, al vertice di un cono ottico fluido e indeterminato – stabilisce un intimo amalgama con questa realtà, anche supponendo di considerare asetticamente (come se si trattasse di un robot meccanico però a sua volta “programmato”) la situazione dinamica, che si svolge non dinanzi, ma che lo coinvolge nella medesima vicenda umana. Egli, quindi, il fotografo, viene a determinare una nuova, imprevedibile realtà, per il fatto stesso d’esserne partecipe – non importa se come attore o spettatore – poiché questa condizione non lo pone passivamente dinnanzi alla realtà – come accade d’altronde anche in teatro – ma in dialogo con essa, attivo e determinante nella evoluzione dell’happening.¹¹

Questo rapporto, come ogni rapporto, è dialettico, e quindi ogni volta *in fieri*, non si può fondare su alcuna pregiudiziale intenzione e il risultato, l’immagine, nasce proprio dalla contingenza di questa relazione. La fotografia è un’interpretazione, sempre personale, mai univoca, perché l’autore è in qualche misura a sua volta un protagonista degli accadimenti, degli incontri, fa delle scelte, ma in tempo reale, dettate da scarti improvvisi e mette in questa dinamica tutto se stesso in gioco. Se tale atteggiamento è evidente nell’agire del fotoreporter, questo complesso nesso che si stabilisce tra il fotografo e la realtà non riguarda esclusivamente la fotografia giornalistica: nel caso di Scianna pensiamo subito ai ritratti – dialoghi per immagini – , e alla fotografia di moda, nella quale, sin dai tempi della celebre collaborazione con Dolce & Gabbana, il fare di Scianna mi pare si possa definire, in qualche misura, ‘eccentrico’, nel senso di personale e originale, seppur coerente con i suoi modi e con il suo vivere la pratica fotografica. Lascio volentieri la parola a Claude Ambroise, che fu appassionato esegeta dell’opera di Leonardo Sciascia e che ci ha regalato un’intelligente lettura del lavoro del nostro autore. Egli, riflettendo su Scianna fotografo di moda, ha fatto alcune interessanti osservazioni, che vale la pena di rileggere. Egli scriveva:

nella pratica di Scianna, l’emozione più che una dialettica, promuove una alchimia. La fotografia è sempre stata arte d’alchimista. Il fotografo è colui che, ad un certo punto, riesce a ricomporre e fermare ciò che si muove. [...] Quando irrompe Marpessa nel mondo sciannesco è una emozione: qualcosa si muove veramente dentro e fuori, un mondo di forme e valori viene destabilizzato. Ma specularmente, come verrà ripetuto nei reportage di moda successivi, proiettando sulla modella, sul suo universo, uno sguardo venuto da fuori, Scianna destabilizza il sistema della moda, la retorica della rappresentazione sociale che esso vorrebbe imporre.¹²

Ambroise prosegue col constatare che, come già in *Feste religiose*, «nel fotografare le modelle Scianna rifiuta la sacralizzazione della moda, impossessandosi di sguardi estranei. Lo stesso atteggiamento era reperibile nel suo primo reportage. Il tema scelto, perché non si verificasse una identificazione con il sacro, imponeva che venisse recuperato uno sguardo da fuori».¹³

Quindi,

ad uno sguardo attento alla foto di moda così come viene concepita da Scianna, non sfuggirà che la modella, lungi dal cancellare la presenza di quanto la circonda, ci costringe invece a scoprire che cose e persone vi hanno una qualità intrinseca che non le rende meno degne di chi indossa il tailleur di Saint-Laurent o l'abito di Ferrè. E ciò per il semplice fatto che ogni foto, anche se scattata per un rotocalco, è, nella mente di Scianna, rete di relazioni tra loro congiunte. Non è possibile, in queste condizioni, non diventare attenti a coloro che indossano i vestiti, non per darli a vedere e ammirare, ma perché con essi si muovono nella quotidianità della vita.¹⁴

Testimonianza di come Scianna abbia inteso il suo rapporto con la moda in senso ampio, andando certamente oltre l'esaltazione dell'abito, è il celebre libro dedicato, appunto, a Marpessa, la modella che egli ha conosciuto ai tempi della fortunata campagna per Dolce & Gabbana, nel 1987. Immortalata nei servizi di moda, Marpessa è diventata, attraverso i suoi intensi ritratti, la protagonista di un racconto sulla bellezza, sulla femminilità ed è così entrata a pieno titolo nel novero dei personaggi che hanno costituito l'immaginario di Scianna, dimostrandosi oggetto di una attenzione senza la quale non avrebbero potuto esserci le tanto fortunate campagne di moda.¹⁵



Marpessa, Palermo, 1987 © Ferdinando Scianna

Nella fotografia di moda, infatti, Scianna ha sempre messo in scena una narrazione più complessa di quanto ci saremmo aspettati, costruendo ogni volta un nuovo racconto del mondo, della vita. Perché questo è quanto a lui interessa, sempre, nella sua veste di fotografo: i suoi modi e il suo linguaggio, nella loro sostanza più profonda, non cambiano certo in base al soggetto o alla destinazione dell'immagine, ma coerentemente restano uguali a se stessi in tutte i differenti ambiti in cui l'autore li ha declinati.

¹ F. SCIANNA, *Visti&Scritti*, Roma, Contrasto, 2014, quarta di copertina.

² Si veda al proposito C. CASERO, 'Fotografando immagini. Come la fotografia diventa simulacro', in C. CASERO, M. GUERRA (a cura di), *Le immagini tradotte. Usi passaggi trasformazioni*, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, pp. 32-45.

³ L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, con fotografie di Fernando Scianna, Bari, Leonardo Da Vinci, 1965.

⁴ L. SCIASCIA, 'Fotografo nato', in *I grandi fotografi. Ferdinando Scianna*, Milano, Fabbri, 1983, p. 4.

⁵ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 86.

⁶ 'Il sole mi interessa perché fa ombra. Intervista con Ferdinando Scianna', in V. FAGONE (a cura di), *Ferdinando Scianna. Fotografie 1963 - 2006*, catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 8 luglio - 1 ottobre 2006, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2006, pp. 11-12.

⁷ F. SCIANNA, *Etica e fotogiornalismo*, Milano, Electa, 2010, pp. 9-10.

⁸ Ivi, p.11.

⁹ Ivi, p.14.



¹⁰ *Ferdinando Scianna. Lo specchio del fotografo*, in *I Grandi Fotografi Magnum Photos. Testimonianze e visioni del nostro tempo*, Milano, Hachette, 2004, p. 4.

¹¹ I. ZANNIER, 'L'ago dentro e l'immagine purificatrice', in *Il Diaframma. Fotografia Italiana*, n. 181, aprile 1973, p. 36.

¹² C. AMBROISE, 'Fotografie come modelle', in *Scianna. Altre Reportage di moda*, Milano, Federico Motta Editore, 1995, p. 11.

¹³ Ivi, p. 14.

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ F. SCIANNA, *Marpessa, un racconto*, Milano, Mondadori, 1993.



MARIA RIZZARELLI

«Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive»
I fototesti di Ferdinando Scianna

*Ferdinando Scianna è sempre stato «un fotografo che scrive», ma se in un primo momento parole e immagini sono state da lui utilizzate parallelamente nell'attività fotografica e in quella giornalistica, con *Quelli di Bagheria* (2002), con *La geometria e la passione* (2009) e soprattutto con i suoi libri più recenti, ha scelto di coniugare in un'unica sintassi l'espressione verbale e quella visuale, confermando le sue indubitabili doti di doppiotalento.*

*Nel saggio vengono analizzate proprio quelle opere in cui, a partire da *Quelli di Bagheria* fino ai *Ti mangio con gli occhi* (2013) e *Visti&Scritti* (2014), dalla sovrapposizione e dall'accostamento della «scrittura di luce» a quella d'inchiostro nascono straordinari esempi di narrazione fototestuale.*

*Ferdinando Scianna've been ever «un fotografo che scrive». At the first time he used separately words and images in the photography and in the journalism, now, from *Quelli di Bagheria* (2002) and *La geometria e la passione* (2009) and mainly with the most recent books, he reveals he's a 'doubletalent', making use of verba- lity and visuality in the same format.*

*The aim of this paper is the analysis of the books, from *Quelli di Bagheria* to *Ti mangio con gli occhi* (2013) and *Visti&Scritti* (2014), that represent special examples of phototexts, originating by combination of «writing of light» and writing of ink.*

Sin da quel primo straordinario libro d'esordio, che resta forse ancora dopo cinquant'anni il suo testo più affascinante, Ferdinando Scianna ha sempre sentito il bisogno di accompagnare le sue fotografie con le parole. *Feste religiose in Sicilia* (1965), infatti, oltre ad essere introdotto dal saggio di Leonardo Sciascia *Una candela al santo una al serpente* e oltre le epigrafi scelte dallo scrittore siciliano in un repertorio vasto che va dai testi letterari alle immaginetto votive, presenta nella prima edizione, in appendice, delle brevi didascalie narrative di pugno del fotografo (scomparse poi nella più elegante seconda edizione dell'87) che raccontano le feste rappresentate negli scatti.¹

Del resto, che fosse «un fotografo che scrive»² Ferdinando Scianna lo lascia intuire chiaramente con *Quelli di Bagheria* (2002) e *La geometria e la passione* (2009), e in più lo dichiara lui stesso nell'*Autoritratto di un fotografo* (2011), scritto *par lui-même* qualche anno fa, mentre continua a ricordarcelo ogni tanto con quelle straordinarie cartoline che appaiono sul portale di *Doppiozero*. Sembrano proprio queste ultime a suggerire la formula più congeniale a Scianna per far dialogare alla perfezione i suoi scatti e le sue parole e per dar voce ad un racconto che – confermandoci ormai le sue indubitabili doti di doppiotalento – coniuga in un'unica sintassi l'espressione verbale e quella visuale.

Quel che appare più interessante è infatti la serie di opere nelle quali, proprio a partire da *Quelli di Bagheria* fino ai libri più recenti, alla «scrittura di luce» e a quella d'inchiostro, da sempre praticate dal fotografo parallelamente, si sovrappone la narrazione fototestuale.³ In quei libri il racconto non è tutto racchiuso nella cornice dello scatto o nella pagina del ricordo, ma si distende nella sequenza delle immagini accostate alle parole, e viene affidato al montaggio dei due linguaggi eterogenei e irriducibili, che trovano nel layout disegnato anch'esso dalla mano di Scianna la felicità del romanzo memoriale, dell'autobiografia, della raccolta di aneddoti. Tale slancio compositivo raggiunge un momentaneo



compimento nei due ultimi fototesti *Ti mangio con gli occhi* (2013) e *Visti&Scritti* (2014), appena pubblicati da Contrasto all'interno di una collana che vuole scommettere proprio sulla contaminazione dei due linguaggi. La serie fototestuale si arricchisce così di ulteriori capitoli di cui vale la pena esaminare da vicino le strutture narrative portanti.

1. Album di famiglia

Se è vero che tutti i libri di Scianna contengono un omaggio più o meno esplicito a coloro i quali lui considera «amici-maestri», punti di riferimento fondamentale per la sua formazione umana e culturale, in *Quelli di Bagheria* – il fotografo lo lascia intendere esplicitamente nella premessa – il riferimento a Sciascia costituisce qualcosa di più del consueto riconoscimento memoriale. Il primo libro in cui Scianna si avventura nel sentiero insidioso e per lui pudicamente scartato fino a quel momento del *memoir* nasce come l'adempimento di una «promessa». ⁴ Come racconta lui stesso, nel 1977 in occasione della pubblicazione di *Les Siciliens* (edito da Denoël e poi da Einaudi nello stesso anno), Sciascia aveva composto un testo di accompagnamento *sui generis*, costituito dai modi di dire degli abitanti di Racalmuto ripescati nella «camera oscura della memoria». Un lavoro archeologico e antropologico, oltre che eminentemente letterario, che sarebbe confluito in un volumetto intitolato *Occhio di capra*. ⁵ Lo scrittore, introducendo il glossarietto, faceva notare che l'operazione che lui aveva compiuto con le parole era in realtà analoga a quella da cui erano scaturite le immagini del fotografo:

Queste foto di Scianna che raccontano la Sicilia (la Sicilia com'è per i siciliani, com'è nei siciliani) sono le cristallizzazioni di un lungo processo di conoscenza; e di amore anche, e di odio: perché la Sicilia è sempre, per un siciliano, anche se a diversi livelli di consapevolezza e di equilibrio, come la donna dell'antico poeta: «nec sine te, nec tecum vivere possum». E ad accompagnarle, a scrivere un testo che le accompagnasse (non che le spiegasse, perché ovviamente non hanno bisogno di essere spiegate), mi è parso di non poter fare nulla di meglio che aggiungere altre *cristallizzazioni, cristallizzazioni* linguistiche, di un lessico particolarissimo, di una particolarissima paremiografia, così come le ritrovo nella memoria, nella «camera oscura della memoria», e che sono effettivamente gli elementi su cui si fonda una vera conoscenza – e in questo caso la mia conoscenza del paese in cui sono nato, in cui ho passato l'infanzia e la giovinezza. Un paese siciliano, Racalmuto in provincia di Agrigento: ne ho rappresentato la vita, vent'anni fa, in un libro; una vita che somigliava a quella di altri paesi siciliani dell'interno, che ne era la sintesi. Ora, con questa specie di piccolo dizionario, faccio un'operazione inversa: di sciogliere la sintesi nell'analisi, la generalità nella particolarità, la somiglianza nella dissomiglianza. Ed è un'operazione, questa di localizzare e di individualizzare al massimo, molto simile a quella del fotografo. ⁶

Scianna parte proprio dalla citazione di questa pagina e dall'invito che l'amico scrittore gli aveva rivolto di fare un'operazione assimilabile a quella compiuta con Racalmuto. *Quelli di Bagheria* nasce, dunque, all'insegna della circolarità dell'amicizia e dello scambio intellettuale: dalle «cristallizzazioni» fotografiche di Scianna alle pagine di Sciascia e ancora alle nuove/vecchie foto di Scianna. In realtà, egli ha sempre fotografato il suo paese, molto prima di diventare un fotografo professionista. Decide così di aprire lo scrigno dei ricordi – e si tratta di un contenitore reale (una cassetta di legno portata con sé a Milano e mai riaperta) che conserva i negativi di scatti realizzati in gioventù, ai quali ne accosta

altri catturati in occasione di «numerosi, discontinui, desiderati, temuti, felici, dolorosi, odiati, inevitabili ritorni». ⁷ Il suo è innanzitutto un atto di fede nei confronti della memoria («Io credo nella memoria. Potrebbe uno che fa il fotografo non crederci?»). ⁸

Come ogni *recherche du temps perdu* che si rispetti, anche il primo ‘romanzo’ ⁹ di Scianna prende avvio dal ritrovamento fortuito delle foto dell’album di famiglia, anche se in realtà racconta la storia di una ‘famiglia allargata’, di «quelli» del suo paese. Ma il riferimento al topos delle foto dimenticate e ritrovate non è in funzione del recupero nostalgico del passato («ho sempre considerato molle, ipocrita, fortemente egoista la nostalgia»). ¹⁰ Quel che Silvia Albertazzi afferma a proposito del valore semantico degli album di famiglia presenti in molti romanzi contemporanei vale senz’altro anche per *Quelli di Bagheria*:

è nel presente che la memoria perfeziona il suo collage d’istanti, mettendo insieme attimi risvegliati nel ricordo delle fotografie, che non sono *madeleines* visive, non suscitano la memoria involontaria, non riportano il tempo perduto ma, semmai, mettono in penosa evidenza lo iato tra quel tempo che non si può recuperare e il presente. ¹¹

Le foto che Scianna mette una accanto all’altra, cucendole insieme con i frammenti di ricordi quasi a formare un puzzle, rappresentano, infatti, la traccia di un mondo che è scomparso, colto dallo scatto del fotografo poco prima della sua sparizione. I ricordi dell’infanzia e della giovinezza trascorsa a Bagheria sono segnati dalla profonda consapevolezza del privilegio di uno sguardo che registra «un passaggio storico e culturale epocale», ¹² che ha determinato quello che Pasolini ha definito “mutazione antropologica”. La straordinaria condizione di poter essere «gli archeologi ancora vivi» ¹³ della propria esistenza è accompagnata dalla cognizione sempre chiara della inestricabile connessione delle memorie personali e collettive («non si ricorda solo per sé stessi, si ricorda per tutti»). ¹⁴ *Quelli di Bagheria* non è la storia di Ferdinando Scianna, ma quella di tutti gli abitanti del suo paese; i suoi ricordi, la sua infanzia e la sua adolescenza sono talmente mescolati a quelli del luogo in cui ha vissuto che si sovrappongono e si intrecciano facendosi l’uno lo



Compagno d’oratorio, Bagheria, 1960 © Ferdinando Scianna

specchio dell’altro. Basta provare a leggere qualche stralcio della trama fototestuale per rendersene conto.

Il testo è, infatti, composto dall’alternarsi e sovrapporsi di ricordi e di immagini che costituiscono un originale e affascinante album fotografico. Dopo la premessa, prima di qualsiasi foto, l’autore dà avvio al racconto con la storia della sua nascita. Un breve frammento narrativo seguito dal ritratto di un ragazzino che si apre su due pagine e, in quelle successive, le foto di un gruppo di adolescenti attorno ad un sacerdote e poi numerosi altri ritratti dei compagni dell’oratorio. Questa prima sequenza, seppure apparentemente dettata dalle intermittenze della memoria, consente di identificare subito il mondo al quale appartiene la voce narrante e permette di cogliere sin dall’inizio una caratteristica essenziale di tutto il libro e cioè il costante alternarsi dell’io e del noi sulla scena del racconto.

Si potrebbe essere portati a identificare il volto del ragazzino che si distende a tutta

pagina (dopo il racconto della nascita) con quello del fotografo, ma sarebbe in parte un errore. Quel ragazzino non è Ferdinando Scianna, ma vi è tuttavia una parziale verità della fiction narrativa che è giustificata, oltretutto, dalle parole dello stesso fotografo che, anni dopo, ritorna sull'equivoco e chiarisce il senso del montaggio della sequenza:

Vedendo queste foto in apertura del mio libro, *Quelli di Bagheria*, molti mi hanno chiesto se uno di quei ragazzi fossi io.

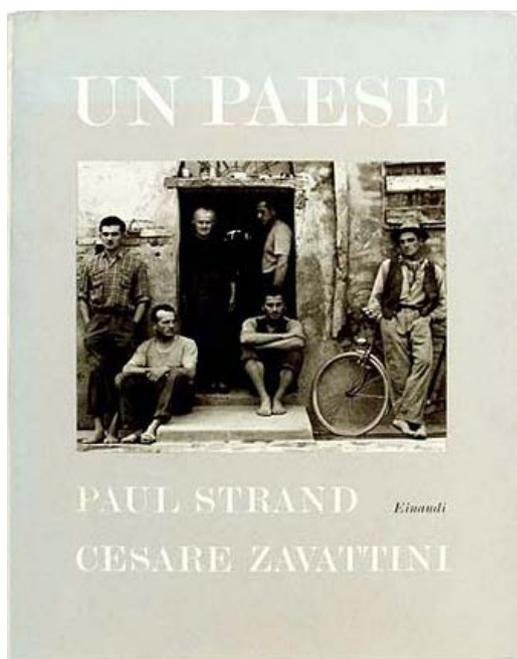
All'inizio la domanda mi ha sorpreso, poi ho capito che era una sorta di riconoscimento. È così: uno di quei ragazzi, forse quello che è morto giovanissimo, forse tutti quanti, sono io. Sono io nell'assoluta trasparenza del mio sguardo di allora, di fotografo che non si sognava nemmeno che più tardi avrebbe fatto il fotografo. Anche io guardo questi volti come se mi vedessi in uno specchio.¹⁵

La specularità del linguaggio fotografico consente questa sorta di riconoscimento tra chi sta dietro e chi sta di fronte all'obiettivo dentro i margini dell'inquadratura, rende possibile questa identificazione fra l'io e il loro da cui nasce appunto il noi («noi ragazzi dell'oratorio»)¹⁶. L'ambiguità delle immagini, del resto, prive non a caso delle tradizionali didascalie cronotopiche, non viene cancellata dalla presenza dei testi, semmai viene da essi amplificata. Il senso referenziale delle foto si riduce alla pura testimonianza dell'«è stato» à la Barthes, alla semplice certificazione dell'esistenza di luoghi e persone che si sono trovate inquadrare dal mirino del fotografo ancora dilettante, ma dentro la struttura narrativa fototestuale esse assumono altri sensi. Il ritratto di quel ragazzino può davvero dare un volto a quella voce narrante che raccontando la sua storia racconta anche la storia di tutti *Quelli di Bagheria*.

Si tratta, in realtà, di un dispositivo narrativo molto diverso rispetto a *Un paese* (1955) di Paul Strand e Cesare Zavattini, un fototesto che quello di Scianna sembrerebbe richiamare alla memoria per le analogie tematiche molto forti. Se in entrambi i libri, infatti, è evidente l'intento di raccontare il luogo d'origine, con parole e immagini, recuperando le microstorie degli abitanti del paese d'origine e accostandoli ai paesaggi fisici e umani; se in entrambi i casi gli aneddoti e le vicende narrate ricevono un sigillo di verità dai volti ritratti accanto, che guardano spesso fisso in macchina e offrono al lettore una garanzia di obiettività, la scelta del punto di vista è però profondamente diversa.

Nel fototesto 'scritto' a quattro mani da Zavattini e Strand domina la focalizzazione extradiegetica neorealista. L'utopia del realismo impone che la realtà ritratta racconti da sé la sua storia e poco importa che la voce narrante abbia un 'legame di parentela' con quel contesto. Luzzara è «solo per avventura» (diremmo con Vittorini) il *Paese* di Zavattini, il quale relega i suoi ricordi personali nella prefazione, ma poi lascia che i suoi compaesani prendano a turno la parola.

L'avvertenza per il lettore posta in epigrafe punta l'accento su questo 'effetto di realtà':



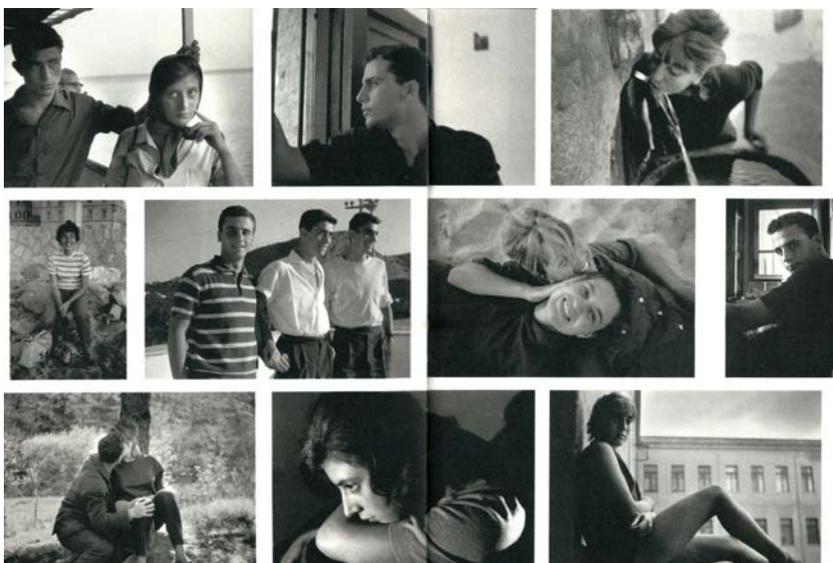
Copertina di Paul Strand, Cesare Zavattini, *Un paese*, 1955

Guardiamo insieme le fotografie di Paul Strand sotto le quali si leggono le confidenze dei miei compaesani. Le parole sono in sostanza dei miei compaesani, mi pare di non averne quasi mai tradito lo spirito. E questi che vedrete, che parlano, non li abbiamo scelti perché proprio loro avevano qualcosa da dire, ormai si sa che tutti hanno qualche cosa da dire, perciò mi sarebbe piaciuto interrogarne almeno un migliaio, fare un bel librone dando una pagina a ciascun luzzarese. Un'opera così la dovrei fare un giorno, è solo questione di buona volontà, o se non ci penserò io ci penserà qualche altro, e in un modo che mi auguro più profondo e completo, su uno qualsiasi dei luoghi abitati in Italia.¹⁷

«Di tal genere, se non tali appunto, erano le parole dei luzzaresi», sembra voler dire Zavattini, tentando di fatto in questo modo la strada del massimo artificio per raggiungere il massimo realismo. E se avverte un tradimento nei confronti della verità dei fatti, ciò deriva dalla scarsa rappresentatività del campione rappresentato, e non dalla traduzione delle parole originarie da lui riportate nel testo in nome della fedeltà alla «sostanza» e allo «spirito». In ogni caso in questa operazione di traduzione-tradimento quel che più conta è la posizione del narratore, di fatto estranea al coro di voci dei luzzaresi, distante da loro tanto da sentire la necessità di precisare il suo ruolo di mediatore quasi invisibile.

Il dispositivo diegetico orchestrato da Scianna si regge su presupposti molto diversi. Alla terza persona di *Un paese* si contrappone nettamente l'io/noi di *Quelli di Bagheria*. Pur nella consapevole finzionalità di un discorso memoriale che si fonda sulla ricostruzione di qualcosa che si è perduto definitivamente, che usa ricordi e immaginazione come materiali da costruzione equivalenti,¹⁸ il sigillo di verità è dato proprio da una voce narrante ambiguamente sospesa fra la prima persona singolare e plurale, da uno sguardo per lo più nascosto dietro l'obiettivo, che a volte fa il capolino mescolato nel puzzle dei ritratti che raccontano la 'meglio gioventù' della Bagheria degli anni '60.

Nella costruzione del dispositivo fototestuale ciò che appare più interessante è proprio il tentativo di costruire il filo del racconto mimando la casuale riemersione dei ricordi del passato. La voce e lo sguardo, con le parole e le immagini, intonano un requiem al tempo ciclico della vita a Bagheria, con i suoi riti e i suoi appuntamenti stagionali, spesso richiamati con gli occhi dell'infanzia (che ha un peso tematicamente significativo nella narrazione iconotestuale). All'appello che scandisce le varie stazioni di questo itinerario della memoria, a partire dal grado zero della nominazione («nomi che mi ricordo»), i volti ritratti sembrano compiere un passo verso il primo piano, diventando personaggi del romanzo di Scianna. Ma in fin dei conti a tenere insieme racconti e immagini è la voce narrante che cerca con un alternarsi dei tempi verbali, l'imperfetto («tempo amoroso» per eccellenza secondo Barthes)¹⁹ e il presente, di ritrovare la strada che lo ha condotto lontano da casa. Le foto scattate in tempi diversi e

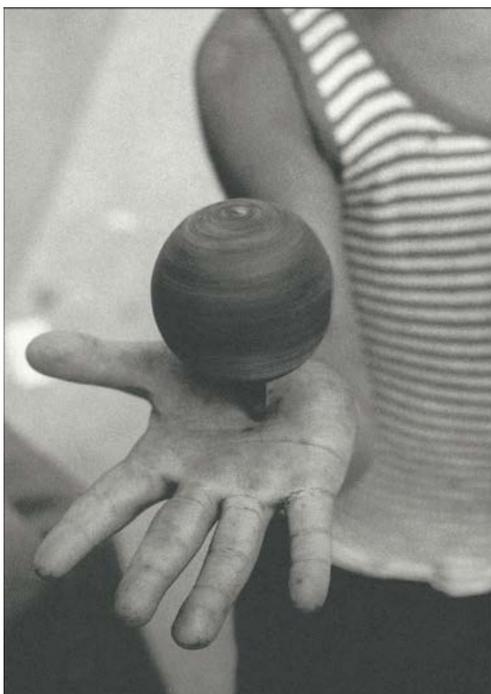


Quelli di Bagheria, 2002 © Ferdinando Scianna



riallineate così nel racconto, in questo senso, sono le tracce di un percorso che racconta la storia di colui che ha visto quei volti e quei luoghi e si rende conto che non potrà più rivederli con gli stessi occhi con cui li aveva osservati e ritratti.

La narrazione procede in modo discontinuo, con una frammentarietà raddoppiata dal doppio codice diegetico, ma si ha l'impressione che, in fondo, più che di un romanzo si possa parlare di un poema. La disposizione dei testi, del resto, fa pensare a dei componimenti lirici, a dei piccoli poemetti in prosa. A volte l'uso dell'a capo sfiora lo schema del calligramma e sembra nascere dalla volontà di evidenziare l'armonia dei due linguaggi. Come nel caso della sequenza dedicata al gioco della «strummula», che si apre con il primo piano della mano di un bambino su cui ruota la trottola mentre il testo della pagina accanto sembra specchiare il vortice dell'oggetto fotografato.



Mio nonno era falegname,
mi faceva invadate spadine.

Poi venne il tempo delle rare biciclette
e dei giornalotti di fumetti
comprati e letti in cooperativa.

Il sistema dei giochi
costituiva la società dei bambini:
con i giochi sperimentavano
la disciplina dell'apprendimento,
l'orgoglio delle abilità conquistate,
la dura competizione,
la difficile solidarietà
nei giochi di squadra,
la perseveranza,
la sconfitta
amara.

Quelli di Bagheria, 2002 © Ferdinando Scianna



Reti di pescatori,
tende cucite,
intrecciate all'uncinetto,
ricamate,
persiane,
gelosie:
spesso era soltanto questo
il tenue diaframma
tra il dentro e il fuori,
tra il povero privato
e il teatro della strada.



Quelli di Bagheria, 2002 © Ferdinando Scianna

Altre volte lo schema tipografico introduce, attraverso la pura nominazione, la poesia degli oggetti della vita quotidiana.

Complessivamente la struttura di questo affascinante poema della memoria ha una forma circolare. Non a caso le sequenze finali sono dedicate alle feste (punto di partenza della storia del fotografo Scianna). Le ultime foto ritraggono il falò della festa di San Giuseppe e sembrano riannodare i fili con la premessa nella quale si legge:

Noi abbiamo il discutibile privilegio di essere gli archeologi ancora vivi di noi stessi e di quel mondo che era durato così a lungo e si è volatilizzato quasi di colpo, come il fumo di un falò in una sera di vento.²⁰

Dopo i falò, la dedica alla madre e l'ultima foto, che ritrae la via in cui Scianna è nato, chiudono il cerchio, ma l'immagine funziona bene anche come metafora di apertura, di una strada che dovrà ancora essere percorsa. *Quelli di Bagheria* è solo il punto di partenza.



Quelli di Bagheria, 2002 © Ferdinando Scianna

2. Partendo dalla vita

Non è un caso se quella stessa foto compare fra le prime illustrazioni di *Autoritratto di un fotografo* (2011), un testo composto quasi dieci anni dopo, in cui Scianna ricostruisce la sua autobiografia pubblica e racconta la storia del suo mestiere, che altrettanto significativamente si chiude con un capitolo dedicato a *Quelli di Bagheria*. In fin dei conti i libri di Ferdinando Scianna non possono allinearsi lungo lo scaffale di una libreria ideale, perché il rapporto fra essi è reticolare, ciascuno rimanda all'altro, ciascuno contiene tutti gli altri, ciascuno racconta una storia che è sempre la stessa ma che nel tempo, con l'accumularsi e il ricombinarsi fra loro delle immagini, si ripropone in una nuova forma.

La geometria e la passione (2009) e *Autoritratto di un fotografo* sono per esempio due



libri gemelli: l'uno rappresenta il *verso*, l'altro il *recto*, il primo racconta prevalentemente con le parole, il secondo con le immagini. Seppur composti nel diverso format del libro antologico e dell'autobiografia d'artista,²¹ disegnano entrambi gli itinerari reali e immaginari compiuti da Scianna in compagnia della propria macchina fotografica e convergono sugli approdi di tutti i suoi viaggi. Tutti e due rappresentano metonimicamente la convinzione a cui l'autore è giunto dopo circa trent'anni di esplorazione del mondo attraverso il suo obiettivo e cioè che «la massima ambizione per una fotografia sia quella di finire in un album di famiglia».²² Ma l'importanza dei due libri, lungo l'immaginario asse della ricerca del dispositivo fototestuale di Scianna che qui si sta tentando di tracciare, va ben oltre questa conclusione (peraltro già espressa all'atto della pubblicazione di *Quelli di Bagheria*). Attraverso il dittico formato dall'*Autoritratto* e da *La geometria e la passione* si ha la possibilità di entrare dentro l'officina delle costruzioni narrative del fotografo, per osservare da vicino gli strumenti utilizzati e lo stile sintattico prediletto nella composizione degli album.

Dopo la bella prefazione di Claude Ambroise, le prime pagine de *La geometria e la passione* esibiscono – come in una tavola warburghiana – testi e immagini eterogenei dalla provenienza più disparata: la citazione della prefazione di Giulio Bollati agli *Annali* della storia d'Italia Einaudi dedicati alla fotografia, un passo dell'introduzione di Antonio Anson a *El limpiabotas de Daguerre*, una foto scattata a Carlentini nel 1987 che ritrae un muro su cui sta scritto “La vita è un macello. Niente a senso”, una foto di Alberto Bianda (curatore del progetto grafico del libro come pure di *Quelli di Bagheria* e di *Visti&Scritti*), e una lettera di Scianna a lui indirizzata; e poi nella pagina accanto compaiono lo stralcio di un'intervista al fotografo e un autoritratto allo specchio *Con autoritratto di Rembrandt* (San Pietroburgo, 1987). Sono molte le pagine come queste e si alternano alle foto di grande formato, che segnano i vertici della carriera del fotografo e, pur nell'evoluzione dello stile e nell'escursione tematica, sembrano nascere sempre dalla ricerca di un equilibrio tra la 'geometria' della costruzione formale e la 'passione' dell'incontro dell'esperienza umana. In altri casi, invece, la trama iconotestuale tessuta a quattro mani, in dialogo costante con un grafico d'eccezione, oltre a tracciare il percorso parallelo e omogeneo a quello segnato dalle singole foto, ha un chiaro valore metalinguistico e rappresenta una spia della piega che la 'scrittura' di Scianna prenderà più chiaramente nei libri successivi.

La lettera a Bianda, che accompagnava la prima bozza de *La geometria e la passione* consegnata al grafico e che viene significativamente proposta in apertura, ha una evidente funzione poetologica:

Caro Alberto, ecco le mie stanze. Solo una traccia, naturalmente. Adesso vediamo di farci una casa, abitabile per il lettore, soprattutto. Cioè che dia chiarezza a questo bailamme.

Ho diviso le immagini, che complessivamente sono 150, dai materiali che potrebbero, ma anche no, accompagnarle, dai testi.

Anche questa volta mi pare di cercare un libro che sia insieme un libro di immagini e di testi, non con testi.

A parte le feste, che quasi canonicamente vanno all'inizio, il resto può essere organizzato come vuoi. Nelle *Forme del Caos*, venti anni fa io avevo rimesso la Sicilia al centro del libro come nel bene o nel male è rimasta al centro della mia vita. *Obiettivi ambigui* può essere una specie di serbatoio o “un basso continuo” dei materiali.

Se vogliamo usare la metafora del cocktail, diciamo che, come direbbe James Bond, gli elementi andrebbero sapientemente agitati, non shakerati!, ciao e grazie,

Ferdinando
Rodalquilar, 10 settembre 2008.²³

Oltre alla dichiarazione d'intenti che affida alla sintassi del testo il risultato ultimo della ricerca di «un libro che sia insieme un libro di immagini e di testi, non con testi»,²⁴ questa lettera risulta preziosa proprio per il carattere così candidamente sincero di 'discorso sul metodo', un metodo sperimentato, del resto, da Scianna in questa occasione per la seconda volta in collaborazione con Alberto Bianda. Se il fotografo si riserva il compito di scegliere i materiali della costruzione e di distribuirli nelle stanze, l'architettura finale dell'edificio-libro è però il frutto dello scambio con un 'geometra' d'eccezione (e qui si passi il termine che non vuol sminuire il lavoro di Bianda, ma ne vuole sottolineare la sapienza artigianale). L'ammirevole capacità di affidare il risultato finale a una collaborazione (cosa che trova Scianna allenato dagli illustri sodalizi da cui erano nati alcuni libri precedenti, *in primis* quelli con Sciascia)²⁵ colpisce tanto quanto la consapevolezza del valore attribuito all'impaginazione e al disegno grafico della pagina.²⁶



La geometria e la passione, 2009 © Ferdinando Scianna

Alcune 'stanze' del libro sembrano dimostrare questa consapevolezza anche attraverso la citazione di modelli esemplari: fra i materiali compaiono per esempio allineate come le figurine di un album dell'infanzia la copertina di *Let us now Praise Famous Man* (1941) di Walker Evans e James Agee e dieci pagine di *An american Exodus* (1939) di Dorothea Lange e Paul S. Taylor, due modelli fototestuali imprescindibili, che hanno sicuramente il crisma dei "classici", posti

in chiave antifrastica a seguire una lunga tirata sul profondo mutamento della fotografia nell'era digitale.

Stupisce non trovare fra questi anche l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, considerato per altro dal fotografo come un «libro feticcio»,²⁷ ma continuando a curiosare fra le cianfrusaglie conservate nei magazzini della memoria di Scianna troviamo anche alcune pagine dei suoi reportage: il primo, su Palma di Montechiaro, apparso con un testo di Sciascia su *Vie Nuove*²⁸ e quelli pubblicati su *L'Europeo*, quella «specie di università del giornalismo italiano»²⁹ dove si compie la formazione del «fotografo che scrive». Chissà che il principale modello della scrittura fototestuale non sia da ricer-



La geometria e la passione, 2009 © Ferdinando Scianna

care proprio nel menabò dei rotocalchi!

Una delle stanze di chiusura è dedicata a *Quelli di Bagheria*. Il layout delle due pagine andrebbe letto passando la lente d'ingrandimento su ciascuna figurina. In questa tavola dell'atlante della memoria di Scianna emergono tra le altre le foto che ritraggono alcune sale della mostra delle tavole del libro (tenutasi a Lugano nel 2002). Accanto ad esse emerge un fotogramma del volto di Scianna tratto dal film (realizzato con la collaborazione di Paolo Jannuzzi) proiettato nella piazza del paese natale del fotografo in occasione della mostra nel dicembre del 2003. È qui che la vertigine della messa in abisso raggiunge davvero il suo acme. Come in un gioco di scatole cinesi *Quelli di Bagheria*, il libro da cui geneticamente discendono gli altri fototesti, è contenuto in questo che sviluppa, nella rete dei diversi percorsi, una grande riflessione sul possibile e imprescindibile dialogo fra il codice verbale e visuale.



La geometria e la passione, 2009 © Ferdinando Scianna

Nella stessa pagina, tra le altre figurine compare uno dei primi menabò di *Quelli di Bagheria* insieme alla copertina di altri fototesti (*Sweet flypaper of life* di Roy de Carava e le pagine del catalogo di *The Family of Man* della storica mostra del Moma del 1955). Non a caso il frammento di testo riparte dal modello della Farm Security Administration (già evocata con le citazioni di Evans e Lange) e a partire da lì chiarisce il senso dell'uso di uno strumento tecnico importantissimo nella scrittura fototestuale:

C'è una frase di William Saroyan, un grande romanziere americano che, tra l'altro, ha scritto la prefazione a un libro importante negli anni Trenta dove venivano raccolte fotografie sulla depressione americana di Arthur Rothstein, uno dei membri della Farm Security Administration. Il libro si chiamava *Look at us*, "guardaci". E lui comincia questo testo con la frase "dicono che una fotografia vale più di mille parole" ma subito aggiunge "sì, ma a condizione di saper pensare e scrivere queste parole". È una vecchia diatriba un po' stupida. Per valorizzare una fotografia si dice "che non abbia bisogno di parole". Non si capisce perché dovrebbe valorizzare di più uno strumento di comunicazione il fatto di fare a meno di un altro strumento di comunicazione. I mezzi di comunicazione servono per comunicare e si appoggiano l'un l'altro quando e il caso.³⁰

La consapevolezza da parte del fotografo della necessaria e feconda integrazione di parole e immagini maturata attraverso il disegno delle pagine e dei testi di *La geometria e la passione* costituisce un'acquisizione fondamentale che influirà non poco nei libri successivi. Nell'*Autoritratto* Scianna, per esempio, tracciando in maniera esplicita la sua storia di fotografo che coincide poi con la storia dei suoi libri, rende palese in ogni pagina la perfetta sintonia dell'uso dei due codici. Il gusto per l'aneddoto e la boutade che si trova fissato in uno scatto, che ritrae situazioni, momenti, istanti «curiosi» come dice Ambroise nel senso di «enigmatici»,³¹ perché pongono un interrogativo da cui può nascere o in cui si chiude una breve storia, è una traccia inconfondibile della sua 'scrittura fotografica'. Il soldato che imbraccia un fucile su cui è attaccata un'immaginetta della madonna (*Beirut*



Varanasi, India, 1972
© Ferdinando Scianna

1976, p.151), il cane che si morde la coda (*Varanasi, India, 1972, p.157*),

i clochard che dormono ai piedi di un grande manifesto che ritrae in primo piano due calici uniti in un brindisi (*Parigi, 1975, pp. 168-169*) sono apologhi per immagini offerti da una realtà obbediente – direbbe Scianna – all’obiettivo del fotografo.³² Lo stesso gusto per il motto di spirito si può riscontrare nella ‘scrittura verbale’ di Scianna. Fra le pagine dell’*Autoritratto* pare, infatti, intravedersi, oltre la forma velata dell’autobiografia, la filigrana di una sottile linea che si esprime attraverso la sintetica traccia di un aforisma. Questo libretto è una raccolta di massime, in fondo, in cui il gusto antico per la boutade viene declinato alla luce dell’ironia e del disincanto. Si tratta di una sorta di *Meditationes* intorno alla propria esperienza di fotografo e di uomo, scandita da lampi di luce e d’intelligenza: «Il sole mi appassiona perché fa ombra» (p. 16); «fotografo, uno che ammazza i vivi e resuscita i morti» (p. 29 – è in

realtà una battuta del padre del fotografo); «spesso nelle processioni ci sono più fotografi e cineoperatori che fedeli» (p. 43), «io amo torearlo con il caso» (p. 99); «la fotografia non è arte: peggio per l’arte» (p. 135) che fa il paio con questa «L’arte è fotografia? Peggio per la fotografia» (p. 137); «le fotografie mostrano, non dimostrano» (p. 153); «Non sono più sicuro, una volta lo ero, che si possa migliorare il mondo con una fotografia. Rimango convinto, però, del fatto che le cattive fotografie lo peggiorano» (p. 155).

Le questioni formali e le riflessioni sulla fotografia e la scrittura sono strettamente legate all’esperienza umana dello scrittore e non sono da essa scindibili. Se, infatti, *La geometria e la passione* è in un certo senso il cantiere aperto per la costruzione dell’*Autoritratto*, è anche vero che entrambi i libri raccontano un percorso pubblico che si intreccia intimamente a quello privato, e tengono tutte insieme le tante sfaccettature di un profilo che si rifrange nel caleidoscopio delle proprie immagini e delle proprie parole:

quello che senza saperlo, ma sempre di più sapendolo, ho caoticamente cercato di costruire e mi sembra che gli altri adesso comincino a riconoscere e a vedere più o meno come un tutt’uno, è una ‘cosa’ in cui il fotografo artigiano, il curioso deambulatore, il parlatore dopocena, il polemista, quello che riflette persino filosoficamente sulla propria fotografia e quella degli altri, quello che tutto è politico ma poi chi se ne fotte, quello che gli amici buoni se li succhia all’osso, quello che scrive e si incazza megalomaniacamente di non essere Roth, Savinio, Diderot, Chamfort o Jerzy Lec, mette insieme in un puzzle il cui risultato legittima il valore, se ce l’hanno, anche delle famose cento immagini che da questo magma, dopo quasi quarant’anni, arbitrariamente estraggo “en artiste”, con spirito di bressoniano eretico.³³

Il puzzle può avere la fisionomia del libro antologico o quello dell’autobiografia d’artista, ma la vita e la fotografia, per quanto le si voglia tenere distinte in rispetto delle regole di un format, si incontrano e si sovrappongono di continuo, ristabilendo priorità e gerarchie:

Prima viene il tuo rapporto con la vita, poi viene la fotografia. Sono spaventato dai giovani che vengono e mi dicono “Io amo la fotografia”. “Ma cosa vuoi fotografare?”

“Non lo so, ma io amo la fotografia”. Questo approccio è per me incomprensibile. Mi piace una donna e la voglio avere, non voglio avere tutte le donne e poi ne cerco una. Io penso che all’inizio tu debba avere qualcosa che ti preme, ti indigna, che ti piace, che vuoi raccontare. Dopo di che, se lo sai fare meglio con la fotografia, usi la fotografia, lo stile diventa la forma con cui dire quella cosa. Non puoi partire dallo stile. Se parti dalla fotografia, arrivi alla fotografia. E a chi può importare se non a te stesso e a un’irrilevante combriccola di altri fotografi?

Se parti dalla vita, la vita ti regalerà fotografie.³⁴

3. Tutta colpa dei piedi

Potendo contare su un grande capitale di fotografie che la vita gli ha ‘regalato’, dopo l’apprendistato difficile e appassionante maturato con la composizione dei precedenti fototesti Scianna si è dedicato di recente, senza incertezze, ai racconti di fotografie. *Ti mangio con gli occhi* e *Visti&Scritti* sembrano nascere dunque dall’approdo di un lungo percorso. Anch’essi libri gemelli, pubblicati a distanza di breve tempo l’uno dall’altro in una collana che vuol testare proprio la tenuta della scrittura iconotestuale, sono due ‘romanzi a cornice’ che attraverso il filtro tematico del cibo (per il primo) e del ritratto (per il secondo) continuano a raccontare le memorie del fotografo.

Ti mangio con gli occhi è forse il più proustiano dei libri di Scianna, alcune sue pagine contengono qualcosa di molto simile a un inno della memoria involontaria attivata dal più irrazionale e passionale dei nostri sensi. Nel primo capitolo, per esempio, dedicato al *mito dell’Aurora*, il bar principale di Bagheria dove convergevano tutti gli abitanti del paese per gustare le specialità (le cassate, i cannoli, le sfince di San Giuseppe, le torte, «gli eteri choux», i gelati e le granite), dopo avere passato in rassegna i ricordi legati a ciascuna di quelle delizie, l’autore racconta la chiusura del caffè come un passaggio epocale (con la «consapevolezza di essere stati testimoni di qualcosa di imparagonabile, di una irripetibile stagione»)³⁵ In realtà quella chiusura parrebbe rendere impossibile l’esistenza di qualsiasi *madeleine*: non vi è più alcun luogo in cui «ritrovare la perfezione da idea platonica della crostatina di fragoline di Ribera che in maggio, per la delizia del palato e dello spirito, usciva da quella magica pasticceria».³⁶ Ma nell’explicit del racconto viene evocato uno dei più illustri baharioti, che probabilmente ha avuto il privilegio di assaggiare le delizie dell’Aurora e che ne custodisce anche lui il mito fra i suoi ricordi. Il riferimento a



Giuseppe Tornatore e Ferdinando Scianna © Eleonora Scianna

Tornatore,³⁷ grande maestro del cinema della memoria, consente per un attimo il recupero del tempo perduto, anche se attivato, manco a dirlo, da una sollecitazione visiva. Scianna, infatti, ricorda la visita compiuta sul set di *Baaria*, alla periferia di Tunisi, in cui il regista aveva ricostruito la strada principale del paese in ogni



minimo dettaglio, compreso il Bar Pasticceria Aurora.

A sugello delle trionfanti intermittenze del cuore la foto di Eleonora Scianna che ritrae il fotografo e il regista seduti di fronte al «falso ma tale e quale, e proprio perché falso più vero del vero»³⁸ bar Aurora, la didascalia (che l'autore colloca al centro di una pagina bianca che precede l'immagine) suona proprio come un atto di fede nel potere della fotografia di vincere la sua atavica battaglia contro il tempo:

Mi sono seduto e ho chiesto a mia figlia di farmi una fotografia, in un assurdo, disperato, eppure in quell'istante quasi riuscito, tentativo di annullare il tempo.³⁹

Se molte delle pietanze attorno a cui si sciolgono i racconti di Scianna lo riportano con la memoria a Bagheria o comunque nella sua Sicilia, molte altre invece rievocano i tanti viaggi fatti in quei dintorni dell'isola i cui confini si sono allargati nel corso degli anni fino quasi a toccare gli estremi più lontani del globo. Si scorge nelle pagine dedicate ai cibi non familiari (ma che poi a volte si scoprono anch'essi più vicini di quanto la distanza geografica non lasci pensare) il valore antropologico e conoscitivo attribuito al cibo da parte del fotografo, come se esso avesse la funzione di riscontro del legame che si istaura fra sé e le persone e i luoghi ritratti nei suoi scatti.

Approfittando di un mestiere che mi ha fatto molto viaggiare, ho mangiato ogni sorta di cibi in giro per il mondo. Per curiosità, per mettermi in bocca lo stesso sapore che aveva la gente che fotografavo e cercavo di capire. Con una predilezione per i cibi di strada.⁴⁰

Sono proprio i cibi di strada a rappresentare meglio il proprio paese, a 'funzionare' come una sorta di carta d'identità⁴¹ di un luogo, perché in fondo – sembra dire Scianna in tutti questi racconti – il cibo è uno dei codici più semplici per «capire meglio la gente e il mondo», è una specie di esperanto capace di annullare le distanze geografiche, etniche religiose.

Mi è sempre sembrato che quei cibi, quei sapori, fossero una lingua popolare straordinaria, che mentre definisce l'identità di un paese getta un efficacissimo ponte di comunicazione con ogni visitatore straniero.

Una lingua che si comprende al volo senza bisogno di traduzione.⁴²

Attorno alla felice celebrazione di questa 'lingua universale', grazie alle tracce segnate dalle foto scattate in tutte le parti del mondo, che intrecciano le vie del ritorno a casa a quelle della geografia della fame, la penna di Scianna si scioglie e raccoglie dentro le maglie di questa trama fototestuale tipologie di racconti molto diversi: dai ricordi d'infanzia, ai reportage, fino a vere e proprie novelle di vaga ascendenza verghiana o pirandelliana. La sintassi verbovisiva, estremamente semplice ed equilibrata, costituita quasi sempre da una piccola immagine sotto il titolo (e ad esso equivalente) e una o due a tutta pagina che corrispondono alle aperture dello zoom del racconto, con una ricerca sicura della profonda sintonia fra i due codici, bilancia l'eterogeneità formale dei racconti. L'unità del testo è data, d'altronde, sempre dalla profonda coerenza di una voce narrante,⁴³ grazie alla quale non si rischia di confondere questo libro all'interno del brand popolare e inflazionato dei libri di cucina. *Ti mangio con gli occhi* non contiene alcuna ricetta e l'ultimo

capitolo spiega chiaramente il perché. Il fotografo ricorda di avere imparato a cucinare dalla madre, ma senza ricette:

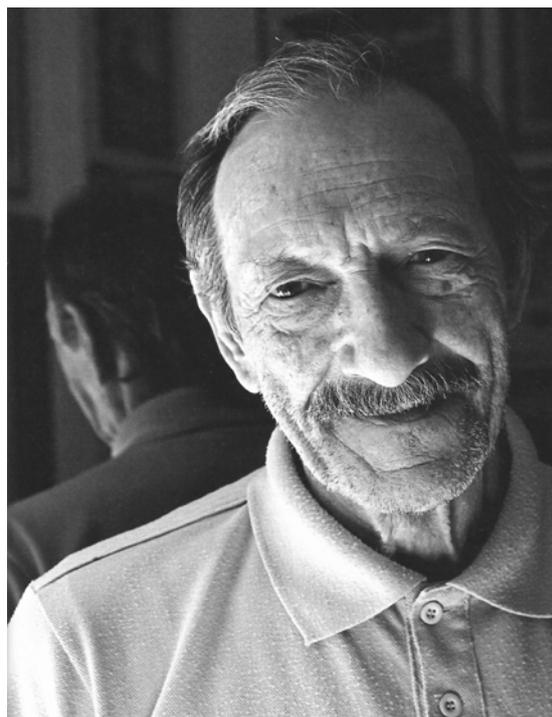
Ogni volta che ho cercato di farmi trasferire da mia madre la ricetta esatta per preparare una pietanza mi sono reso conto di quanto l'impresa fosse difficile, se non impossibile. Quanto aglio, quanta cipolla? Quella che occorre, è di solito la risposta di mia madre. Quanto a lungo bisogna friggere una fetta di melanzana? Finché vedi che è pronta.⁴⁴

Si ha l'impressione leggendo questo libro che, per quanto sia possibile trovare analogie e similitudini fra la cucina e molti fatti umani (Scianna confessa di trovarne a proposito della fotografia), una vera ricetta della vita non esista. Se infatti la cucina ha i suoi codici e le sue regole come la fotografia, quando si passa al campo dei rapporti umani il sistema analogico va in tilt. Ciò appare ancor più evidente se dalla lettura della simmetrica trama fototestuale di *Ti mangio con gli occhi* si passa a quella reticolare di *Visti&Scritti*.

Mentre nel primo c'è ancora il più delle volte una distinzione fra didascalie delle immagini e racconti, nel secondo Scianna concepisce questi ultimi come lunghe didascalie dei ritratti, che scorrono nelle pagine in osmosi assoluta con le parole. Il layout è molto più eterogeneo rispetto a quello del primo, la misura dei testi e delle foto è varia: dalle poche righe ad alcune cartelle, da piccole foto, magari disposte in sequenza a scatti che si dispiegano nella doppia pagina. Le più di trecento immagini di questo ultimo fototesto disegnano la mappa della memoria di Scianna: una mappa che ha la forma di una piazza in cui, come nel finale di *Conversazione in Sicilia*, sfilano in processione tutti i personaggi, principali e secondari, che ha incontrato nel corso della sua vita. Se nelle prime sequenze ricompaiono ancora 'quelli di Bagheria', le sequenze dei ritratti successivi, che mostrano il volto di 'quelli di tutto il resto del mondo', seguono gli spostamenti dell'autore da Milano a Parigi, dall'Europeo, alla Magnum, al mondo della moda, fino allo studio dove sono stati stampati, visti e scritti e composti nel puzzle definitivo, anche questa volta disegnato in collaborazione con Alberto Bianda.



Giacinto Scianna, Bagheria, 1890 circa



Edoardo Aliprandi, Milano, 1911 © Ferdinando Scianna



I confini di questa affollata piazza della memoria sono presidiati da vari numi tutelari; agli estremi il primo ritratto è quello del nonno paterno Giacinto Scianna e l'ultimo è quello del portiere dello studio di Milano, Edoardo Aliprandi, a sancire, in fondo, il viaggio più significativo della sua esistenza, quello da Bagheria a Milano. La foto del nonno racconta il passato da cui ha origine la narrazione, quella di Aliprandi il presente, per nulla nostalgico, ma con «la felicità di diventare vecchi e di essere ancora qui a guardare il mondo»,⁴⁵ che questa condizione comporta.

Ma la serie degli amici-maestri è lunga e segna le tappe di un percorso che si distende nel corso di diversi anni. Per quanto ogni foto abbia, sotto il nome, l'indicazione precisa dell'anno e del luogo in cui è stata scattata, che segna il momento di un incontro più o meno significativo, la concatenazione fra un racconto e l'altro è data da impercettibili dettagli memoriali che richiamano alla mente, fino ad esaurire l'appello, «le persone, tante persone, attraverso le quali ha vissuto la vita».⁴⁶ L'implicita filosofia del ritratto fotografico che questo straordinario album di famiglia custodisce è tutta concepita *sub specie amicitiae*. Ogni scatto è la traccia di un incontro umano più o meno ravvicinato, ogni ritratto è il segno di un dialogo, più o meno ampio e profondo, fra due esseri umani. La fotografia appare allora prima di tutto come lo strumento di una conversazione fra gli sguardi di due persone che in un momento della loro vita si sono incontrate e conosciute. Vi è ovviamente una diversa tonalità di affetto nei vari ritratti, ma nel complesso questo libro si può leggere come un inno all'amicizia, il più delle volte nascosto fra le righe ma a tratti esibito esplicitamente, come nel caso delle pagine dedicate a Giulio Redaelli:

L'amicizia, io penso, è dono più raro che l'amore. L'amicizia è lo scambio delle rispettive cittadelle individuali, è l'acquisizione del reciproco diritto di utilizzare ciascuno dell'altro gli occhi, la mente e il cuore.

Ci sono tanti cerchi dell'amicizia. Giulio abitava nel primo.

Ho conosciuto Giulio Redaelli a Parigi, attraverso Claude Ambroise. Ho quindi incontrato le sue idee sull'urbanistica, sull'architettura – che è come dire, nel suo caso, le sue idee sulla politica, sulla morale, sulla vita tout court –, prima di incontrare la persona. Ma è con la persona poi, per quasi vent'anni, ho condiviso come con pochi altri un'amicizia intensa, autentica, senza ombre.

Un'amicizia che navigava su un fiume di comuni risate rovesciate sull'assurdo del mondo e di noi stessi che vi annaspiano dentro. L'ironia e il sarcasmo che sono la cifra del dolore e della tenerezza di tutte le amicizie vere.⁴⁷

La definizione dell'amicizia dilatata fra le maglie intertestuali che legano insieme i cerchi del paradiso dantesco e la citazione di Cartier-Bresson rivelano la struttura profonda dell'ultimo fototesto di Scianna. Una struttura reticolare e concentrica, in cui i legami e gli affetti, come nella vita, si dipartono l'uno dall'altro. Se è vero che nel libro la dimensione metatestuale e le *mise en abyme* si susseguono di frequente, nell'insistente riproposizione di ritratti che contengono altri ritratti o specchi ed altre cornici,⁴⁸ la chiave del libro forse è affidata a uno dei pochi ritratti collettivi, che è poi – vista la presenza dell'autore – anche un autoritratto.

I volti di Gaetano Tranchino, Giulio Radaelli, Franco Sciardelli e Claude Ambroise presenti in questa foto hanno ciascuno il proprio spazio nel libro, ma Scianna ha voluto comunque inserire una pagina dedicata ai membri del gruppo in quanto tali. «Il filo d'oro che ci unisce è sicuramente l'amicizia di Sciascia», scrive il fotografo; il suggello di questa amicizia è una medaglia regalata dopo la morte dello scrittore di Racalmuto a ciascuno di loro da Tranchino.



Gaetano Tranchino, Giulio Radaelli, Franco Sciardelli, Claude Ambroise, Ferdinando Scianna, Sonvico, 1995 © Ferdinando Scianna

Perché è nato questo gruppo? Per nessuna ragione. Che scopi si prefigge? Nessuno. Come si può entrare?, ci ha chiesto un altro amico non medagliato. Non si può. Ma si può uscire? Sì, purtroppo il caro Giulio ci ha fatto la scortesia di uscirne morendo e lasciando un vuoto non rimpiazzabile e non rimpiazzato. Ciascuno dei membri del Gruppo della Medaglia conserva gelosamente questa fotografia in cui siamo tutti e cinque. Racconta amicizia.⁴⁹

Per un tragico scherzo del destino anche un altro membro del gruppo è uscito, ma la foto continua a raccontare amicizia. E così ogni ritratto presente in questo album disegna la rete dei rapporti umani che promana dallo sguardo del fotografo e dalla sua penna. A conclusione di un articolo pubblicato sul *Sole 24 ore* il 26 aprile 2001 e dedicato a Nan Goldin, Scianna cita uno stralcio di una dichiarazione della fotografa relativa alla sua celebre *Ballad of Sexual Dependency* (1986) che può servire da congedo anche per questo *Visti&Scritti*:

Continuo a credere nella verità della fotografia, cosa che fa di me un dinosauro, di questi tempi. Continuo a credere che le fotografie possano preservare la vita piuttosto che ucciderla. Le fotografie che sono state pubblicate nella *Ballad* non sono cambiate. Ma Cookie è morta, Kenny è morto, Mark è morto, Max è morto, Vittorio è morto. Cosicché, per me, il libro è diventato un repertorio di perdite, per quanto ancora rimanga una ballata d'amore.⁵⁰

I volti e le storie del libro di Scianna e degli altri suoi album di famiglia sono diversi, ma la conta delle perdite, l'atto di fede nei confronti della verità della fotografia e soprattutto la 'musica' della ballata si somigliano molto.



- ¹ Cfr. F. SCIANNA, *Brevi note alle immagini*, in L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, fotografie di Fernando Scianna, Leonardo da Vinci, 1965, p. 217: «Quando a Lentini e a Trecastagni la festa di S. Alfio giunge al momento in cui si offrono i bambini, e il fercolo esce dal santuario sulla folla enorme in attesa, a trovarsi in mezzo c'è da rischiare il soffocamento e magari da rimetterci la macchina fotografica. I bambini vengono spinti a centinaia verso il Santo con un ritmo impressionante e i preti e gli inservienti li tirano su nudi se per voto offrono i vestiti, per poi restituirli in lacrime con in mano un'immagine di S. Alfio grande in proporzione all'offerta».
- ² F. SCIANNA, *Autoritratto di un fotografo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 74.
- ³ Una prima mappatura delle retoriche dei fototesti si deve a M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura', in V. DE MARCO, I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.
- ⁴ F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, Roma, Peliti Associati, 2002, p. V.
- ⁵ 37 «voci» del dizionario della memoria di *Occhio di capra* (Torino, Einaudi, 1984), ben prima della precedente edizione Sellerio del 1982 (con il titolo di *Kermesse*), avevano avuto un'anticipazione in appendice al testo di F. Scianna, *I Siciliani*, prefazione di D. Fernandez, Einaudi, Torino 1977, introdotte da una nota di due pagine mai più riproposta che faceva riferimento alle foto.
- ⁶ L. SCIASCIA, Nota a F. SCIANNA, *I Siciliani*, p. 146.
- ⁷ F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. V.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ A riconoscere subito un valore eminentemente letterario a *Quelli di Bagheria* è stato Goffredo Fofi in 'Bagheria nelle foto di Scianna', *Lo Straniero*, 28, ottobre 2002.
- ¹⁰ F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. V.
- ¹¹ S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 31.
- ¹² F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. V.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ivi*, p. VI.
- ¹⁵ F. Scianna, *Visti&Scritti*, Milano, Contrasto, 2014, p. 10.
- ¹⁶ F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. 5.
- ¹⁷ C. ZAVATTINI, Nota a P. STRAND, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955, p. 15.
- ¹⁸ Cfr. F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. VI: «Ho cercato di ricostruire, di immaginare, il mio paese, la mia infanzia, la mia adolescenza, in quel tempo, in quel luogo. Le fotografie non restituiscono "ciò che è stato", piuttosto ripropongono in una sorta di lancinante presente ciò che non è più».
- ¹⁹ Si rimanda a tal proposito a R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2001, p.
- ²⁰ F. SCIANNA, *Quelli di Bagheria*, p. V.
- ²¹ Un'interessante campionatura dei fototesti autobiografici si legge in R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, 7, maggio 2014, .
- ²² F. SCIANNA, *Autoritratto di un fotografo*, p. 145.
- ²³ F. SCIANNA, *La geometria e la passione*, curato e disegnato da A. Bianda e P. Jannuzzi, Milano, Contrasto, 2009, p. 8.
- ²⁴ Affermazione che va accostata a quella espressa nell'*Autoritratto* (p. 161): «Ho sempre cercato di fare libri con le fotografie e non di fotografie».
- ²⁵ Nell'*Autoritratto di un fotografo* Scianna dedica l'ultimo capitolo a *Quelli di Bagheria* e ricostruisce la storia redazionale del libro, riassumendo con queste parole il senso della collaborazione con Alberto Bianda: «Il libro è diventato molto diverso, molto migliore, naturalmente, rispetto a quello che avevo fatto io. Eppure non lo tradisce di una virgola nello spirito che avevo cercato» (*ivi* p. 191).
- ²⁶ Del resto, anche nell'*Autoritratto* Scianna, tracciando in maniera esplicita la sua storia di fotografo che coincide poi con la storia dei suoi libri, ritorna in più di una occasione sulla importanza dell'impaginazione. In merito alla resa grafica e all'editing poco convincente dei *I Siciliani* e della *Villa dei mostri* cfr. *ivi* pp. 75-82 e 160-161. A proposito di *Kami: minatori sulle Ande boliviane* (L'immagine, Milano, 1988) Scianna ci tiene a sottolineare: «Questa volta avevo deciso che questo libro me lo sarei fatto da solo. Impaginazione, testo e tutto. Meglio sbagliare da solo che fare libri che non ti persuadono» (*ivi*, p. 108). Riguardo *Marpessa, un racconto* (Leonardo, Milano, 1993), Scianna afferma ancora: «Anche questo libro, formato, testo, impaginazione me lo sono sognato e fatto da solo» (*ivi*, p. 117). Fino ad arrivare al capitolo su *Quelli di Bagheria* in cui racconta il travagliato iter redazionale che lo ha condotto alla versione definitiva dopo



avere fatto almeno «dieci versioni, in quasi due anni» (ivi, p. 188).

²⁷ F. SCIANNA, *Obiettivo ambiguo*, Milano, Rizzoli, 2001, p.185.

²⁸ F. SCIANNA, *La geometria e la passione*, p. 36.

²⁹ Ivi, p. 112. Un racconto più ampio dell'esperienza di lavoro e di formazione alla redazione dell'*Europeo* si legge in *Autoritratto di un fotografo*, pp. 56-59.

³⁰ F. SCIANNA, *La geometria e la passione*, p. 232.

³¹ C. AMBROISE, *Curioso da vedere*, ivi, p. 6.

³² Cfr. L. SCIASCIA, *Fotografo nato*, prefazione a *Ferdinando Scianna*, Milano, Fabbri, 1983, p. 5.

³³ F. SCIANNA, *La geometria e la passione*, p. 229.

³⁴ Ivi, p. 242.

³⁵ F. SCIANNA, *Ti mangio con gli occhi*, Milano, Contrasto, 2013, p. 16.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Vi è in realtà un intenso dialogo fra i due artisti baharioti, la cui reciproca influenza si può misurare nelle pagine di *Quelli di Bagheria*, che nasce dalla stessa consapevole impossibilità del ritorno che ha ispirato *Nuovo cinema Paradiso* e *Baharia*. In quest'ultimo, per esempio, la scena della trottola sembra trovare un riscontro in diverse foto del libro di Scianna. I due, del resto, si sono più volte incontrati e confrontati sulle loro comuni origini come pure su questioni legate alla loro arte. Una delle loro conversazioni ha dato vita a un libro: F. SCIANNA, G. TORNATORE, *Baaria Bagheria. Dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, Milano, Contrasto, 2009.

³⁸ F. SCIANNA, *Ti mangio con gli occhi*, p. 16.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ Ivi, p. 69.

⁴¹ L'analogia fra cibo e carta d'identità è utilizzata dallo stesso Scianna a proposito della pasta con le sarde: «ci sono piatti che alcuni individui, originari dello stesso territorio geografico e culturale, e da questo lontani, ogni tanto devono mangiare, per necessità. Forse la stessa necessità per cui a scadenza fissa è obbligatorio rinnovare i documenti. Ecco, la pasta con le sarde per un siciliano, o per un valenciano la *paella*, il cuscus per un magrebino, specialmente se emigrati, vengono mangiati come se ci si auto-rinnovasse l'identità culturale» (ivi, pp. 52-53).

⁴² F. SCIANNA, *Ti mangio con gli occhi*, p. 212.

⁴³ Cfr. a tal proposito la recensione di Goffredo Fofi, 'La narrazione del cibo', *Il sole 24 ore*, 2 giugno 2013, .

⁴⁴ Ivi, p. 233.

⁴⁵ M. BLPOLITI, 'L'obiettivo che resuscita i morti', *La Stampa*, 14 agosto 2014, .

⁴⁶ F. SCIANNA, *Visti&Scritti*, p. 5.

⁴⁷ Ivi, pp. 303-304.

⁴⁸ Ivi, p. 312.

⁴⁹ Ivi, p. 267.

⁵⁰ N. GOLDIN, in F. SCIANNA, *Obiettivo ambiguo*, p. 295.



MARIAELISA DIMINO

*L'ekphrasis come principio dell'atto poetico
negli Augenblicke in Griechenland di Hugo von Hofmannsthal*

Nel maggio 1908 Hugo von Hofmannsthal intraprende un viaggio in Grecia alla scoperta del legame ideale che unisce la cultura classica e la modernità. In un primo momento l'esperienza si rivela deludente, poiché il poeta sembra fallire nel suo intento. Dal soggiorno in Grecia nascerà invece il racconto Augenblicke in Griechenland, la storia di un pellegrinaggio spirituale alla ricerca di un sapere culturale dimenticato, che culmina con l'ekphrasis delle statue esposte nel museo dell'Acropoli Ateniense.

L'esperienza estetica delle opere d'arte antiche rappresenta qui il momento di epifania, che rende possibile l'incontro con l'Altro culturale della Grecia e al contempo fornisce l'ispirazione che inaugura l'atto poetico. Attraverso una complessa poetica dello sguardo, dunque, la scrittura di Hofmannsthal nasce sotto il segno dell'ekphrasis, quale atto di memoria scaturito dalla tensione tra archivio iconografico antico e letteratura. Essa iscrive al suo interno la costitutiva ambivalenza del discorso efrastico, in una costante oscillazione tra iconofilia e iconofobia, attrazione e ansia verso l'alterità testuale o culturale. Il superamento di tale ambivalenza, l'incontro con l'Altro antico, coincide quindi con la sintesi di verbale e visuale, che sprigiona la sua energeia nell'atto performativo dello Zeigen, spingendo infine la scrittura oltre i propri confini e oltre la materialità stessa dell'immagine, a favore dell'epifania dell'essenza nel suo puro apparire.

In May 1908 Hugo von Hofmannsthal leaves for Greece in order to find out the ideal link bringing together ancient and modern culture. At first the poet is disappointed by his experience, as if he had missed his target. Instead, the stay in Greece will result in the short story Augenblicke in Griechenland, which tells about an inner pilgrimage in search of forgotten cultural knowledge, and culminates with the ekphrasis of the statues on display in the museum of the Athenian Acropolis.

The aesthetic experience of the ancient works of art represents here the moment of epiphany, i.e. the encounter with cultural Other, and, at the same time, the moment of inspiration inaugurating the poetic act. Hofmannsthal's writing, thanks to its complex poetics of the gaze, comes out as inherently ekphrastic, inasmuch as it represents an act of remembrance stemming from the tension between literature and ancient iconographic heritage. Moreover, it involves the inherent ambivalence of ekphrastic discourse, constantly oscillating between iconophilia and iconophobia, attraction and anxiety towards alterity, be this latter textual or cultural. The overcoming of the ambivalence, as encounter with the ancient Other, coincides with the synthesis of visual and verbal, that releases its energeia with the performative act of Zeigen and pushes writing beyond its own limits as well as beyond the very materiality of image, allowing the epiphany of essence in its pure appearance.

Nel dicembre del 1907 il poeta Hugo von Hofmannsthal e il conte Harry Kessler, che si conoscono ormai da circa dieci anni, cominciano a progettare un viaggio in Grecia. Riguardo a questo viaggio Hofmannsthal commenterà più tardi che si è trattato dell'unico vero viaggio della sua vita, dal momento che, al confronto con esso, i viaggi in Italia, in Francia, e Inghilterra gli sembrano solo delle 'passeggiate' in diverse regioni di una stessa cultura.¹ Le aspettative dei due futuri compagni di viaggio vengono accresciute dalla lettura di alcune annotazioni dal diario di Gerhart Hauptmann, pubblicate nel gennaio 1908 sul *Neuen Deutschen Rundschau* con il titolo *Aus einer Griechischen Reise*.² Da quanto riporta Götz,³ Kessler e Hofmannsthal pensavano alla Grecia come a un'Arcadia romantica,⁴ sebbene il primo, al contrario del secondo, la conoscesse già. La partenza ha luogo nel maggio del 1908. Ai due amici si aggiunge anche il pittore francese Aristide Maillol, che Kessler proteggeva sin dal 1905.

Come spiega il conte Kessler in una lettera alla sorella, Hofmannsthal decise di interrompere il viaggio in Grecia anzitempo: «Hofmannsthal in Greece was a failure: *il ne se retrouvait pas*. He was almost always out of sorts, out of temper, or out of feeling with

the surroundings. After ten days of much sufferings, he left us, to our mutual contentment [...] he said he could not stand the barrenness of the country [...].⁵ È probabile che Hofmannsthal fosse turbato dalla circostanza del *ménage à trois* creatosi in seguito alla decisione di Kessler di includere nel viaggio anche il pittore August Maillol.⁶ La Grecia inoltre cominciava ad apparire al poeta «al momento del viaggio – anche come ambiente culturale – più lontana che vicina»,⁷ tanto da giungere a dubitare di avere orientalizzato troppo la greicità nelle sue opere.⁸ Da Kessler, infatti, si apprende che il poeta lamenta di avere perso la propria ‘fede’ nella greicità, dal momento che essa gli appare sfuggente, inafferrabile. Hofmannsthal aspira a una visione chiara della Grecia, ma tuttavia non riesce a ottenerla.⁹

La travagliata esperienza di quel viaggio più tardi costituì la base per i tre capitoli degli *Augenblicke in Griechenland*, il cui processo di scrittura fu altrettanto lungo e complesso.¹⁰ La prima parte fu scritta immediatamente dopo la partenza di Hofmannsthal dalla Grecia, e fu pubblicata nel giugno del 1908 sulla rivista berlinese *Morgen* con il titolo *Ritt nach Phokis. Das kloster des Heiligen Lukas*; la seconda parte, *Der Wanderer*, pianificata già dal 1909, fu completata solo nel 1912 e venne poi pubblicata nel 1917 insieme alla terza e ultima parte del testo, intitolata *Die Statuen*, nel III volume dei *Prosaischen Schriften*. Come si vede, dal dato biografico alle vicissitudini della pubblicazione del racconto, tutto testimonia della particolare difficoltà del rapporto tra il poeta, la cultura e il paesaggio greci.

Con il viaggio in Grecia, Hofmannsthal intende partire alla scoperta dell’Altro antico. In particolare, si tratta di comprendere il «valore della cultura classica nell’orizzonte della modernità»,¹¹ confrontandosi con le sorgenti stesse della memoria culturale della civiltà occidentale. Altrove, tuttavia, lo stesso Hofmannsthal afferma: «Die Reise nach Griechenland ist von allen Reisen, die wir unternahmen, die geistigste».¹² Il viaggio finisce per diventare una sorta di pellegrinaggio spirituale: il viaggiatore, infatti, prima di poter giungere all’incontro con l’Altro dell’antichità, deve inoltrarsi nelle profondità del proprio io, alla ricerca di un sapere culturale rimosso. Sarà proprio a partire dal rimosso, attraverso lo stimolo fornito dall’esperienza estetica, dalla visione delle opere d’arte antiche, che questo sapere dimenticato potrà tornare in superficie e farsi ispirazione per la scrittura.

La scrittura di Hofmannsthal negli *Augenblicke in Griechenland* si presenta allora quale atto di memoria, che scaturisce essenzialmente dalla tensione tra archivio iconografico dell’antichità e letteratura: una scrittura immaginale che fa dell’atto performativo dello *Zeigen* del discorso efrastico il mezzo attraverso il quale si innesca l’atto poetico.¹³

Negli *Augenblicke in Griechenland* la costitutiva ambivalenza dell’*ékphrasis*, che inscrive al suo interno il problematico rapporto con l’Altro,¹⁴ si riflette nell’atteggiamento del soggetto nei confronti dell’Alterità della cultura antica:¹⁵ un atteggiamento che alterna ammirazione e ansia, iconofilia e iconofobia. Il superamento dell’ambivalenza, che consente di accedere all’essenza dell’Antico eliminando ogni senso di estraneità, presuppone dunque allo stesso tempo lo scopo precipuo del discorso efrastico: il superamento dell’alterità costitutiva del rapporto immagine-testo.¹⁶

L’ambivalenza iniziale è già presente nel doppio senso degli *Augen-blicke* del titolo, che possono interpretarsi sia come ‘momento’, sia come ‘sguardi’: è proprio attraverso lo sguardo, ovvero attraverso l’esperienza estetica, che la vera essenza delle cose si rende accessibile al poeta. Da qui il riferimento al ‘momento pregnante’, quel momento di epifania in cui proprio l’esperienza estetica della visione fornisce l’ispirazione che inaugura l’atto poetico, quale scrittura che nasce sotto forma di *ékphrasis*.



In questo contesto è possibile rileggere gli *Augenblicke in Griechenland* come una vera e propria poetica degli sguardi, il cui discorso ecfrastrico si esplica lungo tutto il testo: sebbene il frammento ecfrastrico vero e proprio si trovi solo alla fine, tutto il testo prepara il lettore al superamento dell'Alterità che esso realizza.

Nella prima parte il poeta-viaggiatore tenta, attraverso il proprio sguardo, di costruire una topografia del paesaggio naturale greco. All'inizio il paesaggio è desolato: «mit der Öde von Jahrtausenden und nichts als einer raschelnden Eidechse überm Weg und einem kreisenden Sperber hoch oben in der Luft».¹⁷ La vegetazione diviene sempre più rigogliosa man mano che i viaggiatori si avvicinano al chiostro del monastero, al quale sono diretti, e il paesaggio acquista poi tratti idilliaci. Come sottolinea Brandstetter,¹⁸ il viaggiatore legge il paesaggio alla ricerca delle tracce dell'antichità cui si sono sovrapposte le «strutture di potere cristiano patriarcali». La via verso Delfi coincide con la ricerca di un sapere rimosso: «Man blickt ihre Jahrhunderte hinab wie in eine Zisterne, und in Traumtiefen unten liegt das Unerreichliche. Aber hier ist es nah. [...] hier ist das Arkadien vieler Träume, und es ist kein Traum».¹⁹

Il viaggio in Grecia, dunque, si configura sempre più come un viaggio interiore, in cui il narratore non si limita a descrivere ciò che vede, ma, come nota Gerke, «con i pensieri lascia vagare anche la fantasia, amplificando l'impressione visiva fino a trasformarla in un'immagine visionaria, oppure ponendo davanti al proprio occhio interiore ciò che non è più direttamente visibile».²⁰ Per Hofmannsthal l'incontro con l'Altro antico può aversi solo attraverso l'incontro con un «sapere culturale dimenticato»: ²¹ la memoria come atto poetico nasce da una sorta di moto autoriflessivo che, pur partendo dalla percezione (visiva) del mondo, si rivolge poi all'interno del soggetto, alla ricerca di un elemento inconscio, rimosso, che può riemergere solo in una forma visionaria.

Nella seconda parte, intitolata *Der Wanderer*, il focus della narrazione si sposta dagli elementi del paesaggio naturale alla figura umana. Dopo aver lasciato il convento, i due viaggiatori si rimettono in cammino e, conversando tra loro, rievocano i visi e i gesti di vecchi amici comuni. È proprio la «Tiefe und gleichsam zeitlose Einsamkeit, [...] das körperlose Erhabene der Umgebung»,²² a dislocare nuovamente i due viaggiatori nella dimensione atemporale dell'Arcadia classica, consentendo ai ricordi di affiorare come se fossero parte integrante del presente dei personaggi.²³ Le impressioni suscitate dall'ambiente, infatti, potenziano la fantasia dei due viaggiatori, al punto che «jedes Wort, von einem ausgesprochen, den Geist des andern mit sich fortriß und er mit Händen zu greifen wähnte, was dem andern vorschwebte».²⁴ Il riferimento al tatto suggerisce qui la rimozione del limite dell'individualità tra i due attori del dialogo, dal momento che ciascuno sembra poter 'toccare', attraverso le parole, le immagini e i ricordi che si formano nella mente dell'altro. Come spiega Brandstetter «il toccare e l'esperienza sensibile sono legati all'atto di oltrepassare la soglia che esiste all'interno del soggetto stesso e scatena una crisi della percezione».²⁵

Le visioni dei due viaggiatori appaiono poi come dotate di vita propria e, in pieno cortocircuito percettivo, i personaggi non riescono più a distinguere se le figure da loro evocate siano «die Regungen des eigenen Innern [...] oder die jener andern, deren Gesichter uns anblickten».²⁶ Secondo una modalità tipica del discorso ecfrastrico, quella della prosopopea, le apparizioni vengono animate attraverso la descrizione e sembrano in un certo senso a propria volta 'toccare' con il loro sguardo i due viaggiatori: è proprio per mezzo del chiasma dello sguardo che si abolisce il confine tra il sé e l'Altro in maniera ancora più radicale – questa volta istituendo un 'contatto' proprio con l'immagine scaturita dall'atto di memoria.



Un'ultima potente apparizione chiude infine la sequenza dei ricordi. I viaggiatori evocano una figura nei cui tratti è riconoscibile Rimbaud, il poeta *voyant*. In particolare il narratore ricorda il viaggio del poeta francese, il quale, ammalatosi gravemente, rientra in Francia dopo lunghe peregrinazioni, avviandosi risoluto verso il proprio destino di morte.²⁷ Rimbaud viene descritto essenzialmente come un uomo estremamente solitario, refrattario a qualsiasi offerta d'aiuto e segnato da un rifiuto per la propria stessa opera, che a Hofmannsthal sembra una condanna a morte autoinflitta. Infatti, se il poeta *voyant* di Rimbaud è per se stesso *un autre* – dal momento che, come il legno che si trasforma in violino per emettere dei suoni, egli deve farsi puro «strumento per la voce dell'Eterno»²⁸ – allora rinnegare la propria poesia significa anche negare la possibilità del soggetto di aprirsi al confronto con l'alterità e di conseguenza la possibilità di accedere alle sfere più profonde del senso.

L'apparizione di Rimbaud è seguita poi da un incontro reale, quello con il legatore di Lauffen am Salzach. La figura del viandante solitario e sofferente mostra evidenti analogie con quella del poeta francese, per via dell'atteggiamento con il quale entrambi affrontano il viaggio e la malattia, che sembrano destinarli a una condanna inappellabile. Dopo essersi accomiati dal viandante solitario, i due viaggiatori riprendono il cammino, percorrendo in senso contrario la strada già percorsa dall'uomo. Il narratore, fermatosi a bere a una fonte, si rende improvvisamente conto che anche il viandante doveva aver bevuto la stessa acqua e sente un'improvvisa unione con lo straniero incontrato per la via. Come nota Götze,²⁹ l'atto di abbeverarsi alla stessa fonte si fa metafora del fatto che un percorso di vita comune è impossibile, mentre strade divergenti possono incrociarsi solo per un momento. Il narratore comincia dunque a interrogarsi sulla propria identità: decifrando le linee dei volti evocati nel ricordo, a cui si aggiunge infine quello del legatore di Lauffen-am-Salzach, egli si trasforma in una soggettività dai confini più ampi e diviene partecipe di una solitudine esistenziale che non riguarda più il singolo individuo, ma è propria della condizione umana. Attraverso tale superamento della soglia del sé, questi due ultimi incontri – uno dei quali avviene nella memoria e l'altro nella realtà – rappresentano un ulteriore passo che avvicina il narratore al suo incontro con l'Altro dell'antichità. La topografia del paesaggio e la fisiognomica del volto – e, in seguito, anche la tanto ricercata essenza dell'Antico – sembrano offrirsi, anche se fuggevolmente, alla lettura del viaggiatore, ma solo attraverso uno specifico *modus* di ricezione, la *Pathosformel* della commozione.³⁰

Tuttavia, è solo nella terza parte del testo, intitolata *Die Statuen*, che il soggetto, con la visione delle statue arcaiche femminili nel museo dell'Acropoli, è finalmente in grado di superare la soglia che lo separa dall'Antico e di assistere all'epifania che restituisce il senso sul piano della visibilità.

Giunto sull'Acropoli di Atene il viaggiatore è deluso dall'irrimediabile 'passato' delle vestigia dell'antica civiltà: il ricordo del viandante solitario, e con esso l'idea della morte, dell'irrimediabilità della fine, gli impediscono di sentirsi parte del continuum della tradizione storica e culturale, come anche del mito.³¹ Anzi, è proprio il tentativo razionale di forzare il ricordo che cattura il viaggiatore in una spirale di visioni indistinte ed effimere, tra le quali perfino il fantasma di Platone scivola via come uno spirito fluttuante. Anche il successivo tentativo di leggere il *Filottete* di Sofocle fallisce: pur se i versi sembrano offrirsi chiaramente alla comprensione razionale, una coltre verdognola si frappone tra l'uomo e il 'tutto', che appare adesso irrimediabilmente fallace ed estraneo. È proprio l'incapacità di abbandonarsi alle suggestioni dell'ambiente a provocare nel viaggiatore la dolorosa esperienza di un'intensificata estraneità.

Significativamente, oltrepassando la 'soglia' della stanza del museo in cui sono esposte le statue, il viaggiatore può finalmente esperire l'incontro con l'Altro antico.

Nel suo passaggio ecfrastrico, Hofmannsthal fa attraversare al viaggiatore tutte e tre le fasi per mezzo delle quali si realizza la fascinazione della «rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale»: ³²

In diesem Augenblick geschah mir etwas: ein namenloses Erschrecken: es kam nicht von außen, sondern irgendwoher aus unmeßbaren Fernen eines inneren Abgrundes: es war wie ein Blitz: den Raum, wie er war, viereckig, mit den getünchten Wänden und den Statuen, die dastanden, erfüllte im Augenblick viel stärkeres Licht, als wirklich da war: die Augen der Statuen waren plötzlich auf mich gerichtet und in ihren Gesichtern vollzog sich ein völlig unsägliches Lächeln. Der eigentliche Inhalt dieses Augenblickes aber war in mir dies: ich verstand dieses Lächeln, weil ich wußte: ich sehe dies nicht zum erstenmal. Auf irgendwelche Weise, in irgendwelcher Welt bin ich vor diesen gestanden, habe ich mit diesen irgendwelche Gemeinschaft gepflogen, und seitdem habe alles in mir auf einen solchen Schrecken gewartet, und so furchtbar mußte ich mich in mir berühren, um wieder zu werden, der ich war. ³³



Cariatidi dell'Eretteo dell'Acropoli nel museo Archeologico di Atene © Tilemahos Efthimiadis – This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0 Generic license



Cariatide dell'Eretteo dell'Acropoli di Atene (particolare) © by Yair Haklai – This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license

A un primo sguardo/momento il viaggiatore sembra dominato dalla «paura ecfrastrica». ³⁴ Si tratta di un «terrore senza nome» che investe l'io narrante nel momento in cui ha percezione reale che «la differenza tra il verbale e la rappresentazione visuale possa collassare e il desiderio figurativo, immaginario, dell'ekphrasis possa realizzarsi letteralmente e concretamente. È il momento in cui, in estetica, la differenza tra la mediazione verbale e visuale diviene un imperativo morale [...]». ³⁵ In modo inquietante, le statue prendono vita attraverso l'ekphrasis. Se nella relazione sociale tradizionalmente messa in scena nel discorso ecfrastrico l'opera d'arte si configura come l'oggetto guardato, passivo

e dunque femminilizzato, in questo caso la paura ecfraistica nasce proprio dal fatto che le statue appropriandosi dello sguardo trasformano l'istanza 'guardante' – tipicamente maschile – da soggetto attivo in oggetto passivo. Di qui quell'indicibile sorriso, cui Hofmannsthal fa riferimento anche nel suo testo *Sulla pittura inglese moderna*³⁶ a proposito dell'immagine della Gioconda, che, attraverso le famose descrizioni di Oscar Wilde e Sigmund Freud riportate nell'opera sul *Rinascimento* di Walter Pater,³⁷ diviene l'archetipo della *femme fatale* della letteratura decadente. Il chiasma dello sguardo viene dunque percepito come una promiscuità pericolosa e si tenta, attraverso la paura ecfraistica, di «regolare i confini [tra arte visiva e verbale] attraverso rigide distinzioni tra sensi, modalità di rappresentazione e oggetti propri a ognuno».³⁸

Passato questo primo istante, tuttavia, il viaggiatore attraversa la fase dell'«indifferenza ecfraistica»,³⁹ in cui le statue, manifestandosi nuovamente nella loro materialità oggettuale, tornano ad essere delle figure estranee, confermando la comune «percezione intuitiva che l'*ékphrasis* sia impossibile».⁴⁰

Statuen sind um mich, fünf, jetzt erst wird mir ihre Zahl bewußt, fremd stehen sie vor mir, schwer und steinern, mit schiefgestellten Augen. [...] Stehe ich nicht vor dem Fremdesten vom Fremden? Blickt hier nicht aus fünf jungfräulichen Mienen das ewige Grausen des Chaos?⁴¹

Eppure la percezione della bellezza di quelle figure di pietra riporta il viaggiatore al rapimento iniziale. L'io si dispone nuovamente a una modalità di ricezione improntata alla *Pathosformel* della 'commozione': l'epifania dell'alterità, suscitata dall'esperienza estetica e espressa attraverso i *tòpoi* della visione del divino, scaturisce dall'interiorità del sé, sotto forma di un sapere culturale rimosso che riaffiora. Il viaggiatore attraversa qui la fase della «speranza ecfraistica», in cui «l'impossibilità dell'*ékphrasis* viene superata attraverso l'immaginazione o la metafora [...] lo straniamento della divisione immagine/testo viene oltrepassato e al suo posto sorge una forma unitaria, sintetica, un'icona verbale».⁴²

Wie schön sind sie! Ihre Körper sind mir überzeugender als mein eigener. Es ist in dieser geformten Materie eine tiefsinnigere Belehrung, als ich je von meinen Gliedern empfangen habe. Es ist eine Intention in ihr, so stark, daß sie auch mich spannt. [...] Sie ist auf einer Reise, sie landet in diesem Augenblick, will sie mich mitnehmen? Woher sonst diese Ahnung einer Abreise auch in mir, dieses rhythmische Weiterwerden der Atmosphäre, [...] dieser lautlose Tumult – der mich bedroht oder dem ich gebiete? Es ist, antworte ich mir unfehlbar wie ein Träumender, es ist das Geheimnis der Unendlichkeit in diesen Gewändern. Nicht nur dies Gekräuselte, von den Schultern bis unters Knie Hinunterrieselnde, nein, die ganze Oberfläche ist Gewand und webender Schleier, offenbares Geheimnis. [...] Empfing ich nicht unsichtbare Glieder, die ich traumhaft unwissend bewege? Empfing ich sie nicht, um mit nichtirdischen Händen aufzuheben den Schleier, einzutreten in den ewigen lebenden Tempel?⁴³

Attraverso la funzione prosopopeica della descrizione, nel momento dell'epifania dell'Altro antico, la staticità della scultura si trasforma in un dinamismo che, come nota ancora Brandstetter,⁴⁴ da una parte, in quanto movimento ritmico che scaturisce dal sé, allude al *Körperbild*⁴⁵ danzante, dall'altra, in quanto movimento intenzionale, allude all'immagine del viaggio – un viaggio che comporta non solo la possibilità del superamento dell'alterità dell'Antico, ma anche e soprattutto il definitivo passaggio oltre la soglia del sé.

Proprio la coscienza dell'esistenza di una 'soglia' da superare, infatti, è ciò che sta alla base della frustrante esperienza dell'impossibilità di accedere all'Altro antico: finché il viaggiatore si pone in una posizione di dominio razionale rispetto alla cultura greca arcaica l'alterità dell'Antico appare irriducibile, in tal modo ponendosi da ostacolo «alla lettura dell'arte greca come archetipo dell'idea di cultura occidentale». ⁴⁶ Soprattutto nel momento della paura ecfraistica, dunque, l'alterità del mondo antico si manifesta in una sensazione di estraneità a livello culturale, che potrà superarsi solo previa abolizione della dissociazione del piano verbale da quello visuale.

Le dinamiche del discorso ecfraistico, con il passaggio attraverso le tre fasi della paura, dell'indifferenza e della speranza, espongono dunque le strutture sociali che soggiacciono alla rappresentazione, nella forma di attività e relazioni «di potere/conoscenza/desiderio – una rappresentazione di qualcosa che viene fatto a qualcosa, con qualcosa, da qualcuno, per qualcuno» ⁴⁷ che avrebbe come obiettivo ideale il superamento delle relazioni di alterità tra parola e immagine, attivo e passivo, maschile e femminile, antico e moderno.

In questo contesto, l'elemento del velo drappeggiato sul corpo delle statue «non è più il segno dei confini del celato e del manifesto, del soggetto e dell'oggetto, ma diviene esso stesso il segno della visione, il simbolo della trasparenza, include al tempo stesso la 'superficie' e lo strato profondo». ⁴⁸ Il panneggio della veste, dunque, rappresenta non solo la cifra del corpo in movimento – secondo una prospettiva warburghiana – ⁴⁹ ma anche un vero e proprio invito al superamento della soglia attraverso il contatto di una mano 'ultraterrena', che in ultima analisi viene a coincidere con lo sguardo del viaggiatore/narratore

In tal modo il viaggiatore può giungere a concepire l'identità tra il proprio corpo e quello delle statue, inteso quale *Körperbild* della memoria culturale. Già nel *Gespräch über Gedichte*, ⁵⁰ Hofmannsthal aveva evidenziato come il simbolico rappresentasse per lui il fondamento stesso della poesia: attraverso lo scambio simbolico, infatti, si compie il «passaggio istantaneo in un'altra esistenza». ⁵¹

Il viaggio alla ricerca dell'Altro antico, dunque, diviene allo stesso tempo un viaggio nelle profondità del sé, che, come si è detto, si compie in ultima analisi attraverso l'adozione della *Pathosformel* della commozione come modus di ricezione, ovvero attraverso la trasposizione in immagine di un moto dell'animo, che finisce per fare dubitare al viaggiatore «Mag sein, es sind diese Statuen, wovon meine Seele ihre Richtung empfängt». ⁵²

In altri testi di Hofmannsthal più o meno contemporanei agli *Augenblicke in Griechenland* è possibile rintracciare



Cariatide dell'Eretteo dell'Acropoli di Atene – ©Yair Haklai – This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license



una simile poetica dello sguardo, che culmina sempre nell'esperienza estetica della visione, sia in relazione a immagini di natura endogena, come avviene nella novella allegorica *Glück am Weg*,⁵³ sia in relazione ad opere d'arte figurative, come avviene nei *Briefe des Zurückgekehrten*.⁵⁴ Entrambi i testi sono caratterizzati da un'analogia dinamica, che da una dolorosa o deludente esperienza reale del soggetto, attraverso la mediazione delle immagini, conduce a una sorta di realizzazione che ha luogo infine con l'atto poetico della scrittura.⁵⁵

Come ha chiarito Renner,⁵⁶ Hofmannsthal riflette spesso nelle sue prose giovanili sul modo in cui il proprio vissuto sembra quasi prefigurato nelle opere d'arte e conclude che, attraverso l'esperienza estetica dell'opera d'arte, si può ottenere una sorta di potenziamento della vita stessa. In tal modo la scrittura di Hofmannsthal si inserisce nel dibattito sulla «deconcettualizzazione»⁵⁷ non solo delle arti, ma anche del mondo fenomenico, che si diffonde già a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo. Come spiega Schneider,⁵⁸ infatti, sulla scorta delle teorie scientifiche dell'epoca sulla coscienza dell'essere umano la metariflessione artistica è costretta a confrontarsi con la fine di una presunta congruenza tra il piano del visibile e il piano del verbale, laddove le immagini vengono ascritte a una sfera totalmente autonoma rispetto a quella del pensiero linguistico razionale, ovvero alla sfera dell'intuizione. In effetti, attorno alla svolta di secolo, l'emancipazione della visione dalle strutture del pensiero concettuale sembra sottrarre il mondo fenomenico alla comprensione e disperderlo in una quantità incoerente di dati sensibili. È proprio attraverso una riflessione dell'arte intorno al proprio medium – sia attraverso la pratica, che attraverso la teoria artistica – che si tenta quindi di ricostruire il senso profondo dell'esperienza.

Nelle prose di Hofmannsthal, tale ricostruzione passa attraverso lo stimolo dell'esperienza estetica e si concretizza in un atto poetico che sembra spingere il linguaggio verbale oltre i propri stessi limiti.

In questo senso la prosa di Hofmannsthal diviene «scrittura dell'invisibile»:⁵⁹ si tratta essenzialmente di una scrittura metaforica, iconica e sintagmatica, in cui, attraverso il superamento del piano della percezione reale, «il rappresentato accede a un livello di presenza estetica che vanifica la materialità stessa dell'immagine a favore della manifestazione dell'essere nel suo semplice apparire».⁶⁰

Se è vero, dunque, che l'esperienza estetica dell'opera d'arte è alla base dell'atto poetico hofmannsthaliano, si può dedurre che la prosa di Hofmannsthal nasce essenzialmente sotto il segno dell'ekphrasis. Anzi, nella misura in cui la scrittura rivela la propria natura efrastica, il suo obiettivo appare essere quella sintesi tra visuale e verbale che sprigiona la sua *enargeia* nella ricezione empatica e, conseguentemente, nell'atto creativo.

Tuttavia, come sottolinea Grazia Pulvirenti, in questo percorso che va dall'immagine reale alla restituzione, attraverso il verbale, di un'immagine interiore, anche nella scrittura di Hofmannsthal si manifesta il «paradosso alla base di ogni processo di creazione di immagini: il rendere visibile nell'immagine ciò che non è generato da alcuna percezione sensoriale del mondo esterno».⁶¹

In tal modo sembra chiarirsi la natura nozionale⁶² del discorso efrastico hofmannsthaliano, come anche la sua portata erosiva nei confronti dell'immagine stessa da cui trae spunto, dal momento che anche un frammento di ekphrasis mimetica come quello contenuto nell'ultima parte degli *Augenblicke in Griechenland* in realtà 'mostra' al lettore un'immagine che è stata prima introiettata ed elaborata dall'individualità del poeta e che quindi non coincide più con l'immagine di partenza, ma vi si sovrappone e, in certa misura, la nega nel suo valore rappresentativo profondo.



- ¹ Cfr. la lettera dell'11 maggio 1908 a Marie von Thurn und Taxis, citata in W. VOLKE, 'Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin-Griechenland-Venedig: Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers-und Hofmannstahls', in *Hofmannsthal-Blätter*, 35/36, 1987, pp. 50-104, qui p. 85.
- ² Cfr. G. HAUPTMANN, 'Aus einer griechischen Reise', *Die neue Rundschau*, 19, in *Freie Bühne*, vol. I, 1908, pp. 6-30.
- ³ Cfr. B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage: die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthals*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992, p. 68.
- ⁴ A tal proposito Kessler scrive a Hofmannsthal, nella lettera del 24 febbraio 1908: «Ritt durch das ferne romantische Land, mondscheinelle Berge, Gebirgsbäche und Quell Nymphen, nächtliche Lagerfeuer, an denen über Homer und die Schönheit diskutiert wird. Welcher Frühling!». Cfr. W. VOLKE, 'Unterwegs mit Hofmannsthal', p. 52.
- ⁵ «Hofmannsthal in Grecia è stato un fallimento: *il ne se retrouvait pas*. Era sempre giù di corda, di cattivo umore o si sentiva fuori posto nell'ambiente. Dopo dieci giorni di tanto patimento, ci siamo lasciati, per la nostra gioia reciproca [...]. Ha detto che non sopportava l'aridità della campagna [...]» (cfr. H. V. HOFMANNSTHAL, H. KESSLER, *Briefwechsel 1898-1929*, a cura di H. BURGER, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1968, p. 512). Tutte le citazioni nel saggio sono tradotte dall'autrice.
- ⁶ Cfr. B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage*, pp. 69-74.
- ⁷ W. VOLKE, 'Unterwegs mit Hofmannsthal', p. 52.
- ⁸ Cfr. *ivi*, p. 72.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Cfr. B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage*, pp. 74-75.
- ¹¹ G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, p. 98.
- ¹² «Il viaggio in Grecia fu, tra tutti i viaggi da noi compiuti, il più spirituale» (H. V. HOFMANNSTHAL, 'Griechenland', in *Id.*, *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, pp. 629-640).
- ¹³ Il momento aurorale delle riflessioni di Hofmannsthal sul rapporto parola-immagine si può rintracciare nel noto testo del 1902, *Ein Brief*, in cui l'autore esperisce l'inadeguatezza del linguaggio razionale dei concetti e risolve la propria *Schreibblockade* con un superamento dell'orizzonte linguistico, attraverso lo strumento di una "scrittura dell'immaginario". Per un approfondimento sulla tematica si rimanda a G. PULVIRENTI, *La farfalla accecata, strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- ¹⁴ Cfr. W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', in *Id.* *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 151-182.
- ¹⁵ Per una ricognizione sulle modalità in cui la cultura tedesca ha sviluppato il suo rapporto con l'Antico attraverso la scrittura ecfastica cfr. M. COMETA, *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004.
- ¹⁶ Cfr. W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', p. 162.
- ¹⁷ «Della desolazione di millenni e null'altro che il fruscio di una lucertola sulla via e uno sparviero roteante, alto nell'aria» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, Im Verlag der Arche, Zürich, 1949, p. 7).
- ¹⁸ G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, p. 98.
- ¹⁹ «Lo sguardo passa sui secoli come su di una cisterna e in una profondità di sogno dorme, laggiù, l'irraggiungibile. [...] Qui è l'Arcadia di molti sogni e non è un sogno» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 19).
- ²⁰ E.O. GERKE, *Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*, Lübeck, Matthiesen, 1970, p. 148.
- ²¹ G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, p. 98.
- ²² «Profonda solitudine quasi senza tempo, [...] la nobiltà incorporea dell'ambiente» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 26).
- ²³ Cfr. B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage*, p. 82.
- ²⁴ «Ogni parola pronunciata dall'uno trascinava con sé lo spirito dell'altro, ed egli immaginava di poter afferrare con le mani ciò che l'altro evocava» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 27).
- ²⁵ G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, p. 99.
- ²⁶ «I moti del proprio animo, o dell'animo di quegli altri, i cui volti ci fissavano» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 27).
- ²⁷ Un'accurata descrizione delle vicende biografiche di Rimbaud cui Hofmannsthal fa riferimento si trova in B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage*, pp. 84-87.
- ²⁸ E. STARKIE, *Arthur Rimbaud, A biography*, New York, New Directions, 1968, pp. 95-103.
- ²⁹ Cfr. B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage*, p. 90.



³⁰ Cfr. G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, p. 99.

³¹ Cfr. B. GÖTZ, *Erinnerung schöner Tage*, p. 94.

³² W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', p. 152.

³³ «In questo momento mi accadde qualcosa: un terrore senza nome; non veniva dall'esterno, ma da qualche parte nella lontananza incommensurabile di una profondità interiore; fu come un lampo: una luce molto più forte di quella che c'era in realtà in un istante riempì lo spazio, così com'era, quadrato, con le pareti intonacate e le statue che se ne stavano lì. Gli occhi delle statue all'improvviso erano rivolti a me e sul loro viso si disegnò un sorriso totalmente indicibile. Ma dentro di me il vero significato di quel momento fu questo: io comprendevo quel sorriso, perché lo sapevo: "io non lo vedo per la prima volta" [...] In qualche altro modo, in qualche altro mondo, mi sono già trovato davanti a ciò, ho coltivato con ciò una qualche comunanza e da quel momento tutto in me si aspettava un tale terrore, e così paurosamente mi dovetti toccare, per tornare ad essere quel che ero» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 57).

³⁴ W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', pp. 152-153.

³⁵ Ivi, p. 154.

³⁶ Cfr. H. V. HOFMANNSTHAL, 'Über moderne englische Malerei. Rückblick auf die internationale Ausstellung Wien 1894', in B. SCHOELLER (a cura di), *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, pp. 546-552.

³⁷ W. PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873), London/New York, Macmillan&Co, 1901.

³⁸ W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', p. 155.

³⁹ Ivi, p. 152.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ «Ho attorno delle statue, cinque, solo adesso riesco a contarle, mi stanno dinanzi estranee, grevi e di pietra, con occhi obliqui [...] Non sto forse dinnanzi alla più estranea delle estraneità? Da questi cinque volti verginali non occhieggia forse l'eterno orrore del caos?» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 57).

⁴² W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', p. 154.

⁴³ «Ma quanto sono belle! I loro corpi mi persuadono più del mio. In questa materia scolpita vi è una lezione più profonda di quella che ho appreso dai miei stessi arti. Vi è un'intenzione in essa, così forte che tende anche me. [...] Essa è in viaggio, approda in questo istante, vuole portarmi con sé? [...] da dove, altrimenti, proverrebbe questo presagio di una partenza anche in me, questo ritmico dilatarsi dell'atmosfera, [...] – che mi minaccia o che io domino? Vi è, mi risposi, infallibile come in sogno, vi è il segreto dell'infinito in queste vesti. Non solo questa arricciata, che ricade drappeggiante dalle spalle fino a sotto le ginocchia, no: l'intera superficie è veste e velo mobile, segreto manifesto. Quella cortina, che allo stesso modo sventola leggera, non è forse una parte di me in movimento? Non avverto forse degli arti invisibili, che io muovo inconsapevolmente, come in sogno? Non ho forse la sensazione di sollevare il velo con mani non terrestri, di entrare nel tempio della vita eterna?» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, pp. 59-60).

⁴⁴ Cfr. G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, pp. 107-108.

⁴⁵ Il concetto di *Körperbild* [immagine del corpo] è un prezioso strumento interpretativo della relazione tra verbale e visuale introdotto da Gabriele Brandstetter. Come chiarisce la studiosa: «Per mezzo della formula del *Körperbild* è possibile collegare la questione della *presenza fisica* e della rappresentazione del corpo in movimento quale segno mutevole – che si colloca in prima istanza nell'ambito simbolico del non verbale e del non-discorsivo – con la ricerca del testo letterario e della scrittura: come sistema semiotico che cerca di evocare il presente della corporeità nel *differimento della rappresentazione*. Le immagini del corpo – in qualità di griglia di lettura tipologicamente orientata – rendono pertanto possibile la mediazione tra la messa in scena e la discorsività» (ivi, p. 26).

⁴⁶ Ivi, p. 113.

⁴⁷ W.J. T. MITCHELL, 'Ekphrasis and the Other', p. 180.

⁴⁸ G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, p. 285.

⁴⁹ Cfr. A. WARBURG, *Botticelli* [1893], trad. it. di E. Cantimori, Milano, Abscondita, 2003.

⁵⁰ Cfr. H. V. HOFMANNSTHAL, 'Das Gespräch über Gedichte', in ID., *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, vol. II, a cura di Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1966, pp. 365-378.

⁵¹ G. BRANDSTETTER, *Tanz-Lektüren*, p. 107.

⁵² «Può darsi che siano queste statue a dirigere la mia anima» (H. V. HOFMANNSTHAL, *Augenblicke in Griechenland*, p. 60).

⁵³ H. V. HOFMANNSTHAL, 'Das Glück am Weg', in ID., *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, vol. XXVIII (Erzählungen), a cura di Ellen Ritter, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1975, pp. 7-11.



- ⁵⁴ H. V. HOFMANNSTHAL, 'Briefe des Zurückgekehrten', ivi, vol. XXXI (Erfundene Gespräche und Briefe), pp. 151-174.
- ⁵⁵ Per un'analisi approfondita dei due testi cfr. U. RENNER, 'Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst', in ID., B. SCHMID (a cura di): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaft und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1991, pp. 285-305.
- ⁵⁶ U. RENNER, 'Das Erlebnis des Sehens', p. 291.
- ⁵⁷ Cfr. S. SCHNEIDER, 'Utopie Bild. Formen der Ikonisierung in der Kunstliteratur um 1900', in J. FOHRMANN, A. SCHÜTTE, W. VOSSKAMP (a cura di), *Medien der Präsenz-Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln, DuMont Verlag, 2001, p. 185.
- ⁵⁸ *Ibidem*.
- ⁵⁹ G. PULVIRENTI, *La farfalla accecata*, p.160.
- ⁶⁰ Ivi, p. 26.
- ⁶¹ Ivi, p. 152.
- ⁶² Per la distinzione tra ekphrasis mimetica e nozionale cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.



Baliani, Marazzi, Montalbetti: le ragioni di un 'sogno'

a cura di Maria Vignolo

A quarant'anni dalla strage di Piazza della Loggia, la città di Brescia affida il ricordo della tragedia a tre artisti italiani di grande spessore: Marco Baliani, Mauro Montalbetti e Alina Marazzi. Li ho incontrati poco prima del debutto, al Teatro Grande di Brescia, e mi hanno raccontato in video la genesi de *Il sogno di una cosa*, opera lirica raffinata e struggente, melange efficace di musica, canto, parole, gesti e immagini.

La conversazione restituisce ai lettori/spettatori la forte sintonia artistica fra i tre, l'idea condivisa di creazione come *textum* in cui si amalgamano generi artistici differenti nonché il rifiuto di indulgere a facili effetti attraverso l'esposizione di immagini macabre. «Il teatro può fare di più» – dice Baliani – «molto di più».

[Video](#)

Riprese: Maria Vignolo

Montaggio: Giulio Barbagallo

Durata: 18'



ROSSANA BARCELLONA

Potenza della strega/impotenza della donna.
Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti

Gostanza da Libbiano (2000), film basato sul testo del reale processo per stregoneria subito nel 1594 da una domina herbarum di circa sessant'anni, completa la 'trilogia sull'identità' della quale fanno parte anche Il bacio di Giuda (1998) e Confortorio (1992). La storia si colloca tra Medioevo ed Età moderna e il film mostra tutte le ambiguità dei momenti di passaggio: Gostanza viene sconfitta senza rogo. Il saggio assume il concetto di 'alterità' come chiave per comprenderne i vari livelli problematici, e particolarmente il rapporto tra potere istituzionale e potere carismatico, tra uomini e donne, tra identità forti e identità negate.

Gostanza da Libbiano (2000), based on the real trial of the 60-years old domina herbarum who was persecuted for witchcraft in 1594, is the third film of the 'identity trilogy', which also includes Il bacio di Giuda (1998) and Confortorio (1992). The story is set between the Middle and Modern Ages and the movie shows all the ambiguities of transitory periods: Gostanza is defeated without being burned at the stake. The essay employs the idea of 'alterity' as a key to the understanding of the different problematic levels, especially the relationship between institutional and charismatic power, between men and women, between strong and spoiled identities.

1. Premessa

L'occasione per rivedere e riscoprire *Gostanza da Libbiano* di Paolo Benvenuti mi è stata offerta da alcuni colleghi romani, che mi hanno invitato a presentare una pellicola a mia scelta nel corso del Seminario intitolato *Le Religioni e le Arti*. Si tratta di un'iniziativa che da alcuni anni fa parte delle attività proposte dal Dipartimento di Storia, Culture e Religioni de 'La Sapienza', e che si prefigge un doppio intento: incrementare anche in Italia un'area di ricerca già forte di un certo prestigio accademico a livello internazionale, e promuovere un'indagine nuova sui fatti religiosi, attenta al «modo in cui diverse forme di espressione artistica si collocano deliberatamente nei discorsi contemporanei sul religioso, contribuendo così a plasmarne contorni, qualità, limiti». ¹ Da tale sollecitazione sono scaturite queste pagine.

Per avviare la mia riflessione su *Gostanza da Libbiano* trovo perfettamente calzanti le parole con le quali Adriano Prosperi ci introduce al *Dies Irae* di Dreyer (la cui prima visione risale al 13 novembre del 1943), una pellicola e un regista che il film di Paolo Benvenuti variamente evoca. Mi sia, dunque, concesso prenderle in prestito: «Amo molto questo film e l'atteggiamento col quale mi pongo nei suoi confronti non è quello dell'interprete padrone dei segreti dell'opera, capace di sviscerarli con abilità e con un po' di burbanza, ma piuttosto quello di uno spettatore catturato da un fascino che non riesce a spiegare del tutto». ²

La visione di *Gostanza da Libbiano*, prima ancora di essere un invito alla discussione per la ricchezza dei temi e delle suggestioni che suggerisce e costituire uno stimolo per accendere la curiosità storica di ogni spettatore attento, è un'esperienza forte. Ricordo distintamente come la storia e il personaggio di Gostanza mi abbiano subito 'stregato', catturandomi nelle loro atmosfere assorbenti e proiettandomi per tutta la durata della pellicola, e oltre, in una dimensione emotiva di profonda empatia. Forse per questo l'immagine della protagonista, magistralmente interpretata da Lucia Poli, «fine interprete poco fre-



quentata dal cinema»,³ non mi ha mai del tutto lasciato. Il suo viso – eccezionale caleidoscopio di emozioni e sentimenti – ha continuato a galleggiare nella memoria in modo vivido e chiaro, pur provenendo da un bianco e nero cupo e austero, da una recitazione scabra ed essenziale (per dirla col poeta). Lucia Poli fa del suo volto «un paesaggio che non ci si stanca mai di osservare», quasi un tributo alla poetica cinematografica di Dreyer.⁴

Il film non offre alcuna concessione a sbavature sentimentali, o a toni da altisonante drammaticità teatrale: la tragedia si consuma in ritmi lenti e pacati, scandita da dialoghi che intrecciano voci dalle sonorità profonde e composte, a volte sommesse. Tornare a questa storia dopo quasi tre lustri sembra l'esito imprevedibile eppure naturale di quella prima fascinazione. L'impatto emotivo si traduce ora nel desiderio di ragionare 'storicamente' intorno alla vicenda, alla sua costruzione filmica che ne fa un'esperienza spirituale, alla sua forza espressiva metastorica, alle sue potenzialità comunicative.



2. Un film storico

Gostanza da Libbiano si ascrive senz'altro al genere del film storico, benché la nozione liquida e asfittica di film storico, che spesso finisce per inglobare indistintamente pellicole molto diverse solo perché situano la loro vicenda in un'epoca differente dal presente, non rende ragione e conto della complessità di questo genere 'trasversale', refrattario a tentativi definitivi, dove il passato è sempre un pretesto o più semplicemente un modo per interrogarsi sul presente. E soprattutto poco dice della specificità di questo film. *Gostanza da Libbiano* è la traduzione-trasposizione cinematografica fedele – e direi quasi filologicamente sorvegliata – degli autentici *Atti* del processo per 'stregoneria', che una donna di nome Gostanza, esperta nel curare con le erbe e altri rimedi naturali, subì tra novembre e dicembre nel 1594 tra Lari e San Miniato (il film è stato girato negli stessi luoghi e durante gli stessi mesi). Questo non esclude, d'altra parte, che la scelta del soggetto e la sua resa 'onesta' sullo schermo comportino, comunque, una rilettura critica della Storia, cioè la rappresentazione di un'epoca dal punto di vista di un'altra, e con gli



strumenti cognitivi di un'altra.⁵

Il film si fonda, dunque, su un documento, e su un documento importante e particolare per varie ragioni. Intanto, è un prezioso testimone sopravvissuto alla censura ecclesiastica: testi del genere andavano spesso volontariamente distrutti o secretati negli archivi delle chiese. Presenta, insolitamente, la trascrizione di domande e risposte nel rispetto dell'identità dei soggetti parlanti, riproducendo cioè nella forma e nella lingua le battute dei personaggi coinvolti: accanto ad alcuni passaggi in un tardo latino cristiano/cancellesco,⁶ stanno i dialoghi in un bel volgare toscano. Il notaio fiorentino Vincenzo Viviani, incaricato di redigere i verbali, ha cioè registrato accuratamente espressioni e parole di giudici e giudicati. Benvenuti taglia e ricuce il lungo resoconto, ne asciuga e semplifica il dettato, ma non modifica nulla, conservando la patina linguistica cinquecentesca e la straordinaria efficacia espressiva del toscano del tempo. Leggere la trascrizione del manoscritto in sinossi con la sceneggiatura consente di verificare il lavoro meticoloso e rispettoso operato sul testo dal regista.⁷ La parola scritta si fa nel film parola parlata, e se spazi e attori diventano quadri e corpi, l'elemento visivo non sopravanza mai la cifra narrativa, la compenetra e anima semmai, e se ne lascia impregnare.⁸ Il documento contiene, inoltre, numerose notazioni personali su atteggiamenti, movimenti e posture di ognuno, come se l'estensore del processo avesse già costruito – come Benvenuti ha rilevato – una involontaria sceneggiatura in forma embrionale. L'attitudine letteraria del notaio, infine, e l'andamento narrativo sottraggono il verbale al genere burocratico e ne fanno una lettura scorrevole e avvincente.

Spesso i documenti analoghi, prodotti tra Quattrocento e Cinquecento, trasmettono le dichiarazioni delle imputate nella lingua dei giuristi e dei teologi. Difficilmente rendono il parlato e l'assetto mentale di chi veniva sottoposto a duri interrogatori e a crudeli torture. È il caso della stessa Giovanna d'Arco: nonostante la ricchezza del *dossier* relativo al processo (1431) consenta di dire che sia uno dei personaggi meglio conosciuti del XV secolo, allo stesso tempo si è costretti a riconoscere l'aura di mistero nella quale la fisionomia storica della Pulzella d'Orléans resta irrimediabilmente avviluppata. I documenti non ci lasciano ascoltare la sua voce, come invece avviene per quella di Gostanza.⁹

3. Il manoscritto

Il ritrovamento della pergamena contenente il processo a Gostanza è avvenuto recentemente e del tutto casualmente. Tre neolaureate alla fine degli anni Ottanta vennero incaricate di inventariare e riordinare il patrimonio archivistico di San Miniato. Avrebbero dovuto mettere le mani solo su documenti prodotti dal Comune a partire dall'Unità d'Italia, ma si trovarono a intervenire anche su fondi che facevano parte di una sezione che conservava materiali più antichi. E per caso si imbattono nella pergamena contenente un manoscritto, circa cento fogli non rilegati ma cuciti insieme, corrispondente alla verbalizzazione del *Processo a una strega*, datato 1594:¹⁰ così avvertiva la scritta sull'ultima carta in basso. Il testo è stato pubblicato dopo qualche anno, nel 1989, in un volume a cura di Cardini, *Gostanza, la strega di San Miniato*, per i tipi della Laterza, con ampio corredo di studi e commenti, anche degli studiosi e dei ricercatori coinvolti nel ritrovamento e con la postfazione di Prospero. La lettura di questo libro ha destato l'interesse di Benvenuti per la storia, fino alla determinazione di farne un film. La gestazione comincia nel 1990, le riprese nel 1999.

Il documento ci porta in un preciso segmento storico. La vicenda si muove sull'onda



lunga della controriforma. Proprio dopo il Concilio di Trento (1545-1563), una serie di sinodi provinciali con l'emanazione di *Constitutiones* si dedicano a regolamentare le pratiche mediche per controllarne l'esercizio. Nel corso del Cinquecento la professione medica si istituzionalizza e si consuma il passaggio da arte a scienza alta, che escluderà viepiù le donne da un territorio che a lungo era stato loro campo di azione, o comunque un campo condiviso.¹¹ Il momento è, inoltre, particolarmente tribolato per la regione in cui si svolge la vicenda. Nel 1528 Carlo V, accampato nei dintorni di San Miniato, minacciava, creando serie difficoltà, la Repubblica fiorentina. San Miniato faceva parte della diocesi di Lucca, ma insisteva dal punto di vista politico sul territorio di Firenze. Non vi furono battaglie aperte ma il territorio fu vessato da rappresaglie e gravose pressioni fiscali. Quando nel 1531 il potere fiorentino fu nuovamente rinsaldato, l'area che aveva costituito lo scenario dello scontro si trovava gravemente danneggiata, poverissima e con un alto tasso di mortalità infantile. In questo quadro si inserisce il clima di caccia alle streghe che nell'anno 1540 ebbe come esito l'arresto, il processo e il rogo di quattro donne accusate di stregoneria. Il potere politico aveva assecondato credenze popolari e in qualche modo dato sfogo alla rabbia e al malessere generali. Le 'streghe' fungevano da capro espiatorio del disagio sociale, da valvola per sfiatare il pericoloso ribollire delle tensioni. Di questi fatti resta l'eco più di cinquant'anni dopo nel processo a Gostanza, che di queste donne si ricorda menzionandole durante gli interrogatori. Nel 1594, accanto alla donna, è il potere ecclesiastico a fare da protagonista, a esprimere la volontà normalizzatrice del potere.

La storia si svolge, dunque, in Toscana. Gostanza viene arrestata, all'età di circa sessant'anni, la notte del 4 novembre presso il castello di Lari (già dal Quattrocento dimora stabile dei Vicari, nonché sede del tribunale, della sala delle torture e delle prigioni). Abitava nella campagna vicina, in un paese chiamato Bagno ad Acqua. Il processo cominciato a Lari si conclude a San Miniato (la cui torre federiciana svetta in apertura e chiusura del film). Il nome della località di Libbiano che si accompagna a quello della donna nel titolo del film, non era il paese d'origine ma una delle sue molte residenze. Per svolgere l'attività di levatrice e *domina (foemina) herbarum* era costretta a spostarsi, per soccorrere le sue pazienti/i suoi pazienti, ma anche per sfuggire a maldicenze, a vicini sospettosi e maldisposti nei suoi confronti. La sua itineranza si situa tra le cause di quella diffidenza che le attività di curatrice suscitavano. La figura di Gostanza – come probabilmente quella di molte altre donne dedite a pratiche analoghe – resta costantemente in bilico tra potere e prestigio da un lato, sospetto e ostilità dall'altro.

3. I personaggi

I personaggi del film sembrano rispettare una sorta di simmetria numerica: sono sostanzialmente sei, tre uomini, tutti nel ruolo di giudici, e tre donne, tutte nel ruolo di 'imputate', corrispondenti a diverse età delle quali ciascuno è in un certo senso il portato e il simbolo.¹² Il primo dei giudici coinvolti nella storia è il vicario del vescovo di Lucca, Monsignor Tommaso Roffia, un uomo sui cinquant'anni, appartenente a una delle famiglie più in vista di San Miniato, austero e intellettualmente rigido, duro pure fisicamente nei modi e nei movimenti. Al centro dei suoi interessi sta palesemente un'urgenza pratica: la salvaguardia dell'ordine sociale. A prestargli egregiamente carattere e sembianze è Valentino Davanzati, autentico gesuita livornese. Spesso, alla sua immagine intera, il regista preferisce l'inquadratura in dettaglio della severa bacchetta che l'uomo brandisce con la mano, correlativo oggettivo di una paura doppia, quella attiva che mira a suscitare, e



quella passiva che rivela suo malgrado.

A rappresentante il Sant'Uffizio è, invece, un giovane dottore in teologia: Mario Porcacchi da Castiglione (Paolo Spaziani), pedante guardiano del locale convento di San Francesco. L'ambito sul quale insistono le sue domande è connotato dalle problematiche teologiche, immediatamente contigue agli studi recenti. La sua è una presenza morbosa e subdola, la dottrina non lo mette al sicuro dal fascino della 'maliarda' Gostanza, che pure si illude di dominare e neutralizzare con la sua cultura libresca, con la modulazione di toni ammiccanti e allusivi. Il terzo giudice, infine, il padre Dionigi da Costacciaro (Renzo Cerrato) è l'Inquisitore generale del territorio fiorentino per la Santa Sede. È un uomo anziano e solido, dalla sagoma massiccia culminante in un volto severo incorniciato da chio-ma e barba bianchissime. La sua voce roca e densa sembra provenire dall'eco di profondi recessi per rappresentare la legge illuminata e razionale, la più spietata e implacabile. Dionigi da Costacciaro è lo stesso che si troverà quattro anni più tardi tra gli accusatori che portarono al rogo Giordano Bruno.

La prima figura femminile a presentarsi sullo schermo insieme al suo accompagnatore, una sagoma incappucciata che la tiene per mano (si tratta di Porcacchi), è una bambinetta sui sette anni: Dianora (Teresa Soldaini), nipote di Gostanza. La si vede avvicinarsi progressivamente, mentre la notte cede all'alba, attraversando l'intero schermo in diagonale due volte, da sinistra e poi da destra, prima in ombra e poco dopo riconoscibile. Ancora Dianora chiude il film, stavolta perdendosi in lontananza, mentre si tira dietro, tenendola per mano, la nonna. Su questa scena la voce-off del notaio legge la sentenza: assolta come strega, punita come donna curatrice. La presenza della bambina (che subisce anch'essa un breve interrogatorio durante il Prologo del film) svolge un ruolo importante, poiché suggerisce in modo icastico – soprattutto nell'immagine finale – la fiducia nella continuità di un sapere che, seppure osteggiato, è destinato a tramandarsi ancora a lungo per linea femminile. Dianora risponde alle insinuazioni di Monsignor Roffia con grande naturalezza, affermando che la nonna le insegnerà il 'mestiere' quando sarà vedova: «l'insegnamento è un filo prezioso che annoda le relazioni delle donne».¹³ Il tema, intravisto anche fra gli scambi verbali che intrecciano Gostanza e i suoi inquisitori, è una costante nei processi del genere, i cui resoconti rendono noto un aspetto essenziale di un certo universo femminile, spesso secretato o in ombra. Molte delle imputate, durante i processi per stregoneria, parlano di cose imparate e di cose insegnate, di una conoscenza che è sapienza potente e che diventa sempre più minacciosa inoltrandosi nel Quattrocento. La piccola Dianora, che si trascina dietro una donna 'negata', assicura un insperato prolungamento della storia.

A dare risalto per contrasto all'immagine di Gostanza sta il personaggio di Lisabetta, la giovane contadina chiamata in causa, durante il processo, dalla 'medichessa' come complice di malie. Le presta il volto Nadia Capocchini, figlia e nipote di contadini toscani. Personaggio di contorno – appare fisicamente solo alla fine –, la donna rappresenta la sua classe sociale: una giovinezza affaticata, una semplicità pulita, un'esistenza grama. Lisabetta è però anche elemento narrativo risolutivo: nel confronto finale fra le due donne scatta una solidarietà che determina il crollo emotivo della protagonista e la sua sconfitta. Un leggero e rapido contatto fra le loro mani rivela il senso dell'amicizia femminile, il calore di un sentimento antico e forte.

Ma tutto il film, anche le inquadrature nelle quali non compare, è dominato dall'intensa e diffusa presenza di Gostanza. Levatrice e curatrice con l'ausilio delle erbe, una specie di erborista antica, la donna era conosciuta come l'indovina. Doveva essere nota e stimata – dichiara di avere curato fra gli altri il medico di Peccioli –, ma anche temuta per

l'efficacia dei suoi rimedi e la fama che l'accompagna. Forse una cura non giunta a buon fine – siamo in epoca di epidemie, carestie e alta mortalità infantile – aveva portato la donna davanti ai giudici.

Una breve notazione merita, infine, un personaggio/non personaggio che rimane sullo sfondo: Vincenzo Viviani, notaio pubblico fiorentino e attuario del Vicario Foraneo del Vescovo di Lucca ed estensore degli *Atti* processuali. Sulla sua mano, nell'atto di verbalizzare tracciando su una pergamena la data con elegante grafia notarile, si avvia il film. Il forte e stridente crepitio del pennino sulla pergamena funge da colonna sonora. Il testimone oculare dei fatti narrati è così collocato all'interno del film, seppure ai margini come a fungere da cornice narrativa. Questa mano è una dichiarazione di 'poetica', annuncia l'intento ma anche la scelta stilistica di adesione al documento. Il regista vuole limitarsi a dare forma e voce, immagine e spessore, in altre parole vita, a quella scrittura antica. Viene in mente ancora Dreyer e la sua *Giovanna d'Arco*, che si apre sulla fotografia del manoscritto originale del processo contro la giovane, conservata nella Bibliothèque Nationale di Parigi, «equivalente filmico di citazione erudita»,¹⁴ ma anche sottolineatura di una scelta narrativa. Il notaio non pronuncia nemmeno una parola (con la sola eccezione di uno stringato, e a mala pena percettibile, dialogo con Monsignor Roffia), ma è la sua voce-off che presenta i personaggi e scandisce i passaggi successivi. Alla prima inquadratura segue una dissolvenza incrociata (la prima di tutto il cinema di Benvenuti): sbiadisce il testo di scrittura e come in sovraimpressione appare la torre federiciana di San Miniato, lo stesso profilo incombente e nero dell'ultimo fotogramma. L'eccezionalità di questo modo di transizione sottolinea, come è stato evidenziato,¹⁵ che ciò che aspetta lo spettatore va guardato, assunto, recepito attraverso il testo del notaio. Dentro il testo Benvenuti trova una realtà storica che si nutre e vive sulla pellicola di verità umana.

4. Tra Medioevo ed Età Moderna

Dopo un lungo Prologo, i titoli di testa e la presentazione – quasi teatrale – dei primi due giudici, comincia il 'gioco delle parti', la *quaestio*, un gioco giudiziario con regole precise: la ricerca della verità tramite tortura, la tortura crudele della fune.¹⁶ Il processo del film, come quello verbalizzato sulla pergamena, si articola in due fasi, quasi due processi. Il primo vede all'opera Monsignor Roffia e il giovane Porcacchi. Dopo vari confronti tra la donna e i due giudici, durante i quali alla sofferenza fisica ed emotiva della prima fa riscontro l'ottusa rigidità dei secondi, a un certo punto si ha l'impressione che la verità cavata a forza irrompa a sua volta violenta, con una inaspettata irruenza di contenuti. Un lunghissimo primo piano ritrae, per quasi sette minuti, una Gostanza nuova e viva di inatteso vigore, benché scaturita dal patimento e dall'umiliazione. Inquadrata dall'alto da una cinepresa che segue impercettibilmente i movimenti del suo viso provato, ora la donna è fiera e suadente, sicura nella voce roca e profonda, beffarda e fatale. Sembra che



il film cominci da qui.

Le confessioni di Gostanza toccano l'apice con la descrizione della dorata città del diavolo. È interessante la collocazione urbana del regno diabolico, esplicitamente in competizione con Firenze. Sullo sfondo di questo scenario ridondante di lusso, dove gli ori si mescolano a ricche pietanze in un tripudio brulicante di presenze, si consuma il patto con il diavolo mediante giuramento



– suggello dell’apostasia – su un libro di poche pagine «sodissime» e segnate in rosso. Il racconto di giorno in giorno si fa più fluente e libero. La donna snocciola le sue storie in un linguaggio fortemente visivo, assaporando ogni sillaba accanto al caminetto crepitante come se narrasse una ‘favola della buonanotte’. Dà la stura a narrazioni avvincenti e dettagliate, che turbano e seducono i suoi interlocutori. Immagini vivide, colorate e concrete scorrono sotto gli sguardi attoniti e rapiti di Porcacchi e Roffia.

Con l’arrivo di Dionigi da Costacciaro cambia nuovamente la direzione della vicenda, e cambia lo scenario, che si sposta finalmente lontano dalla stanza della tortura. Gostanza, di fronte alla compassata sicurezza dell’Inquisitore generale di Firenze, si gioca la carta delle sue segrete origini nobili (è figlia di una serva e del suo padrone) e della compassione: narra lo strazio del suo matrimonio cominciato con uno stupro di gruppo. La donna che le viene in soccorso in tanta disperazione si chiama Cornelia, ed è la stessa che le insegna i segreti delle erbe e la inizia agli incontri diabolici. Davanti a Costacciaro, Gostanza resiste, fiera protagonista di un gran caso: «Voi non avete mai avuto in vita vostra questi gran casi alle mani» e in una incalzante *escalation* si fa beffe degli ascoltatori, della loro bigotta vecchiaia, apostrofa l’Inquisitore generale come «vecchio corpiterra antico», mentre racconta di pratiche blasfeme, sciordinando i particolari di straordinarie avventure sessuali, di infaticabili prestazioni diaboliche e, infine, si dichiara strega: «Un lampo di ferezza brilla nel suo sguardo quando afferma: “La verità è che io sono una strega”».¹⁷

Ma con serena lucidità e l’ausilio di una logica imperiosa, che ha come argomento principale l’incorporeità del diavolo, il nuovo arrivato smonta le fantasie della donna:

«I diavoli – dice l’Inquisitore – sono deputati al fuoco eterno in continuo tormento. Non, come l’imputata ha dichiarato, in tanti tripudi, feste e baccanali... Nell’Inferno, non vi è altro che croci, tormento e fuoco eterno. Dove sono continue ed eterne pene. Dove non si gode, non si sollazza, non si lussuria, non si fanno baccanali d’allegrezza... Il Demonio altri non è se non un angelo caduto. E tutti gli angeli Dio benedetto li ha creati incorporei, senza membro atto alla generazione come gli uomini. Se ne consegue quindi definitivamente che ella ha depresso il falso».

Questa severa dichiarazione sconfessa insieme a Gostanza i due giudici del primo processo, che diventano, in qualche modo, imputati del secondo. Conquistati dalla donna «maestra nell’uso della parola parlata», hanno dimenticato le avvertenze seminate nei trattati per i vescovi, e le condanne all’insegna di quanti credono nei fenomeni di stregoneria. Sembra che il primo processo aderisca a «una logica di tipo medievale, mentre il secondo è animato da uno spirito che si potrebbe definire moderno»; come sottolinea Fantuzzi «siamo al punto di confluenza tra due epoche».¹⁸ Nel processo a Gostanza si sovrappongono due giurisdizioni ma anche due diverse concezioni «del potere, della punizione e del controllo».¹⁹ Il primo processo si nutre ancora di retaggi provenienti dal Medioevo, da un mondo dove magia e medicina abitano territori limitrofi dai confini spesso confusi, dove poteri occulti e istituzionalmente svincolati sono riconosciuti e temuti. Nel secondo processo domina la volontà di superare quel mondo, i suoi fantasmi e i suoi metodi repressivi. E per questo al rogo e alle torture si sostituiscono le inflessibili argomentazioni della logica, della lucida razionalità, che non mira a distruggere gli esiti di un modo di pensare ma a invalidarne i fondamenti stessi, a cancellare tutta una cultura che si vuole relegare in un passato, il più remoto possibile.

Il processo (o il doppio processo) occupa il film quasi interamente. Per il regista è più importante della pena: inquadratura dopo inquadratura, geometria dopo geometria di quadri essenziali e perfetti, il dibattito sfoglia le sue pagine davanti allo spettatore,



scandendone l'avvicinarsi con continue dissolvenze in nero. Il bianco e nero sporco e sgranato della pellicola, antico come la sua storia, è offerto allo spettatore come asciutto spettacolo dell'esercizio del potere: il tribunale è il luogo del controllo sociale.²⁰ Gostanza alla fine crolla, ma solo davanti a un'altra donna, e la ragione dichiarata delle sue bugie si rivela brutalmente banale: affrettare con una rapida morte la fine del dolore. Dichiara, infatti, senza rassegnazione ma con parole intrise di saggezza ancestrale che ha i tratti dell'indifferenza stoica: «A ogni modo ho da morire una volta». La sentenza finale impone alla donna:

«che non torni più alla sua casa, né che si accosti a tre miglia a quei contorni, sotto pena del carcere e della frusta; sotto le medesime pene le vien proibito di medicare uomini, donne o bestie in modo alcuno; le viene imposto di dire inoltre dove va ad abitare, affinché si possa osservare la sua vita per l'avvenire».

Il conflitto di competenza, tra diocesi di Lucca e Firenze capitale del Granducato, è da ritenere, con ogni probabilità, tutt'altro che estraneo rispetto allo sviluppo assunto dal processo e al suo esito.

5. *Le fantasie di Gostanza*

Prima di venire al tema del doppio, dell'alterità come dimensione che attraversa la pellicola, i suoi personaggi e tutta la storia, in modo preponderante, qualche parola richiedo: le straordinarie avventure narrate da Gostanza. I suoi fantasiosi racconti, nucleo centrale di questo 'film di parola', sono un formidabile compendio di tradizioni sulle streghe. Costituiscono la prova dell'avvenuta ricezione, a un livello ampio e diffuso, dello statuto della strega e del suo corredo. I racconti che la matura medichessa imbastisce per i suoi interlocutori, almeno nella prospettiva dello spettatore contemporaneo, appaiono surreali, mai risibili, e certamente nemmeno tali da insinuare dubbi sull'efficacia delle arti magiche della stregoneria. Ma lo spettatore è rapito dall'effetto che si riverbera sui primi due giudici, che presto cadono in balia della capacità affabulatrice della donna, l'unica a reggere il gioco. Avvince il turbamento che i particolari producono su Roffia e Porcacchi. Appassiona la seduzione che esercitano sui due e gli effetti che si generano: la paura impietrita nei lineamenti grigi del primo, la vischiosa curiosità negli occhi torbidi e senza fondo del secondo. E sgomenta l'uso strumentale che la donna sembra consapevolmente farne: una specie di rivincita personale. Le fantasie di Gostanza contengono la storia di una libertà goduta e – durante la prigionia – volentieri ricordata a due che non conoscono, e sono destinati a non conoscere mai, quella forma di libertà. Una libertà che consente ogni tanto di lasciare l'inferno terreno per vagheggiare beatitudini infernali.

Ma queste fantasie, dove si mischiano desideri e vissuto, ricordi e sogni, apparente frutto di una estemporanea e creativa *verve* narrativa, e certo di un estremo sforzo di resistenza di fronte a una situazione che non prevede scampo, in realtà rivestono un grande interesse storico. Esse condensano nella girandola di personaggi e situazioni evocate, nelle scene che puntellano i racconti con impressionante concretezza, tradizioni documentate sedimentatesi nel corso di secoli intorno all'immaginario delle streghe e del loro mondo. La fantasia di Gostanza si nutre di memoria, attinge a storie già narrate e codificate, come se nel suo parlare si riversasse l'intero patrimonio di caratteri e prerogative che qualificano e definiscono la strega e i fenomeni che le si connettono. Un patrimonio



giunto a maturazione nel corso del secolo che l'ha preceduta, come frutto dell'incrocio e della sovrapposizione di vari elementi confluiti da contesti differenti che si fanno risalire a una doppia eredità, derivante da due tradizioni che hanno origine diversa e lontana.²¹ La prima è quella del 'corteo di Diana'. Fra le prime fonti in merito si annovera il *Canon episcopi* – un'opera prodotta probabilmente in area germanica, durante l'età carolingia –, un'istruzione per i vescovi, che condannava la credenza, diabolicamente indotta, in donne capaci di volare al seguito di una divinità femminile, che nell'area latina è identificata con Diana, ma ha anche tanti altri nomi.²² Questa tradizione non parla di streghe, è dominata dal tema del convegno femminile e del volo di gruppo. Le donne della corte di Diana vengono 'demonizzate' nel corso dei secoli successivi, con un processo cui non è estraneo lo sviluppo dell'immaginario del sabba, avviatosi negli anni Trenta e Quaranta del XV secolo,²³ il quale a sua volta favorirà la confluenza dei due diversi filoni. La seconda eredità fa capo alla tradizione letteraria del mondo antico delle *striges* o *lamiae*, donne/uccello che si trasformano per mezzo di unguenti, violano cadaveri e succhiano il sangue dei bambini (Orazio, *Arte poetica* 338-340; Ovidio, *Fasti* VI, 131-148; Petronio, *Satyricon* 63) o di donne capaci di efferati delitti e rituali spaventosi spesso ancora ai danni di bambini, come la Medea di Seneca (Seneca, *Medea* 732-734), o la Erichtho di Lucano, che smembra spoglie mortali come un rapace (Lucano, *Pharsalia* 508-561). Metamorfosi, vampirismo e/o danni ai bambini sembrano esserne i caratteri ricorrenti.

Alla predicazione dell'Osservanza francescana, che ha in Bernardino da Siena uno degli italiani più rappresentativi, si deve l'introduzione nell'Italia quattrocentesca della parola strega corredata da alcuni attributi e stereotipi. Essi ne costituiranno sempre più intrinsecamente il profilo e sono già l'ibridazione delle due diverse radici tradizionali, arricchite dal riferimento a *incantamenta* e *sortilegia*, attività inerenti alla raccolta e all'uso di erbe magiche/medicinali, all'interpretazione/diagnosi delle malattie.²⁴ Ma solo negli ultimi decenni del secolo la stregoneria andrà assumendo un carattere fenomenologico definito, nel quale infine si mescolano l'irrealtà di millantate pratiche magiche, solo illusorio esito di malefici diabolici (voli, metamorfosi, sortilegi), e la realtà di attività medico-assistenziali (spesso legate alla nascita di bambini e al puerperio), che non sempre andavano a buon fine, suscitando così ostilità e sospetto fino a essere configurate come crimini. Se dunque alla stregoneria, intesa in senso stretto, non può legittimamente attribuirsi alcuna efficacia o potere poiché è solo inganno e illusione, operati da forze demoniche, d'altra parte alle donne (per lo più *vetulae* e *viduae*) che di questa illusione sono insieme artefici e vittime si imputano all'occorrenza reali misfatti, per i quali vanno punite.

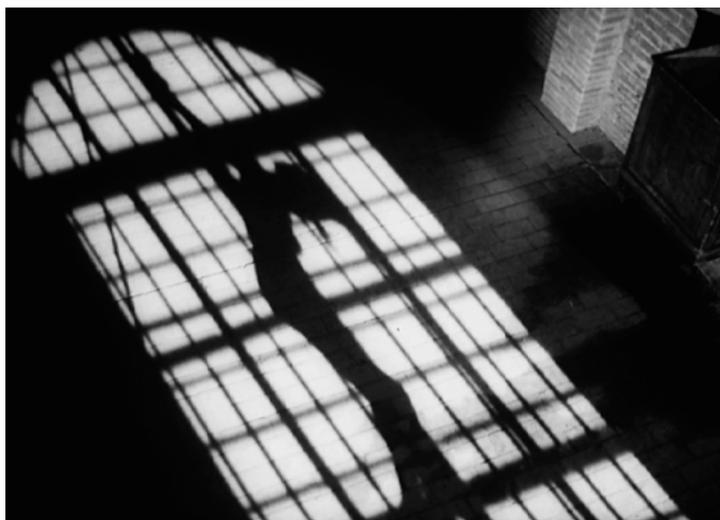
Dentro le avventure e i racconti di Gostanza c'è tutto questo: la riunione sotto il noce, il volo notturno, gli unguenti, la metamorfosi in gatta, il patto con il diavolo, le orge sessuali, il vampirismo, l'infanticidio, l'assistenza ai malati, la misurazione dei panni, la conoscenza dei segreti delle erbe. Dentro i suoi racconti realtà e irrealtà si compenetrano in modo indistinto, senza soluzione di continuità, offrendo il riflesso di un mondo dalle regole fluide, dai saperi contaminati, dalle identità cangianti, dove la curatrice/strega è una figura liminale, prestigiosa e potente, pericolosa e temuta, i cui racconti rischiano di essere autenticati se qualcuno ci crede. Le sollecitazioni dei giudici e i viaggi narrativi in territori altrimenti esplorati dell'imputata testimoniano che un certo patrimonio, oltre a offrire materiale agli artisti (pittori, incisori, scultori) o a nutrire le pagine dei libri specializzati in materia,²⁵ era alla portata anche di chi non sapeva leggere e scrivere. Era entrato nel quotidiano condizionandone la mentalità e perfino i ritmi della vita vissuta. Da questo punto di vista il film è molto più che un processo per stregoneria, è una finestra su una porzione di passato (forse non del tutto passato) che si lascia percepire come vitale

e autentico, straordinariamente reale. È una lezione di Storia che arriva ai suoi fruitori sollecitandone la sensibilità prima che la mente, attraverso la ricerca di un estremo rigore formale che passa dalla regola *less is more*.²⁶ Quella di Gostanza è una storia nella Storia, concreta e commovente, una verità umana e poetica, la cui storicità ne suggella i connotati come simbolo di tante storie.

6. Un film sull'alterità

L'alterità appare l'elemento forte e la cifra dominante di tutta la pellicola, prevalente anche sull'identità cristica del personaggio, in varie inquadrature fortemente sottolineate, soprattutto nelle scene dell'innocenza umiliata. Appesa a un crocifisso la sagoma di Gostanza occupa a un certo punto tutta l'inquadratura, per effetto della fotografia che ne ritrae l'ombra sospesa alla fune e proiettata dentro la cornice della finestra.²⁷ Anche il crocifisso del resto è simbolo di un'alterità rifiutata, negata, vilipesa, temuta e incompresa.

L'alterità si legge a vari livelli, che inglobano il religioso in modo vario. *In primis* si impone all'attenzione quella di genere, dove i rapporti di forza fra maschile e femminile non sembrano fissati una volta per sempre, ma si sviluppano in un confronto dinamico, pure quando l'esito è una condanna annunciata. I ruoli a tratti sembrano alternati. Anche architettonicamente questa alterità, che mi sembra più interessante del conflitto come criterio di lettura, è richiamata dalla torre federiciana di San Miniato (totem fallico a tutti gli effetti) e dalla cisterna intorno alla quale gioca la piccola Diamora (simbolo di misteriose, feconde profondità).²⁸



Con il tema dell'alterità di genere si coniuga l'alterità dei poteri. Il potere della Chiesa istituzionale e maschile da una parte, depositario e garante della verità assoluta, che legittima a esercitare la coercizione e la violenza per il bene 'pubblico', per calmierare le tensioni sociali. E dall'altra, il potere 'carismatico' femminile, della donna che assiste gli infermi e i bisognosi esercitando l'arte della medicina, il potere di levatrice – remoto appannaggio muliebre – che la colloca in equilibrio instabile tra la vita e la morte e nel dominio rischioso e umbratile della prima infanzia. Questo potere conferisce alla donna un notevole prestigio sociale, Gostanza assicura di avere curato il medico di Peccioli che l'ha personalmente consultata: è medichessa dei medici. All'alterità sessuale, come alterità di poteri e competenze, si riconnette dunque l'alterità di saperi. Gostanza è depositaria di un antico sapere, tramandato di generazione in generazione, da donne che esercitano la sua stessa professione; un sapere altro rispetto a quello ufficiale, che intreccia conoscenze arcane e conoscenze pratiche, dimestichezza con il mondo della natura e con i segreti della vegetazione (sono le donne ad avere scoperto l'agricoltura?) insieme all'esperienza della nascita e dell'accudimento. Quelli delle donne sono saperi sfuggenti, non codificati,



e difficili da controllare, per questo guardati con diffidenza dall'autorità ecclesiastica e/o civile, comunque maschile, che storicamente si muoverà sempre per imbrigliarli e controllarli. Si intravede in questa prospettiva anche l'alterità tra reale e irreale, due dimensioni che nella letteratura, cui si deve la produzione e la diffusione della fenomenologia della strega, si sovrappongono e separano incessantemente: realtà delle pratiche/irrealtà degli incantesimi; condanna delle donne-streghe/condanna delle credenze nelle donne-streghe. In bilico su questa alterità poggia la nostra storia, che nell'esito del processo mostra tutta l'alterità tra un Medioevo prescientifico e un'Età Moderna in cammino verso la razionalizzazione della conoscenza.

Personaggi e storia mettono in scena anche l'alterità tra centro e periferia in termini di potere centrale e fragilità dei marginali, che investe pure i poteri ecclesiastici: il vicario di Lucca (alla cui diocesi appartiene San Miniato) cede all'autorità dell'Inquisitore generale per il territorio di Firenze, nominato dalla Santa Sede. Gostanza divide la Chiesa ieri come oggi. Ieri tra rogo ed esilio, oggi tra estimatori e critici, tra sensibilità storica e paura della divulgazione. Quando il film uscì, nel 2000, Giovanni Paolo II aveva appena chiesto ufficialmente scusa e perdono per gli orrori della Chiesa (condanne e roghi realizzati dalla Santa Inquisizione compresi). Il film poteva essere un'occasione, che però fu colta solo tangenzialmente.²⁹

Ma l'alterità che più sta a cuore al regista è quella tra libertà dell'individuo e autorità delle istituzioni, alla quale Benvenuti ha dedicato il trittico che questo film completa.³⁰ Si tratta dell'alterità tra due diverse concezioni della vita, che si oppongono reciprocamente, fra ranghi antichi costrittivi e slanci moderni di una donna che a sessant'anni vagheggia l'amore sensuale e passionale di un amante demonio.

Il film segue una parabola che dalla forza sconvolgente e insidiosa dei racconti di una donna coraggiosa e fiera giunge al depotenziamento dell'immagine di strega attraverso la dichiarazione di follia. La negazione della 'potenza' della strega include così la negazione della donna, del suo ruolo, della sua identità, l'annullamento delle sue risorse vitali, lo sconvolgimento dei suoi equilibri: non potrà più abitare la sua casa, la sua piccola comunità di donne vedove, sole e operose come lei, non potrà esercitare la sua arte che è anche il suo mestiere, il mezzo per sostentarsi. A Gostanza si risparmia il rogo, ma la cancellazione della sua identità cui la sentenza – apparentemente clemente per i tempi – aspira, sembra ridurre comunque in cenere tutta la sua esistenza, vanificare la fatica di una collocazione sociale conquistata con lacrime e sangue.

Il film si potrebbe dividere in due parti corrispondenti alle due metà del titolo che ho dato a questa riflessione, e volutamente separato con la barra diagonale, a loro volta corrispondenti ai due ruoli di 'donna medichessa' e 'donna negata' interpretati da Gostanza nel corso dei due processi intentati contro di lei senza soluzione di continuità. La potenza della strega non è infatti banalmente quella dei poteri magici, ma quella dei poteri femminili in epoche carismatiche, quella della libertà individuale che le donne cristiane durante l'era remota delle origini hanno goduto,³¹ della libertà che si esprime nel sapere, nel conoscere, nel potere parlare apertamente, nel vivere autonomamente in autosufficienza, nel piacere di sognare, di desiderare semplicemente. Così come nell'impotenza della donna non c'è solo la forzata cancellazione di un'identità femminile prestigiosa e socialmente forte, c'è anche la madre di Gostanza, serva ingravidata dal padrone, c'è una Gostanza bambina violentata da un gruppo di uomini che la lasciano ferita e scarnificata come la preda esangue di un branco di lupi.

«Un giorno – racconta Gostanza – quand'ero una fanciulletta di otto anni, trovan-

domi alla Fratta, la villa di mio padre, mentre che stavo da sola davanti alla casa, passarono di lì tre pastori che tornavano di Maremma. Mi presero in collo e mi menarono via. Mi portarono a Vernio, in casa di Francesco di Lorenzo, perché Lenzo, il suo figliolo, quello che mi aveva preso, mi sposò e mi prese per moglie. Pensate che strazio fu dormire con questo Lenzo essendo io di poca età! E avete a sapere, padre, poiché io vi ho a dire le mie vergogne, che i lupi non mangiarono tanta carne quanta ne fu strappata a me. Che essendo bambina di quell'età, mi rovinarono e mi rivoltarono nelle lenzuola tutta la notte».

-
- ¹ Circa quest'interessante esperienza di ricerca si vedano le pagine di S. BOTTA, T. CANELLA, 'Le religioni e le arti: un seminario interdisciplinare', *Le Forme e la Storia*, n.s. VI, 2013/1, pp. 189-198.
- ² A. PROSPERI, *Introduzione a Dies Irae*, in L. CARETTI, D. CORSI (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 134. I personaggi femminili di Dreyer appaiono spesso come precursori, referenti e modello di questa Gostanza di Benvenuti.
- ³ M. ANSEMI, 'Il film su Gostanza erborista torturata dal santo tribunale', *L'Unità* 30, aprile, 2000.
- ⁴ Cfr. A. PROSPERI, *Introduzione a Dies Irae*, pp. 139-140.
- ⁵ Cfr. L. GUARNERI, s.v. *Storico, film*, in *Enciclopedia del Cinema* (2004) [http://www.treccani.it/enciclopedia/film-storico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/film-storico_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [accessed 22 April 2014].
- ⁶ Sulla formazione e sulle caratteristiche del latino cristiano alcune pagine utili in M. MORANI, *Introduzione alla linguistica latina*, München, Lincom Europa, 2002.
- ⁷ Sul rigore etico e metodologico di Benvenuti, come vie per realizzare ogni suo film, si vedano le pagine dell'amico V. FANTUZZI, 'Paolo Benvenuti: un'anima dietro le sbarre', *Arabeschi*, 3, 2014, pp. 29-37, dove si ripercorre la storia di un rapporto e di un approccio al cinema.
- ⁸ Come è stato scritto, la fedeltà di Benvenuti al testo sta «nella scelta di renderlo protagonista del film, di non tradurlo in immagini, di lasciarlo allo stato narrativo, di parola 'detta', di non mutarne in nessun caso la natura». Cfr. I. BUCCIARELLI, *Sul set di Gostanza da Libbiano*, in L. CARETTI, D. CORSI (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, p. 213. Sceneggiatura (di Stefano Bacci, Paolo Benvenuti, Mario Cereghino) e trascrizione del manoscritto si trovano in L. CARETTI (a cura di), *Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, rispettivamente pp. 17-80 e 105-192.
- ⁹ Cfr. U. LONGO, *La passione di Dreyer per Giovanna d'Arco*, in S. BOTTA, E. PRINZIVALLI (a cura di), *Cinema e religioni*, Roma, Carocci, 2010, pp. 65-79. Sul tema della stregoneria variamente declinato, segnalo una breve essenziale bibliografia di riferimento: C. GINZBURG, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966; ID., *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989; M. CRAVERI, *Sante e streghe*, Milano, Feltrinelli, 1980; D. CORSI, 'Dal sacrificio al maleficio. La donna e il sacro nell'eresia e nella stregoneria', *Quaderni medievali*, XXX, 1990, pp. 8-62; EAD., *Diaboliche, maledette e disperate le donne nei processi per stregoneria (secoli XIV-XVI)*, Firenze, Firenze University Press, 2013; D. CORSI, M. DUNI (a cura di), *Non lasciar vivere la malefica: le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Firenze University Press, 2009 (all'interno di questo volume soprattutto: M. DUNI, *Le streghe e gli storici, 1986-2006: bilanci e prospettive*, pp. 1-18; D. CORSI, 'Mulieres religiosae' e 'mulieres maleficae' nell'ultimo Medioevo, pp. 19-44; T. HERZIG, *H. Kramer e la caccia alle streghe in Italia*, pp. 167-196); G.G. MERLO, *Streghe*, Bologna, Il Mulino, 2006; W. BEHRINGER, *Le streghe*, Bologna, il Mulino, 2008.
- ¹⁰ Cfr. S. NANZIPIERI, M. LOMBARDI, A. ORLANDI, *Le streghe di San Miniato*, in L. Caretti (a cura di), *Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti*, pp. 81-103, sulla vicenda del fortunoso ritrovamento soprattutto pp. 83-84; R. CHIESI, *Il teatro della donna che si finse strega. Gostanza da Libbiano*, in A. MORSIANO, S. AGUSTO (a cura di), *Le maschere della storia. Il cinema di Paolo Benvenuti*, Milano, Il castoro, 2010, pp. 55-64.
- ¹¹ In tema si vedano: J. AGRIMI, C. CRISCIANI, *Malattia, malato, medico nell'ideologia medievale*, in *Storia della sanità in Italia. Metodo e indicazioni di ricerca*, Roma, 'Il Pensiero Scientifico' Editore, 1978, pp. 163-185; e delle stesse autrici: *Immagini e ruoli della 'vetula' tra sapere medico e antropologia religiosa (secoli XIII-XV)*, in A. PARAVICINI BAGLIANI, A. VAUCHEZ (a cura di), *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medioevali*, Palermo, Sellerio editore, 1992, pp. 224-261. Tra le pubblicazioni più recenti: D. SANTORO, *La cura delle donne. Ruoli e pratiche femminili tra XIV e XVII secolo*, in P. MARCELLO, M.A. RUSSO, D. SANTORO, P. SARDINA (a cura di), *Memoria, storia e identità. Scritti per Laura Sciascia*, Palermo, Associazione Mediterranea, 2011, II, pp. 779-803.



- ¹² Lo stesso Benvenuti precisa che la scelta di mettere in scena tre uomini e tre donne corrisponde all'esigenza di rappresentare tre tipi maschili e tre femminili; cfr. G. FOFI, *Conversazione con Paolo Benvenuti*, in L. CARETTI (a cura di), *Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti*, pp. 193-200.
- ¹³ D. CORSI, *Le donne nei processi medievali alle streghe*, in L. CARETTI, D. CORSI (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, pp. 51-72, particolarmente 68 sgg.
- ¹⁴ A. PROSPERI, *Introduzione a Dies Irae*, p. 140.
- ¹⁵ Cfr. G.L. RONCAGLIA, *Inquadratura, etica e storia. Il cinema di Paolo Benvenuti*, Palermo, L'Atalante, 2003, pp. 53-57.
- ¹⁶ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione* [1975], trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993. Su tribunali e Inquisizione si vedano: A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1997; G.G. MERLO, *Inquisitori e Inquisizione del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- ¹⁷ V. FANTUZZI, 'Gostanza da Libbiano', *La Civiltà Cattolica*, 2001 II, pp. 49-61: «Forse spera di ottenere, con la condanna, una sorta di conferma ufficiale del suo ruolo di donna dotata di poteri straordinari, sancita dai rappresentanti del potere legittimo. Una simile aspirazione, benché possa sembrare aberrante, non è in contrasto con la logica che caratterizza la prima parte del processo».
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ I. BUCCIARELLI, *Sul set di Gostanza da Libbiano*, pp. 208-223, 211-212.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ In proposito, cfr. M. MONTESANO, *L'avventura semantica della parola 'strega'*, in L. CARETTI, D. CORSI (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, pp. 31-49.
- ²² Ripreso brevemente da Reginone di Prüm (IX-X sec.), *De ecclesiasticis disciplinis et religione christiana libri duo*, II, 364, PL 132, col 352, e più tardi – poco più estesamente – da Bucardo di Worms, *Corrector et medicus (Decretorum libri XX)*, PL 140, coll. 963-964, recita: «Pretendono e dichiarano di cavalcare nelle ore della notte più profonda, esse con un'innumerabile folla di altre donne, insieme con la dea pagana Diana, a cavalcioni su certi animali e di percorrere col favore del silenzio notturno spazi immensi. [...] Molte persone, indotte in errore, credono che queste cose siano vere e in tal modo si allontanano dalla vera fede e ricadono nell'errore pagano, stimando che possa esistere qualche altra divinità o potenza divina oltre l'Unico Iddio. È invece il diavolo che assume ogni sorta di apparenze e figure umane e, ingannando per mezzo dei sogni le anime che tiene prigioniere, mostra loro cose ora allegre ora tristi, ora persone sconosciute: in tal modo induce in errore e, mentre impegna con le sue menzogne soltanto lo spirito, fa sì che il superstizioso abbia l'impressione che quel che vede non accada solo nella sua mente, bensì nella realtà concreta».
- ²³ Cfr. A. PARAVICINI BAGLIANI, *La genesi del sabba. Intorno all'edizione dei testi più antichi*, in L. Caretti, D. Corsi (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, pp. 15-29.
- ²⁴ Bernardino parla di streghe che pretendono di usare unguenti capaci di produrre metamorfosi in gatte e altri animali, di *crudelissimae mulieres* dedite a voli notturni, relegando le une e le altre al rango di illusorie credenze suscitate da inganno diabolico, ma parla anche di levatrici assassine cui attribuisce la qualifica di streghe in senso figurato.
- ²⁵ Penso per esempio al *Malleus Maleficarum*, un testo pubblicato in latino nel 1487 dai frati domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer, allo scopo di soddisfare l'urgenza di reprimere l'eresia, il paganesimo e la stregoneria in Germania.
- ²⁶ Forte è nella filmografia di Benvenuti l'elemento didascalico, per cui sottende la costruzione di ogni storia quasi un vero e proprio progetto pedagogico, una tendenza in parte ereditata dall'esperienza al fianco di Rossellini. Sulla formazione di Benvenuti si veda P. BENVENUTI, *Trent'anni di cinema*, in G. FOFI, *Paolo Benvenuti*, Alessandria, Falsopiano, 2003, pp. 62-76. Sul linguaggio cinematografico di Benvenuti cfr. anche M. GUERRA, 'Il cinema di Paolo Benvenuti: discorso sul metodo', *Arabeschi*, 3, 2014, pp. 38-45.
- ²⁷ Cfr. E. ALBERIONE, 'Gostanza da Libbiano', *Panoramiche*, 28, inverno, 2000: «La natura "cristica" del personaggio è icasticamente scolpita dall'inquadratura in cui, dopo che gli inquisitori si allontanano, la macchina da presa compie un leggero movimento verso il basso (tanto più significativo in un cinema di quadri fissi) in modo da nascondere e inscrivere perfettamente il corpo di Gostanza nella sagoma del crocifisso».
- ²⁸ Cfr. ancora V. FANTUZZI, 'Gostanza da Libbiano'.
- ²⁹ Anselmi aveva auspicato e commentato: «sarebbe bello che la Chiesa, nell'anno in cui Giovanni Paolo II ha chiesto pubblico perdono per i peccati commessi dalla Santa Inquisizione, si misurasse senza pregiudizi con questo film. Se il gesuita Virgilio Fantuzzi, estimatore di Benvenuti e critico cinematografico di *Civiltà Cattolica*, loda *Gostanza da Libbiano* al punto da raccomandarne la visione al Papa, c'è chi al contrario in Vaticano storce il naso, parlando di "panni sporchi da lavare in famiglia" e avvertendo, con



San Paolo: *Mulieres in Ecclesiis taceant*. Ovvero: le donne tacciano sulle cose che riguardano la Chiesa. Per Gostanza si prepara un altro rogo?» ('Il film su Gostanza erborista torturata dal santo tribunale'). Si vedano anche G. MANIN, 'Cinema, una strega italiana divide la Chiesa', *Corriere della Sera*, 25 aprile 2000; S. SILVESTRI, 'Papa vs Donna', *Alias* (supplemento de *Il Manifesto*) 3 marzo 2001.

³⁰ L'attenzione di Benvenuti, come accade nei suoi film precedenti, si concentra su una creatura umiliata e calpestata. Soprattutto negli altri film del suo trittico pittorico a sfondo 'religioso', i protagonisti sono persone in lotta per difendere la propria identità insidiata da forze avverse. Così è ne *Il bacio di Giuda*, il cui protagonista, a detta del regista, ha la prerogativa di essere il solo tra gli Apostoli a capire, in anticipo sugli altri, il significato arcano delle parole del Maestro e finisce, suo malgrado, con l'incarnare agli occhi di tutti il simbolo del tradimento. E qualcosa di simile è messo in scena nel film *Confortorio*, dove Angeluccio e Abramo, i due ebrei condannati a morte per un furto con effrazione (forse da addebitare ad altri), devono difendere la propria identità di contro i tentativi dei «confortatori» - cioè gli incappucciati dell'arciconfraternita di San Giovanni Decollato coadiuvati da diversi religiosi, i quali, nella notte che precede l'esecuzione, cercano invano di convertirli per poterli battezzare ai piedi del patibolo e mandare così direttamente le loro anime in Paradiso.

³¹ Il quadro che le origini del Cristianesimo offrono a questo proposito è uno scenario poco definito e fluttuante, già a partire dalla prima comunità gesuana, con le sue numerose e assai spesso sfuggenti presenze femminili. Il dato emergente per quanto riguarda i primi tre secoli è l'ambiguità del rapporto fra donne e Cristianesimo, insieme alla disomogeneità degli spazi occupati dalle donne o a esse riservati nella religione cristiana. Quando a partire dal IV sec. il Cristianesimo si 'allea' con l'Impero e diventa una realtà fortemente istituzionalizzata, le donne vengono sempre più drasticamente escluse da ruoli di evidenza pubblica, e perde forza anche la categoria delle vedove che avevano costituito abbastanza a lungo un'identità originale e forte. Su questo processo si veda R. BARCELLONA, *Una società allo specchio. La Gallia tardoantica nei suoi concili*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012 (in particolare il capitolo intitolato: *Donne e clero. Verso l'esclusione*).



ELEONORA CHARANS

*Some Remarks on Mexican Illustrations
by René d'Harnoncourt (1930-1931)*

The paper investigates the figure of René d'Harnoncourt as an illustrator of books dealing with Mexican culture (The Painted Pig and Mexicana. A Book of Pictures), prior the appointment as second Director of the Museum of Modern Art in New York. To better understand this particular activity, the author will outline his network during d'Harnoncourt mexican stay, followed by an analysis of both style and content of the books.

Il testo indaga la figura di René d'Harnoncourt in qualità di illustratore di libri sulla cultura messicana (The Painted Pig e Mexicana. A Book of Pictures), attività precedente il suo incarico di direttore del MoMA di New York. Al fine di comprendere meglio questa particolare attività, l'autrice cercherà di tessere le fila del network di d'Harnoncourt nel corso del suo soggiorno messicano, per poi concentrarsi sull'analisi stilistica e contenutistica dei libri.

*1. The illustrator who became Museum Director**

Count René d'Harnoncourt (Vienna 1901-Long Island 1968), diplomatic cultural mediator and insightful exhibition curator, is usually studied in his capacity of second Director of Museum of Modern Art in New York, therefore his activity as a book illustrator remains mostly unknown. This paper examines two books he illustrated between 1930 and 1931, in order to analyze and highlight this particular skill he maintained throughout his life. Indeed, even during his busy MoMA years, d'Harnoncourt continued sketching installation devices and views of installation devices for museum shows. Drawing was not a secondary activity, but rather the basis of his conception and practice of visualizing (and understanding) spatial and cultural phenomena.

D'Harnoncourt officially held the position of museum director, from 1949 to 1968, under the Rockfellers patronage. In fact he acted as close collaborator and counselor for the collection of so-called "primitive" art assembled by Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979). This collection represents the foundational core of the Museum of Primitive Art (1954-1974), which was then transferred to a proper wing at the Metropolitan Museum, and finally opened to the public in 1982.

The prolific exchange between the director and the collector has been recently traced thanks to a major show entitled *The Nelson A. Rockefeller Vision: In Pursuit of the Best Arts of Africa, Oceania, and the Americas* (October 8, 2013-October 5, 2014), which included a section devoted to the exhibition of d'Harnoncourt notebooks. In their structure, divided into *Catalog* and *Desiderata*, enriched with sketches, photographs, maps, and bibliography, these documents outline the development of the canon of primitive art in the US, and help to reconstruct the collecting interest in the City during the 1950s.

Under d'Harnoncourt's directorship, MoMA hosted, as reconstructed within the fundamental book by Mary Anne Staniszewski,¹ exhibitions of some relevant examples of non-Western culture, such as *Arts of the South Seas* (1946) or *Ancients Arts of the Andes* (1954). In the first case, d'Harnoncourt experimented with the display, by using a complex system of «open vistas



moving from one section to another», aiming to present each object «in an atmosphere closely related to that for which they were created and to recreate the experience of the traveller who, in going from country to country, witnesses the sharp contrasts between, as well as the gradual merging culture» - as claimed in the press release.² Thus, the curator asked the Mexican-born artist, Miguel Covarrubias (Mexico City 1904-1957),³ to realize four coloured reproductions within the catalogue. Covarrubias was a man of many talents. He was a reputable advertising illustrator, but also a stage designer, and caricaturist, working for many important American magazines such as the already mentioned Vogue but also The New Yorker, and Vanity Fair. Covarrubias was a collector too, and an anthropologist, particularly interested in material culture and artistic production of Pre-Columbian Mexico.⁴ That is why d'Harnoncourt involved him, with its ability and anthropological attention, in the reproduction of some sculptures included in Arts of the South Seas.

These exhibitory projects represented an attempt to stimulate curiosity and interest towards these cultures, «not to give a complete representative picture» but to «serve as an incentive to further studies», as d'Harnoncourt wrote in the introduction to the catalogue for the show *Ancients Art of the Andes*.⁵ It all went unisonous according to Alfred Barr's vision of the museum as a living laboratory, in whose experiments the public is invited to participate and to learn from. Several years later the direction undertaken by d'Harnoncourt his anthropological openness was pursued, at MoMA, by William Rubin with the extensive project show entitled *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984).⁶

2. Mexican years and d'Harnoncourt network

Around 1925, having left his motherland (Austria) and his studies in chemistry upon his family's financial losses, René d'Harnoncourt moved to Mexico City, where he soon started dealing in antique Mexican objects and furniture. He had the chance to develop an already refined taste and, furthermore, to establish important contacts. He was, in fact, part of the American circle centered on Dwight Morrow, US ambassador to Mexico, and his wife, Elisabeth (1873-1955). D'Harnoncourt was soon asked by ambassador's wife, Elisabeth, to illustrate her Mexican-inspired children story *The Painted Pig*, which was first published in 1930. In 1929, a year before that publication, Mexican-based Italian photographer Tina Modotti (Udine 1896-Mexico City 1942) realized a quite 'cryptic' – such is the adjective chosen by Jennifer McLerran – portrait of the Count, entitled *René d'Harnoncourt Marionette*. On the right side of the photographed composition stands d'Harnoncourt, presented as an elegantly dressed giant puppet, located in a miniature space, between a theatre stage and a bourgeois domestic interior. The giant-like puppet, whose height was similar to d'Harnoncourt's, bows to the public and points to the wall on the left side of the photograph. Two religious paintings hung on the wall: a Crucifixion and a praying Saint. This photograph can be easily interpreted as a presentation moment of artworks to a private collector, for a possible acquisition. From an artist's perspective, especially one animated by communist beliefs as Modotti was, d'Harnoncourt's activity as a dealer could be easily perceived as a commodifying enterprise. Nonetheless, they had something in common.

«Modotti and d'Harnoncourt – as McLerran points out – were part of a group of influential and predominantly European-educated literati who formed a vital intel-



lectual and artistic community in Mexico City. They found a distinct attraction in the city's mix of European and indigenous American cultures. Both had a strong interest in the material expressions of America's native folk culture». ⁷

They contribute in the spread of this taste and fascination in their own fields, outside of the country. Covarrubias and the famous muralist painter Diego Rivera attended to the same circles of Modotti and d'Harnoncourt.

The Count also owned a collection of photographs and postcards, dating from 1900 to 1925, which he collected in Mexico at the time he lived there. This collection (1971-1974) was donated to the Benson Latin American Collection at the Texas University Libraries in Austin by his daughter and only child: Anne Julie d'Harnoncourt (1943-2008). These pictures mainly consist of street scenes, in situ, or studio portraits of native residents, markets, patios, or daily interiors views, reproductions of paintings, or of museum spaces. Undoubtedly, these served as sources of inspiration for his sketches and studies, and they testify his anthropological interest for every aspect of the country and its inhabitants.

The first show d'Harnoncourt was asked to curate – entitled *The Loan Exhibition of Mexican Arts* (1930) and organized at the Metropolitan Museum, previously shown in Mexico City – was «due to the initiative of Dwight W. Morrow», as reported by the bulletin of the Museum. ⁸ The name of the ambassador recurs and the occasion allowed d'Harnoncourt to officially distinguish himself as a fine expert in the matter of Mexican culture at large.

The selection was previously shown in Mexico City under the patronage of Mexican Government from June 25 to July 5 1930, in the building of the Ministry of Public Education. The exhibition comprised early and contemporary examples of fine and decorative art, «assembled in an attempt to show the artistic aspects of the origin and development of Mexican civilization from the Conquest to the present». ⁹ The selection stressed the Mexican resistance toward Spanish art but, at the same time, also the influence of models provided by the Conquistadores, by molding pieces according to national concepts and by leaving out those elements that Mexican artists and craftsmen could not have understood or created. As d'Harnoncourt concludes in his text, «such a power of resistance is proof that Mexican art results from the desire of a race for spontaneous and true self-expression». ¹⁰ This ambition to seek genuine forms of expression nourished d'Harnoncourt's interest toward country's visual *topoi* which he tried to pursue in his curatorial activity since then, but also, as we will sense, through the illustrations he realized. That it is why, for example, organizers of the show had decided to exclude Colonial art «which is wholly or in great part derived from Spain, to place the stress upon contemporary work in which a thoroughly national style has been evolved through the fusion of indigenous elements with those of European origin». ¹¹ In his brief introduction, d'Harnoncourt then described the so-called Mexican Renaissance, including well known artists and pointing out that «the paintings in the current exhibition are selected to give a diversified and comprehensive review of the present-day activity of Mexican artists». ¹²

Diego Rivera was commissioned, in 1932, a mural for the soon-to-be-completed Rockefeller Center in New York City by John D. Rockefeller Jr. The story concerning this destroyed mural is very well known, thanks also to a recent movie on the life of Frida Kahlo (2002). Looking at the dates, it is impossible not to rely Rockefeller's attention to Mexican contemporary art with the show curated by d'Harnoncourt and presented in the City only two years before. It is impossible not to recognize the role of d'Harnoncourt as a cultural bridge between the US and Mexico.

Inside the taxonomy of items on view in *The Loan Exhibition of Mexican Arts*, d'Harnoncourt analyzed a particular type:

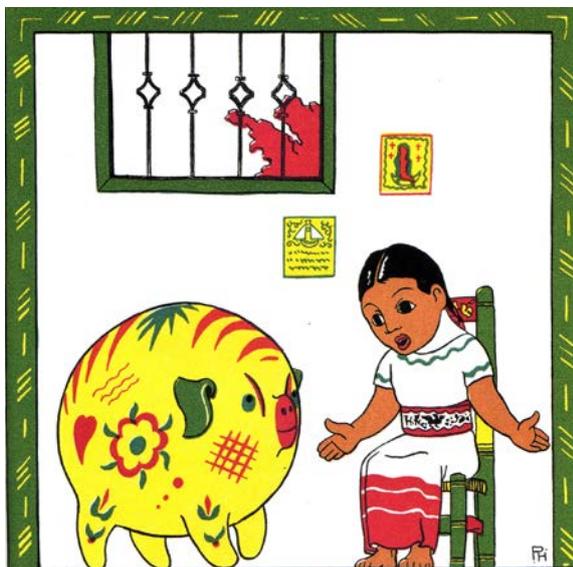
«Toys are innumerable and varied type, since toy making is an industry in every Mexican village. The life of every section of the country is depicted and every holiday has its special kind of toys, the most unusual being those for 'day of the dead'. For this peculiar celebration, skeletons of all sizes are made in materials varying from sugar to metal».

3. *The Painted Pig*

Toys are at the core of *The Painted Pig*, a story written by Elisabeth Morrow. It represents also the first illustrated book by d'Harnoncourt and was published by Alfred Abraham Knopf Sr., who funded the homonymous publishing house in New York in 1915. According to Sarah Carr's obituary, published in 2001 in the *New York Times*, «she met her future husband, Rene d'Harnoncourt, a young Austrian then living in Mexico, when he came to Chicago on tour with an exhibition of Mexican Arts which he had organized for the American Federation of the Arts. They met in the book store at Marshall Fields, where he was signing copies of children's books he had illustrated, and it was love at first sight».¹³ The children book – the one I will examine below – marked a turning point in d'Harnoncourt's biography.

The *Painted Pig* – a disputed Mexican toy – is the silent character of a story which takes place in an unidentified pueblo «between smoking mountains and the cactus with red flowers».¹⁴ The story begins with a meticulous description of its main character:

«He was yellow, with pink roses on his back and a tiny rosebud on his tail. He looked fat, but he was fed nothing at all. In his side was a small slit where you were supposed to put pennies, but his little mistress never had a centavo to drop into the hole; so his saving-bank stomach remained permanently empty».¹⁵



An illustration from *The Painted Pig*

Painted Pig's mistress is a little Indian girl, called Pita, who «was only ten years old but she wore a long blue scarf and a long skirt like her mother and also big gold ear-rings and a gold necklace».¹⁶ Pita has a younger brother Pedro, who is eight years old. Among brothers and sisters it is common that the youngest likes the oldest one's playthings better than his. For this reason, Pedro begs Pita to let him play with her painted pig. One day, Pita decides to go with her brother to the market to meet Pancho, the toy-maker, and ask him to make Pedro a pig of his own. But Pancho says: «I'm sure you don't want a pig; nobody buys pigs any more. What you really want is a donkey. I have a wonderful burro from Puebla

with a load of yellow marigolds on his back».¹⁷ With these words starts a parade of toys offered by Pancho to Pedro, which were depicted by d'Harnoncourt: a rabbit, horses, lions, a blue bird, a black turkey, a blue fish with yellow tail, a ship, a clown in stripped trousers.

{charans_harnoncourt_s_fig2| }

The rich offer is unable to persuade Pedro who just want a pig like Pita, but possibly yellow. Pancho does not agree to make another pig with the same features so Pedro decides to make his own pig stating that «Pancho needn't think he is the only one who can do it».¹⁸ But he fails, and his animal ends up looking like an elephant.

The story unexpectedly ends the day in which the children meet Pancho in the market plaza. He is smiling with a savings-bank pig in his hand. «I made him last night » says the toy-maker «he's a grand pig, fat and strong, and he only costs five centavos».¹⁹ The pig is yellow with blue circles on his back and a large blue dot behind his ear. «It was stupid to make two pigs alike» explains the toy-maker defending his freedom of expression and the need to invent every time, even through poor means, a different and unique toy. Pedro is finally satisfied because «the ears aren't too big, and the nose isn't too long, and the legs don't wobble».²⁰



An illustration from *The Painted Pig*

The illustrator, following the development of the story, offers an exhaustive catalogue of the toys mentioned and of the portraits of the characters, as well as of the different sets of the story created by Morrow. Each illustration is contoured by a black line and filled with vivid colors, most notably red and green, the colors of the Mexican national flag, and yellow. Each illustration is framed differently, with geometrical or blooming circular shapes.

4. *Mexicana. A book of Pictures*

Mexicana is not intended for children, and with its sketches and textual anecdotes offers a «strange mixture of pathos, savagery, sweetness, and cruelty, that Mexico offers to even the most unobservant».²¹ In a way it can be interpreted as a counterpart of *The Painted Pig*, but addressing to adults.

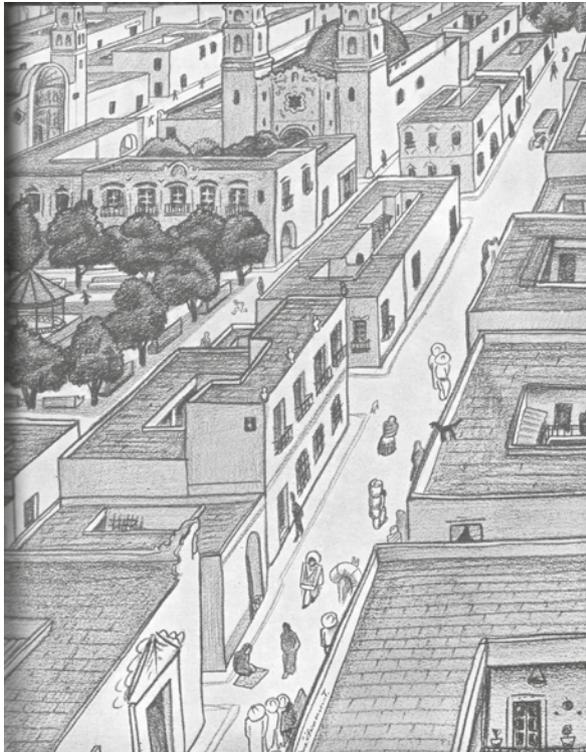
The book presents a selection of little stories, notes, and records of things «seen and heard on marketplaces and along the highways. Unimportant as such small incidents may seem in themselves they are significant as the truest and most spontaneous expression of the people».²² D'Harnoncourt does not intend to provide a complete picture or to evaluate, classify, or explain Mexico, as was the case of his future MoMA shows of non-Western cultures he had the chance to organize. They simply are, as d'Harnoncourt writes in the introduction, stories isolated from everyday life «that you want to read again and again because you may missed some of the most interesting parts the first time. When you have finished, you will know more about Mexico than if you had read a dozen history books».²³

Each textual fragment is illustrated with a full-page black and white pencil drawing by d'Harnoncourt, and, after reading the comments and examining the pictures «you

will feel that you have actually made a trip to the fascinating country of Mexico».²⁴ A trip across small villages and city plazas, flourishing nature and architectural features, across inns, churches, fiestas.

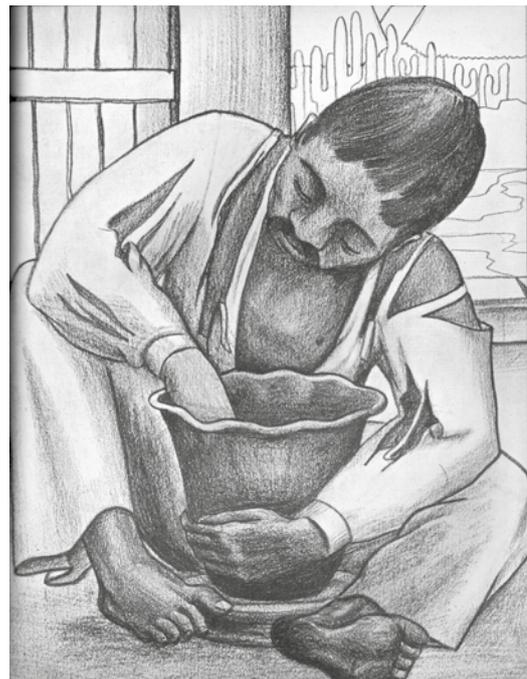
D'Harnoncourt was interested in documenting each and every aspect with equal attention in order to highlight every custom or legend that made Mexico different from any other country in the world. While *The Painted Pig* is a child tale, *Mexicana* can be seen as a personal and totally free guide to Mexico. Sometimes the interaction between literality and iconicity is amazingly funny, with people dancing and singing and having a happy time, while sometimes Mexicans seem very solemn or sad. An insisted chiaroscuro represents a distinctive aspect of each drawing, stressing once more lyrical moments and attitudes, in contrast with the textual side which often seems to be avulsed of interpretation. D'Harnoncourt included transcriptions of advertisements, for example for artistic photography or theatre performances, whose prices he reports. The author remains loyal to his promise: *Mexicana* is not intended to judge but to present in a very communicative way. Evidently there is an authorial selection but it is intended to outline common habits and situations, framed and set with notable attention for details. An attention which will also become evident in the displays he will arrange during his MoMA years.

The figure of d'Harnoncourt as a book illustrator, a self-taught ability mixed with first-hand and object-rooted connoisseurship, still needs further investigations in order to highlight a less known but interesting production, crucial in the understanding of his peculiar – we would say even anthropological – attention for artworks and folk objects. In these terms, this production waits to be relied to his photographic collection as well as to his major curatorial activities and to that 'art of installation' he was able to show to MoMA audience and to pass to his daughter Anne. Making museum history was in her blood – as had the chance to write Dinitia Smith in a 1996 article for the New York Times. In fact, Anne d'Harnoncourt has been director of the Philadelphia Museum of Art from 1982 to 2008 until her sudden death. The journalist, who met Anne d'Harnoncourt in her home, noted as follows «the house is in many ways narrative of Ms. d'Harnoncourt's life. There are brightly colored pieces of Mexican



An image from *Mexicana*

attribution in order to highlight every custom or legend that made Mexico different from any other country in the world. While *The Painted Pig* is a child tale, *Mexicana* can be seen as a personal and totally free guide to Mexico. Sometimes the interaction between literality and iconicity is amazingly funny, with people dancing and singing and having a happy time, while sometimes Mexicans seem very solemn or sad. An insisted chiaroscuro represents a distinctive aspect of each drawing, stressing once more lyrical moments and attitudes, in contrast with the textual side which often seems to be avulsed of interpretation. D'Harnoncourt included transcriptions of advertisements, for example for artistic photography or theatre performances, whose prices he reports. The author remains loyal to his promise: *Mexicana* is not intended to judge but to present in a very communicative way. Evidently there is



An image from *Mexicana*



folk art from her family's apartment in New York».²⁵ Inherited pieces which were assembled by her father, reminding his Mexican stay. Asked about her father influence, she just replied «his enormous love of art and artists. He had a great respect and love for the art of installation».²⁶ And it is undoubtable that the art of installation exemplified by René d'Harnoncourt derived from an haptic comprehension of the attributes of the artwork itself, no matter of what chronology it belongs to. The display technique is, at the end of the day, a sister of illustration - we could say in more contemporary terms, a 3D composition.

Out of René d'Harnoncourt legacy in the appreciation of Mexican art, even through examples of applied art, more complex connections between New York and Mexico in the Thirties still wait to be focused. This text aims to contribute a step in this direction.

* I would love to express my gratitude to Laura Moure Checchini from Duke University for the comments to the draft of this article. The text is dedicated to the memory of Anne d'Harn.

¹ M.A. STANISZEWSKI, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, pp. 111-140.

² *Arts of the South Seas*, institutional press release p. 2, available at http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/1131/releases/MOMA_1946-1948_0005_1946-01-29_46129-5.pdf?2010 [accessed 13 february 2014].

³ To contextualize the figure of Mivuel Covarrubias, his network as well as his polymorphic activity see E. PONIATOWSKA, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, Ediciones Era, Mexico City 2004.

⁴ M. COVARRUBIAS, *Mexico South: the isthmus of Tehuantepec*, A.A. Knopf, New York 1954 and *Arte indigena de Mexico y Centroamerica*, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1961.

⁵ W.C. BENNET (ed. by), *Ancient Arts of the Andes* (New York, Museum of Modern Art January 25-March 21 1954) New York, The Museum of Modern Art, 1954.

⁶ W. RUBIN (ed. by), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (New York, Museum of Modern Art September 27, 1984 - January 15, 1985), New York, The Museum of Modern Art, 1984.

⁷ J. McLERRAN, *A New Deal for Native Art: Indian Art and Federal Policy 1933-1943*, The University of Arizona Press, 2009, p. 35.

⁸ R. D'HARNONCOURT, 'The Loan Exhibition of Mexican Arts', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 25, No. 10 (October 1930), pp. 210.

⁹ Ivi, p. 211 .

¹⁰ Ivi, p. 217.

¹¹ Ivi, p. 211.

¹² Ivi, p. 217.

¹³ <http://www.nytimes.com/2001/08/29/classified/paid-notice-deaths-d-harnoncourt-sarah-carr.html> [accessed 27 february 2014].

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ E. MORROW, *The Painted Pig*, University of New Mexico 2001 (1930), p. 3.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ Ivi p. 22.

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A.P. McMAHON, 'Review of Mexicana: A Book of Picture', *Parnassus*, Vol. 4, No. 1 (Jan. 1932), p. 33.

²² R. D'HARNONCOURT, *Mexicana. A book of pictures*, New York, Alfred A. Knopf, 1931, pages not numbered.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ <http://www.nytimes.com/1996/05/30/garden/at-home-with-anne-d-harnoncourt-a-master-of-the-graceful-sidestep.html> [accessed 16 july 2014].

²⁶ *Ibidem*.



VINCENZO MAGGITTÌ

*I Confess di Alfred Hitchcock come testo performante
in Le confessionnal di Robert Lepage*

L'articolo riguarda l'esordio cinematografico del regista franco-canadese Robert Lepage e si focalizza sulla forma particolare in cui è strutturato. Le confessionnal (1995), questo il titolo, si svolge su due piani temporali, uno dei quali rievoca il periodo in cui Hitchcock stava girando I Confess (1953) a Québec City. A questa rievocazione si affianca, interagendovi, la narrazione di eventi semi-biografici relativi alla famiglia del protagonista del film, Pierre Lamontaigne, che torna nella città nel 1989, in occasione della morte del padre. Quella del padre è una figura che il film rielabora anche in chiave cinematografica e autoriflessiva, sia nel doppio che copre il ruolo del regista di I Confess sia nel film di Hitchcock che diventa testo di rilettura attraverso l'innesto con la storia privata. Nel risultato l'articolo riscontra una nuova tipologia di adattamento cinematografico.

The essay is about Robert Lepage's cinematographic debut in a peculiar film, called The Confessional (1995) where he shows the dramatic interplay between two different sets of time. The former is in the year when Hitchcock was shooting I Confess in Québec City. Lepage uses the same chronological frame to tell the story of a family trouble that somehow dovetails the Hitchcock film, while the present time is represented by Pierre's coming back to the city on occasion of his father's death. The father figure is tackled also in selfreflexive ways in the film as Hitchcock's double stands as a model for Lepage as director and also as Hitchcock's movie becomes itself a text to be rewritten through the agency of the family's plot. In the essay I tried to outline in The Confessional a different kind of film adaptation.

Siamo entrati, insieme agli altri spettatori finzionalmente reali, in una sala cinematografica, dove sta per iniziare la proiezione di un film di Hitchcock. Scorrono i titoli d'inizio e scopriamo che si tratta di *I confess* di Alfred Hitchcock, presentato in prima assoluta al pubblico della città dove è stato girato, Québec City, nel 1953. La macchina da presa ci presenta, più da vicino, tre personaggi, di cui due saranno poi al centro delle vicende narrate, intessute su due diversi piani temporali, che s'intersecano continuamente nel corso del film; non dobbiamo aspettare per capirlo, ne troviamo subito traccia audiovisiva nella scena che sto descrivendo. Dopo aver ripreso l'ingresso nel cinema della folla, visibilmente eccitata per la mondanità dell'occasione, insieme a Hitchcock, la macchina da presa entra in sala quando stanno scorrendo i titoli d'inizio del film e scende tra le file del pubblico fino a inquadrare più da vicino due donne, su indicazione della voce fuori campo che le presenta come zia e madre, quest'ultima incinta. Siamo chiamati, così, a testimonianza di questo battesimo cinematografico che tanta influenza ha nella ricomposizione dei ricordi di Pierre Lamontagne, protagonista del film, e altrettanta sulla prima scrittura cinematografica del regista, Robert Lepage, in una chiave reciprocamente autobiografica.

Per il suo esordio nel cinema, Robert Lepage, all'epoca – siamo nel 1995 – già affermato autore e regista di teatro nel panorama quebecchese, con produzioni soprattutto in lingua francese, sceglie Hitchcock come nume tutelare. *Le confessionnal*, questo il titolo dell'opera prima, si apre con un omaggio citazionistico al film di Hitchcock, che, tanto per la sua posizione quanto per l'elaboratezza della cornice che l'ospita, fa presumere un rapporto più complesso e approfondito fra i due testi.



Il contributo dell'articolo che scrivo è dimostrare come il film di Hitchcock diventi per Lepage materiale performativo, scomposto nelle sue parti citabili, ma anche ricreato nel processo costitutivo che ha scandito la sua produzione, cui Lepage applica i procedimenti tipici della performance nel privilegio che quest'ultima accorda al fare e all'azione, alla ricerca di una «celebration of form and process over content and product».¹

Il cinema è diventato componente usuale delle performance teatrali, tanto da essere considerato, insieme ad altri materiali, come i monitor televisivi, la danza, l'architettura etc., parte integrante della tessitura multimediale che caratterizza e accomuna l'espressività performativa del Novecento.² Prima di sperimentare il mezzo cinematografico, Lepage aveva già una nutrita esperienza teatrale, che includeva l'utilizzo d'immagini proiettate e dialoganti con lo spazio della performance (fin dallo spettacolo *Needles and Opium*, 1991).³ Il film *Le confessionnal*, distribuito nel 1995, nasce, infatti, su commissione, per la potenzialità internazionale insita nel lavoro di Lepage e sollecitata a livello istituzionale dalla commissione culturale canadese degli affari esteri.⁴

Nel cinema Lepage porta una prospettiva d'impiego di materiali eterogenei, acquisita nel corso degli anni di lavoro registico con il Théâtre Repère (con cui collabora dal 1983 al 1990) e con la compagnia da lui fondata degli Ex Machina, che conferma la porosità dei confini tra arti e media differenti, fondando il suo debutto su una base autobiografica nella quale filtra tanto il problema dell'identità canadese quanto il processo di identificazione del suo cinema. Per fare questo sceglie un *evento* cinematografico precedente, *I confess* di Hitchcock, che ha segnato un momento importante nella storia anche sociale del Québec, come primo contatto con la contemporaneità statunitense di un mondo alquanto chiuso e tradizionalista, soprattutto in quanto cattolico, e ne fa uno dei due poli temporali del film, il cui titolo riecheggia, per l'appunto, quello hitchcockiano.

Passato personale e passato nazionale⁵ s'intersecano in modo dichiaratamente transitivo fin dalla premessa metatestuale del film, dove il nome e la figura di Hitchcock stanno anche per la ricerca di un padre cinematografico che possa suggellare la performance registica di Lepage. Quando ho messo in corsivo la parola "evento" nel paragrafo precedente ne intendevo evocare la portata semantica che sconfinava dai limiti citazionistici per ricreare, reinventandola, la dinamica del processo di preparazione del film. Il film di Hitchcock, nell'accezione espansa che ho specificato, diventa uno spazio d'interazione con i personaggi della performance biografica di Lepage, con la zia paterna di Pierre che porta la figlia a fare l'audizione per il ruolo della bambina testimone oculare nel film, e il padre, tassista come quello di Lepage (alla cui memoria è appunto dedicato il film), che accompagna Hitchcock all'hotel dopo la proiezione, e commenta con lui la terza vittoria consecutiva del premier conservatore Maurice Duplessis alle elezioni politiche. Finirà, come vedremo, col proporgli il soggetto per un film futuro, nel quale si svela l'arcano delle relazioni passate.

1. *Corpo a corpo/Testo contro testo*

La ricostruzione della prima di *I Confess* non si vede solo all'inizio del film di Lepage. Nei pressi della fine, ma non con essa coincidente, torneremo nel cinema dove lo stanno proiettando, giusto in tempo per vedere Hitchcock che abbandona la sala durante i titoli di coda e scende di fretta la scalinata per guadagnare l'uscita: a renderlo furente il riscontro dei tagli subiti dalla censura, che la segretaria, corsagli dietro, si affretta ad attribuire alla grettezza del posto e all'interferenza della Chiesa cattolica. In realtà, la maggiore

censura venne dal distributore Jack Warner, della Warner Bros., e, soprattutto, dal PCA (Production Code Administration) nella specifica persona di Martin Quigley, cui si deve una delle prime stesure del codice.⁶ Il PCA sconsigliò tassativamente la scelta iniziale di Hitchcock di avere come protagonista un prete con un figlio illegittimo e di farlo morire di pena capitale per un omicidio non commesso, il cui vero responsabile è tutelato dal segreto confessionale. Ma questo riferimento alle disavventure produttive del film di Hitchcock, per quanto non del tutto veritiero, assume un significato diverso e fondante della rilettura di Lepage se proviamo a guardarla come intervento dal vivo sul corpo cinematografico di *I Confess*.

Scrivo “dal vivo” perché rende conto, meglio di altre, di questa impressione che ci portiamo dentro durante la visione del film di Lepage, del come se le vicende esposte fossero il risultato di innesti e incisioni sulla pellicola eseguiti durante la performance in sala di *I Confess* o quasi allargandone il bordo perforato mentre scorre nel proiettore per accogliere visioni collaterali. Operando in questo modo, tra diversi piani temporali che riaprono gli spazi compiuti e definiti del film di Hitchcock, *Le confessionnal* chiama in causa una serie di pratiche cinematografiche e non, che definiscono per statuto il nesso derivativo tra un film e la sua successiva riscrittura come testo. Ma prima di prenderle in considerazione, è opportuno prendere visione di quali siano e come s’inseriscano le altre occorrenze direttamente citazionistiche del film di Hitchcock.



Gli spettatori convenuti per la prima cinematografica nel film *Le confessionnal* di Robert Lepage, 1995

Già nella scena della prima cinematografica, la citazione del film, per molto versi iniziatica, è commista alla ricreazione di un evento che la ospita, evento nel quale compaiono elementi della storia del film di Lepage. Del film proiettato, come ho scritto sopra, vediamo subito il titolo, che emerge dal fondo della sala quando la macchina da presa si solleva sulle teste degli spettatori per riprenderlo. Le immagini, a pieno schermo, includono l'apparizione della silhouette di Hitchcock che firma il suo testo attraversando lo spazio notturno della città, riconoscibilmente iconico anche se meno ironico del solito. La citazione continua fino alla vista del cadavere nell'interno dell'abitazione, rivelato da un movimento ascendente della macchina da presa simile a quello iniziale dentro la sala del cinema, e prosegue fino a quando la figura dell'omicida in fuga comincia a liberarsi della tunica da prete che indossa. Di conseguenza, entriamo nel film di Hitchcock prima ancora che in quello di Lepage, il cui 'vero' inizio è poco più in là, quando Pierre rientra nella vecchia casa e ci presenta gli altri personaggi ritratti nelle fotografie appese alle pareti della sala da pranzo. Il doppio inizio stabilisce fin da subito la doppiezza del film e il suo scorrere su piani paralleli che solo la collaborazione nonché sovrapposizione fra memoria di famiglia e memoria cinematografica può rendere intellegibili.

La seconda occorrenza è di segno diverso e ci pone davanti a una diversa tipologia d'interposizione. Inizialmente è solo l'audio del film di Hitchcock che si sente come sfondo di cui non riusciamo a individuare l'origine emittente, un tipo di *acusma*,⁷ che s'intuisce



cinematografico o comunque mediatico, mentre la macchina da presa esegue un sinuoso passaggio temporale dalla stanza da bagno al corridoio della casa dove Pierre è tornato ad abitare dopo il suo ritorno da un viaggio in Cina. Il passaggio è temporale nel senso che i due ambienti, sebbene limitrofi, ospitano situazioni distanti nel tempo: nel bagno ci sono i giovani genitori di Pierre, cui apparteneva la casa, che giocano dentro la vasca da bagno dopo una piccola schermaglia familiare e scoprono dal mutamento del colore dell'acqua che la moglie sta avendo un aborto involontario; nel corridoio, invece, Pierre sta riponendo in un ripostiglio gli strumenti di lavoro che usa per ripulire e riammodernare la casa nel 1989, a trentasette anni di distanza dalla scena che si è appena svolta nel bagno. Dopo qualche istante, alle immagini di Pierre che pulisce, si sostituiscono quelle del film di Hitchcock che danno forma visiva al dialogo concitato, finora solo ascoltato. Si tratta della sequenza finale, quando l'Ispezzore chiede al poliziotto dove si è nascosto Otto Keller, il sagrestano, nonché vero assassino del film, dopo aver ucciso la moglie, e il poliziotto risponde che è fuggito dentro l'Hotel Chateaux Frontenac, indicandone la direzione. A questo punto, l'immagine torna a riprendere Pierre, che guarda in macchina come se stesse seguendo il film su uno schermo. Il controcampo successivo smentisce, in parte, le aspettative, perché oggetto dello sguardo di Pierre non è il film ma l'Hotel nominato nel film, che lui sembra vedere dalla finestra di casa e nel quale andrà a lavorare come barista. L'inquadratura dell'edificio, tuttavia, conserva traccia del primigenio imprinting cinematografico nel taglio inclinato della ripresa che è lo stesso nel quale appare sullo sfondo dei titoli di testa di *I Confess*.

A parte l'impiego topografico del film di Hitchcock, che cerca post-modernamente nel simulacro dell'immagine cinematografica l'origine reale dell'edificio mostrato, questa seconda citazione dimostra le modalità della lotta corpo a corpo tra i due film. Svincolate dalla sala di proiezione, in una libertà completa dalle circostanze narrative dell'incipit nonché dalle proprie, e dotate di una propria vita performativa all'interno del film di Lepage, le immagini e l'audio della sequenza estendono la presenza del passato nel presente del film, in virtù della libera circolazione nella memoria visiva dei personaggi e degli spettatori. Anzi, il film di Hitchcock si profila come veicolo del ricordo su cui è costruita la sezione passata della storia, come un flashback testuale. Un ricordo che, però, non può appartenere né a Pierre né al fratello adottivo Marc, di cui Pierre è alla ricerca per annunciargli la morte del padre, perché entrambi non ancora nati (Pierre) o appena nati (Marc) nel periodo che il film rievoca. Se non fosse stata assimilabile alla pellicola girata da Hitchcock, tanto da poter fingere, come vedremo in seguito, di esserne componente effettiva quanto affettiva, quindi, la rievocazione sarebbe stata impossibile per l'accesso negato dal tempo ai personaggi del presente, i fratelli Marc e Pierre, incapaci di riportarne ricordi tranne che attraverso la mediazione delle foto, quelle che Pierre toglie dalle pareti e che Marc cerca nell'album di famiglia perduto. Anche quando Pierre cerca di rimuoverlo, il passato riemerge nell'alone delle fotografie alla parete che riaffiora anche sulla vernice fresca. Il film di Hitchcock partecipa alla ricostruzione di questo passato, anzi, la mette in moto.

Nella sequenza sopra discussa può dire, in effetti, che è proprio il testo di *I Confess* al quale viene demandata la funzione di rimarcare e quasi compromettere la transizione, altrimenti fluida, come in un piano-sequenza dell'Hitchcock più sperimentale, dalla scena del passato, emotivamente dirompente, a quella più prosaica e quasi iterativa del *reset* visuale cui Pierre sta sottoponendo l'appartamento che è stato teatro di quelle vicende. Il film stesso di Hitchcock diventa qui un elemento performante che reindirizza la forma narrativa del film di Lepage e ne esalta la componente affettiva. Il segmento ri-mediatiz-



zato del film provoca nello spettatore l'insorgere di quel sentimento carico di potenziale azione che Deleuze riscontra nella comparsa di particolari immagini e di particolari suoni, così come nella loro combinazione, nel lessico cinematografico, quell'immagine-afetto che il teorico riscontra anche in molti esempi tratti dalla suspense hitchcockiana.⁸ In Lepage, la suspense del testo inserito si carica emotivamente delle immagini appena rievocate e possiamo riconoscervi il pensiero cinematografico al lavoro, che riattualizza la portata simbolica del proprio archivio temporale per una specifica ragione stilistica.

Su un'analogia linea di affettività dell'immagine si dirama la composizione/componimento che il videomaker e regista Johan Grimonprez ha costruito a partire da uno studio sulla duplicazione dell'immagine di Hitchcock attraverso i suoi sosia sparsi nel mondo. La ricreazione poggia soprattutto sulla figura del doppio più noto e richiesto di Hitchcock, Ron Burrage, che è stato anche l'attore che interpreta Hitchcock in *Le confessionnal*. Nel film di Grimonprez, dal titolo esplicitamente allusivo di *Double Take* (2009, scritto da Tom McCarthy), le immagini e la voce di Hitchcock e dei suoi replicanti odierni si affiancano a quelle di *footage* del periodo storico di inizio della Guerra Fredda (spezzoni di telegiornali e spot pubblicitari), e ad alcuni spezzoni cinematografici dei film di Hitchcock, creando un cortocircuito citazionistico che pone nuovi quesiti sulla nostra contemporaneità. Tra gli spezzoni duplicati nell'opera sono inclusi due riferimenti a *Le confessionnal*, uno relativo al momento in cui l'assistente di Hitchcock cerca di placare le ire del maestro dopo la proiezione di *I Confess*, e che abbiamo già contemplato nella lettura del testo di Lepage. L'altro riferimento è preso dalla sequenza finale del film, la più complessa e articolata per montaggio, e ne ritaglia il momento del passaggio senza soluzione di continuità tra il film di Hitchcock e quello di Lepage, di cui ora osserveremo in dettaglio la struttura del montaggio e l'amara ironia che ne deriva, in modo non troppo dissimile dall'approccio irriverente e provocatorio di Grimonprez.

Sull'intreccio di raccordi che il montaggio crea tra i diversi piani di narrazione nel film, questo che andiamo a discutere incide, più che altrove, sulla combinazione delle immagini e delle scene e sugli esiti della medesima. Con un altro movimento ascendente la macchina da presa rivela, dietro un armadio di sagrestia, il fonte battesimale attorno al quale stanno il padre e la madre di Pierre con il neonato Marc, il cui pianto ritarda il ciak che Hitchcock vorrebbe dare per la scena notturna in Chiesa. Il pianto cessa, la macchina da presa dell'operatore di Hitchcock comincia a filmare, a colori, l'attore che interpreta Padre Logan dirigersi verso la navata centrale e cominciare ad attraversarla. Il successivo controcampo dal fondo della chiesa non è più la ricostruzione di Lepage, ma la scena dal film *I Confess*, in bianco e nero, come in bianco e nero diventano le riprese del battesimo cui ritorniamo dopo l'inserimento della citazione. Del testo filmico hitchcockiano vediamo quel poco che basta, i due volti del prete e dell'assassino in campo e controcampo che si confrontano nel silenzio della chiesa, attraversati dallo stesso stupore che proviamo per le rivelazioni sulla famiglia di Pierre. Il film di Hitchcock assorbe nella sua estetica quello di Lepage e la relazione tra i due piani, familiare e cinematografico, oscilla in favore del film e del suo *re-enactment*. Il colpo maggiore viene poi inferto dallo stesso Hitchcock, quando al suo *cut* per la scena in chiesa segue immediata l'immagine di Marc con il rasoio in mano nella vasca e il polso premuto sul petto. Se la storia della famiglia di Pierre è narrabile solo all'interno della rievocazione del *making of* del film di Hitchcock, fino a essere a tratti inglobata nel suo testo, spetta ironicamente a Hitchcock di imprimere un 'taglio' al racconto che dal suo film è germogliato.

La sequenza si fa scena, eliminando la distinzione fra riprese effettuate con uno scarto temporale fra loro e tematizzando così la nozione tecnica di scollamento fra le riprese del

film e la successiva ricollocazione temporale del girato nel montaggio. All'interno della cornice normativa della sala di proiezione, in effetti, il film di Hitchcock appare letteralmente rovesciato nelle citazioni testuali che Lepage seleziona: una scena tratta dalla sequenza finale scandisce l'inizio del recupero, materiale e memoriale, della casa dei genitori di Pierre, mentre la prima scena di dialogo, circondata dai silenzi della confessione, sigla la tragica conclusione di Marc. In questa formulazione i piani diegetici del film di Lepage trovano una loro terribile convergenza nei suicidi di Marc e di Rachel, sua madre, il cui montaggio parallelo e incalzante provoca un cortocircuito spazio-temporale che fa riemergere il corpo annegato della giovane Rachele nel fiume San Lorenzo dalla stessa vasca dove Marc si taglia le vene dei polsi. L'effetto visivo riprende il tema del colore che aveva già tratto in inganno lo spettatore nel confondere, per alcuni secondi, il colore vermiglio della vernice che Pierre sta lavando dal pennello nel lavandino del bagno con quello del sangue che l'immagine appena precedente di Rachel con il rasoio in mano ci fa supporre appartenga alla donna. E già prima nel film, una ripresa dall'alto all'interno dello stesso bagno ci aveva mostrato l'acqua della vasca cambiare colore e diventare rossastra per l'aborto spontaneo della sorella di Rachele. Nella cifra stilistica di questo impiego del colore che invade la trasparenza della pellicola si legge la volontà di firmare la parte familiare del racconto di Lepage, ma anche la tensione sanguinosa che segna il duello corpo a corpo tra i due testi filmici.

L'approccio di Lepage, in effetti, si differenzia dai modi più tipici del film che racconta il suo farsi, pur condividendone l'ispirazione autoriflessiva, e non può essere definito un vero e proprio *remake*, anche se i legami fra la trama del film di Hitchcock e quella della vicenda narrata, come abbiamo visto, sono molteplici. A tal punto arriva il gioco di sovrapposizione e contaminazione fra i due film



Ron Burrage nel ruolo di Hitchcock nel film *Le confessionnal* di Robert Lepage, 1995

che Hitchcock nel testo di Lepage rimprovera la sua assistente di averlo falsamente rassicurato sull'accettazione del suo testo da parte dell'autorità ecclesiastica del Québec, mentre il film che ha appena finito di vedere in sala non è più quello che aveva girato. Di quale film si tratta, visto che la sequenza della visione in sala dura quasi quanto il film di Lepage e che le marche di distinzione tra i due film sono annullate dalla rilettura che ne viene fatta? Inoltre, il breve ma significativo scarto temporale che separa le due citazioni dall'inizio e dalla fine del film di Lepage suggerisce peritestiualmente l'importanza di ciò che precede il film come prodotto concluso (quindi, oltre alle riprese, tutte le fasi della sua realizzazione) e di quanto si produce nella memoria individuale e collettiva dalla sua uscita nelle sale in poi. La messa in scena della proiezione del film di Hitchcock, oltre a includere *en abyme* la nostra funzione spettatoriale come parte integrante del processo cinematografico, ironizza criticamente sulla pratica del *remake* come luogo di cancellazione della memoria del film preesistente.

A prima vista, il film potrebbe sembrare un *remake*, cioè quell'operazione con cui s'intende definire un "rifacimento" del film precedente in uno spettro di opzioni che va dalla



parziale o completa modifica dell'ambientazione e della trama (come nel *remake* di *Dial M for Murder*, intitolato *A Perfect Murder*, 1998, regia di Andrew Davis) alla sua riproduzione integrale come paradossale copia di borghesiana ascendenza (e, sempre restando su Hitchcock, pensiamo allo *Psycho*, 1998, di Gus Van Sant). Ma per quanto, come in quest'ultimo esempio citato, il testo di Hitchcock trapeli in ogni fotogramma per la precisa calcomania che ne è stata fatta, nessun *remake* ospiterebbe sezioni così ampie del testo originale, mettendole in gioco con altri piani del racconto, come accade nel film di Lepage. Una categoria più aderente all'operazione del regista canadese si lascia individuare in quella forma saggistica che è il *making of*, una pratica che si divide fra letteratura e cinema, e nel cinema è ulteriormente segmentata in due forme espressive speculari. La prima include le opere che vertono sulla realizzazione di un film esistente, che ha legato la sua fama alle controversie suscitate dalla sua visione. Per mostrarne un esempio dobbiamo tornare di nuovo a *Psycho*, che costituisce un vero e proprio *case-study*: esiste, infatti, un documentario del 1997 (*The Making of Psycho*) di Laurent Bouzereau che raccoglie interviste di attori e tecnici del film, oltre ad includere immagini di *footage* che mostrano Hitchcock al lavoro, mentre nel 2012 Sasha Gervasi ha girato un film che racconta le traversie delle riprese di *Psycho* sulla base dell'accurata ricostruzione firmata da Stephen Rebello nel suo libro, anch'esso intitolato *The Making of Psycho* (il titolo del film, invece, è l'onnicomprensivo *Hitchcock*, nel quale traspare l'intenzione di fare un ritratto dell'artista attraverso una delle esperienze e delle fasi più problematiche della sua carriera).

Esistono, tuttavia, anche film che raccontano il loro stesso farsi, instaurando una serie di richiami fra la storia del film e le vicende degli attori che vi recitano, nella prospettiva di giungere a una sovrapposizione di piani dalla quale la capacità dello spettatore di distinguere tra finzione e realtà sia messa alla prova, nonostante la fine del film tenda poi a privilegiare una tra le due. Per questa categoria non ci sono esempi espliciti di matrice hitchcockiana, anche se le situazioni mostrate attraverso lo sguardo di Jeff, il fotografo infortunato, in *Rear Window* (1954) sono una rappresentazione così sistematica, nonché parodica, dei generi hollywoodiani da farne un film sul cinema. Ne troviamo, invece, esempi clamorosi in filmografie di registi diversi come François Truffaut (*La nuit américaine*) e Karel Reisz (*The French Lieutenant's Woman*). La categoria del film sul film risulta, comunque, preziosa per come ci permette di accostarci criticamente al *modus operandi* di Lepage quando mette in relazione le riprese di *I Confess* di Hitchcock con il contesto del racconto familiare che ad esse s'intreccia.

Le confessionnal si presenta come una mescolanza fra il *making of* e il film sul film. Intanto, come il primo, include significanti dettagli della realizzazione del film, inscenandone le riprese all'interno della chiesa e financo una sessione di *casting*, ma lo fa solo in funzione della 'tragedia' della famiglia di Pierre e dei personaggi di quella famiglia che il film immagina entrare in contatto con il microcosmo mediatico del lavoro di Hitchcock. Si perde, così, quel tratto documentaristico che caratterizza il genere stesso, anche quando reinterpreta e intenzionalmente 'cancellato' dalla versione narrativa come nel film *Hitchcock*. Maggiore affinità si esplicita, invece, con la categoria del meta-cinematografico, proprio per il fluire di un piano nell'altro che è stato oggetto di analisi nelle pagine precedenti. Tuttavia, dobbiamo aprire un breve confronto con la pratica testuale, quella dell'adattamento, che più di ogni altra sembrerebbe invocata dal film di Lepage, non foss'altro che per il suo essere riscrittura di un adattamento, quello che Hitchcock aveva tratto dal testo teatrale di Paul Anthelme, *Nos deux consciences*.



2 Il Padre e i suoi doppi

La storia familiare che Lepage ci racconta può attecchire sul ramo hitchcockiano anche perché recupera in modo indiretto alcune componenti della trama che erano venute meno nell'operazione di adattamento della pièce teatrale; *Nos deux consciences*, rappresentata per la prima volta nel 1902.⁹ Nel testo teatrale, infatti, il prete ha un fratello, Philippe, che mette incinta la moglie di Bordier, un politico socialista, amico di padre Pieux, e muore in circostanze misteriose, mentre già nel secondo trattamento cinematografico il fratello del prete non è più nella trama principale (compare solo in un flashback) ed è il prete che diventa padre del figlio illegittimo. Anche nel film di Lepage Marc ha un figlio, affetto da una malattia genetica, nato da una breve relazione con una performer di numeri erotici, di cui si prende cura Pierre dopo la morte del padre. Le circostanze della morte di Marc sono anch'esse misteriose, almeno nelle motivazioni, ma solo fino a quando non scopriamo anche noi che Massicotte ha confessato a Marc la verità su chi è il suo vero padre. Il gioco d'incastro tra il film di Hitchcock e la tragedia della famiglia di Pierre si regge anche su questa riattivazione del processo di adattamento, che ricompone e reinterpreta le varianti testuali, e sul raddoppiamento delle figure che rivelano altro da sé nello spazio metaforicamente cinematografico del confessionale.

La presenza, piuttosto invasiva, della censura aveva poi determinato modifiche significative nelle parti più potenzialmente scabrose dei vari trattamenti così come nella sceneggiatura del film, ma il primo appunto sui trattamenti era stato, motivato dai dubbi sulla corrispondenza tra il rito della confessione secondo l'istituzione ecclesiastica e il suo utilizzo diegetico nella scena notturna tra Keller e padre Logan. Hitchcock, come abbiamo già considerato sopra, era poi riuscito a convertire il rispetto del silenzio da parte del prete confessore in un elemento di *suspense* che preconizza il dramma successivo. Con Lepage lo spazio circoscritto e claustrofobico nell'arredo ligneo del confessionale si apre a interpretazioni più laiche in cui trovano espressione i confronti di gender tra i personaggi delle due generazioni. Il taglio performante che Lepage produce sul film hitchcockiano s'iscrive così a partire dal cambiamento morfologico del titolo: il confessionale, da luogo adibito alla pratica religiosa, diventa figura plurisemica degli spazi in cui si concentrano le dinamiche relazionali fra i personaggi. Lo troviamo nello spazio cinematografico (nonché «fotogenico», come dice la segretaria di Hitchcock) in cui si confessano le due sorelle Françoise (madre di Pierre) e Rachel (madre di Marc), ma diventa già metaforico nel colloquio 'a porta chiusa' fra Rachel e il prete accusato di essere il padre del bambino, dove il vetro semitrasparente nella metà superiore della porta lascia intravedere, come nel confessionale, le fattezze della persona.¹⁰ Con guizzo ironico e demistificante, 'confessionale' è anche il nome dato alle cabine dove Manon, la madre del figlio di Marc, si esibisce in privato per i clienti dello squallido locale periferico dove lavora. La segretezza tipica del confessionale si riproduce poi anche nell'intimità omosessuale delle cabine della sauna, dove Pierre si spinge a cercare il fratello per potergli comunicare la morte del padre adottivo, e la necessità del silenzio votivo viene parodiata dal riproduttore vocalico con cui un signore anziano chiede a Pierre se cerca compagnia, dopo aver inutilmente articolato la richiesta con le labbra afoniche. Per finire, lo stesso schermo cinematografico diventa confessionale quando i volti delle due sorelle sono inquadrati all'interno della cornice formata dalla grata in cui ci sussurrano i loro peccati e i piani delle due 'cornici' vengono a coincidere.

Dallo specifico del luogo deputato al rito religioso, l'idea del confessionale¹¹ passa a connotare altri spazi chiusi dove lo stretto perimetro finzionale della scena, quasi una

forma privata di teatro di parola in miniatura, si rovescia in un palcoscenico di presunta verità. Lepage rende la struttura cinematograficamente mobile, trasformando in due occasioni, nella duplicità in cui il film è immerso, l'abitacolo di un'automobile in movimento in un luogo di tremenda confessione. Sono due momenti del film posti entrambi nella sequenza finale, prima e dopo la climax del *cut* hitchcockiano, ma la loro relativa vicinanza sintagmatica suggerisce allo spettatore lo spunto di focalizzarne il rapporto speculare.

Montgomery Clift nel film *I Confess* di Alfred Hitchcock, 1953

Nella prima auto, guidata da un autista anonimo, entra Marc, dopo l'invito insistente di Massicotte che vuole rivelargli il segreto di famiglia. Questi è l'unico personaggio che appartiene a tutti e tre gli ambiti contemplati dal film. Faceva il prete all'epoca in cui si stava girando il film di Hitchcock e aveva assunto il ruolo di mediatore, anche linguistico, tra la curia metropolitana e l'assistente di Hitchcock, ma deve abbandonare in corso d'opera l'abito talare perché la sua presunta relazione con Rachel, la zia di Pierre, è diventata di dominio pubblico con la nascita del bambino, Marc, appunto. Lo spettatore, che è portato a credere che il padre di Marc sia lo stesso Massicotte, viene escluso dalla confessione con la chiusura del tetto scoperchiabile dell'auto (sostituito prosaico della tenda del confessionale), allorché l'interno della vettura è ripreso dall'alto, in un chiaro rimando al *crane-shot* hitchcockiano. Nell'altra auto, il taxi con cui lavora il padre di Pierre, entra come cliente Hitchcock, uscito dal cinema della *première*. L'incontro fra i due 'padri', quello cinematografico e quello (auto)biografico, è anch'esso occasione di una performance confessionale: il tassista racconta, in forma di soggetto cinematografico, la terribile vicenda familiare di cui è protagonista, narrando di un uomo che mette incinta la cognata e anticipando la propria espiazione di colpevole incestuoso nelle forme edipiche di una cecità autoinflitta,

Suzanne Clément nel film *Le confessionnal* di Robert Lepage, 1995

figura archetipica di quella più secolare che deriverà da una forma acuta di diabete malcurato. Hitchcock commenta seraficamente che si tratta di una tragedia più che di un film, ma il commento tocca anche il piano teorico su cui si confronta lo scambio costante fra cinema e teatro che Lepage mette in scena per superarne i limiti.

Anche in quest'ultima direttrice, il film di Lepage assimila e reinterpreta nel proprio corpo una lettura intermediale già enucleata dallo stesso film di Hi-

tchcock, che dai «Cahiers du cinéma» e dai suoi giovani redattori, in particolare Rohmer e Chabrol, fu esaltato come uno dei primi esempi di modernità del mezzo cinematografico, per poi subire una progressiva declassazione all'interno del macrotesto del regista inglese. Se l'operazione di Lepage legittima un recupero di attenzione nei confronti del film, per la possibilità che offre di rielaborare, a distanza riavvicinata, i legami personali con la collettività e con la storia canadese, d'altro canto s'inserisce in un dialogo di reimpostazione della memoria cinematografica, che dona alle citazioni di *I Confess* lo status di un *flashback* condiviso dal protagonista così come dagli spettatori che sono duplicati nella sequenza della prima cinematografica. Anche nel film di Hitchcock troviamo tracce di performatività che riflettono sull'origine teatrale del testo (dalla pièce già ricordata di Paul Anthelme), ponendola in primo piano tramite la relazione privilegiata tra assassino e confessore. *I Confess* riflette il criticato impianto teatrale soprattutto nella sequenza finale del film, quando l'assassino, Keller, sfida padre Logan e il segreto del confessionale reiterando la propria colpevolezza ad alta voce nello spazio destinato agli spettacoli teatrali di un hotel della città (lo stesso dove Pierre trova lavoro e incontra Massicotte, che ne è cliente abituale nel film di Lepage): i suoi spostamenti continui dal palcoscenico alla platea deserta, giustificati dal bisogno di tenere il prete sotto tiro e sfuggire ai colpi della polizia, evidenziano contestualmente l'aspetto e il contesto teatrali del suo agire. Prima di vederlo agitarsi in un *one-man show* sul palcoscenico del teatro dell'albergo, padre Logan (e noi con lui) lo aveva visto prendere visivamente il posto del detenuto nel manifesto pubblicitario di un film, *The Enforcer*, contemporaneo a quello di Hitchcock (*La città è salva*, regia di Brethaigne Windust, 1951), passando di fronte a una sala cinematografica nel tragitto emotivamente faticoso verso il distretto di polizia della città. L'assassino diventa quindi un *performer* agli occhi del prete per la sua capacità di trasformare il delitto in un atto interpretativo che si propaga dal confessionale ad altri spazi mediatici.

Ancora più performativo il carattere tridimensionale che la figura paterna assume nel corto circuito narrativo di *Le confessionnal* fra il film di Hitchcock e la ricerca di Pierre e Marc. Il padre Logan di *I Confess* trova il suo doppio nella storia di Rachel, e in quel Father Massicotte che viene appunto allontanato dalla Chiesa per il sospetto di essere il padre del bambino, e che ritroviamo nella vicenda contemporanea dei due fratelli, dove è diventato un influente uomo politico che protegge e perseguita, al tempo stesso, il suo favorito Marc. Nelle fattezze fisiche dell'attore che interpreta Massicotte da vecchio riconosciamo anche una voluta corrispondenza fisica con Hitchcock, suggellata nel film di Lepage da un'immagine al presente che lo riprende sul medesimo sfondo notturno della sequenza iniziale del film di Hitchcock, quasi parodiando la presenza cameo che il regista aveva usato come firma autografa. In *Le confessionnal*, tuttavia, Hitchcock ha già un doppio, che interpreta il suo ruolo nelle riprese e nella produzione del film *I Confess*, così come le ricostruisce Lepage. Si compone, quindi, una vera e propria trinità cinematografica che sfida la bidimensionalità dello schermo, già doppio nella sua presenza messa *en abyme* all'interno del film.

Il film di Lepage introduce una nuova voce nella teoria dell'adattamento, in cui la performance occupa una posizione d'insolito rilievo nel processo. Nell'uso del termine performance, così come l'ho impiegato nel mio scritto, non va solo compresa l'accezione tuttora più ricorrente di performance attoriale, ma abbiamo incluso la performance del testo, anzi dei testi, cioè di quella varietà di versioni che ogni processo di adattamento reinterpreta e rilegge, direttamente o per trasmissione culturale, sulla base dell'instabilità, per definizione, di ogni testo. Lepage ha spesso sottolineato la caratteristica di non finitezza dei suoi lavori teatrali, proprio in virtù del fatto che il loro è un adattamento con-

tinuo nel contesto sempre rinnovato della loro performance. Nelle letture critiche del suo cinema si tende, invece, a privilegiare il processo di cristallizzazione che le opere teatrali subirebbero, in conseguenza “del posizionamento temporale del film dopo le immagini costitutive di ogni opera teatrale, e quindi della loro definitiva registrazione”.¹² Misurandosi con uno dei problemi chiave dell’adattamento, quello, cioè, della rappresentazione del passare del tempo, e inscenandolo nella ripetizione degli eventi da cui hanno preso forma le narrazioni che compongono il suo testo, Lepage rigenera l’idea di performance già contenuta nei testi precedenti, quell’idea che, secondo Jonathan Miller,¹³ viene abitualmente a mancare nelle trasposizioni, col risultato di annullare l’identità dei testi che ne sono materia. In questo caso, tuttavia, la capacità di preservarla non è solo appannaggio del medium teatrale, che Miller ritiene l’unico in grado di farlo per il fatto stesso che la performance è un elemento costitutivo dell’identità del teatro.

L’opera prima di Lepage continua, piuttosto, la ricerca di un ‘terzo spazio’, fra il cinema e il teatro, come ha indicato Greg Gieseckam studiando l’utilizzo del video e del film nel teatro contemporaneo.¹⁴ In *Le confessionnal* questo terzo spazio si configura nella triadica composizione tra il film di Hitchcock, la sua rilettura in chiave biografica e la ripercussione affettiva che queste performance testuali hanno sulla forma narrativa del film di Lepage, rendendone difficile l’attribuzione a paradigmi stabili e di genere cinematografico ben definito, com’è proprio della distorsione che la performance produce nella forma narrativa del testo.¹⁵ L’adattamento come «trasposizione creativa e interpretativa di un’altra opera riconoscibile»¹⁶ trova in *Le confessionnal* una sua conferma, ma anche un superamento e l’altra opera, non solo riconoscibile ma esplicitamente nominata e fatta circolare nel testo, compete nell’agone performativo del nuovo adattamento, senza che si stabilisca un testo ‘vincitore’, ma facendo riemergere le identità formali, culturali, storiche e di genere che i testi contengono nella loro potenzialità.



Il cameo di Alfred Hitchcock in *I Confess*

¹ M. CARLSON, *Performance: A Critical Introduction*, London, Routledge, 1996, p. 100 (La seconda edizione, aggiornata, è stata pubblicata nel 2003).

² Sull’argomento ha scritto diffusamente Claudio Longhi, le cui riflessioni, estese anche al teatro di Lepage, sono reperibili nel saggio *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Lucca, Pacini, 1999.

³ Sul contributo di Lepage all’inserimento dei media audiovisivi nella rappresentazione teatrale si veda il volume di G. GIESEKAM, *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*, London, Palgrave, 2007.

⁴ Le notizie di produzione relative al film sono prese da: A. DUNDJEROVIC, *The Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*, London, Wallflower Press, 2003. Per una contestualizzazione più specificamente teatrale del percorso di Lepage, si rimanda alla lettura del saggio di Anna Maria Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, BFS, 2004.

⁵ Su questo aspetto e anche su alcuni concetti formali del film di Lepage, segnalo la lettura di un articolo scritto per celebrare il decennale della sua uscita nelle sale: D. TOTARO, ‘Le Confessional 10 Years Later: A Québec Classic Revisited’, *Off Screen*, IX, 5 (May 2005) <http://www.offscreen.com/index.php/phile/>



[essays/le_confessional/](#) [accessed 4th May 2014].

- ⁶ Per una discussione articolata dei rapporti fra Hitchcock e la censura durante le riprese di *I Confess* rimando a: A. LAWRENCE, 'Constructing a priest, silencing a saint: The PCA and *I Confess* (1953)', *Film History*, Volume 19, 2007, pp. 58-72.
- ⁷ Si tratta di un neologismo introdotto dal teorico e musicista Michel Chion per definire il «fantasma sensoriale» di un suono di cui non siamo in grado di conoscere la fonte d'emissione. Ne discute ampiamente nel volume *Le son au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1985.
- ⁸ Allo studio di questo concetto Deleuze dedica il volume *Cinema 2: the time-image*. Una panoramica ragionata sulla sua filosofia del cinema si trova nel volume di F. COLMAN, *Deleuze & Cinema. The Film Concepts*, Oxford and New York, Berg, 2011 (per il concetto di «affetto» cfr. pp. 79-88).
- ⁹ Si consiglia la lettura di un saggio approfondito e illuminante di Bill KROHN, '*I Confess* and *Nos deux consciences*', in W. SCHMENNER, C. GRANOF (eds), *Casting a shadow. Creating the Alfred Hitchcock Film*, Evanston, Northwestern University Press, 2008, pp. 49-61.
- ¹⁰ A. DUNDJEROVIC, *The Cinema of Robert Lepage*, p. 71.
- ¹¹ Nel suo puntuale articolo sul film d'esordio di Lepage - *La confessione cinematografica di un fan di Alfred Hitchcock. Costanti tematiche e motivi teatrali nel cinema di Robert Lepage: il caso Le confessionnal* - Sara Russo identifica nella parete «l'oggetto-risorsa» dal quale prende corpo il processo creativo dell'opera, in modo analogo a quanto accade anche nelle messe in scena teatrali del regista (tra le quali Russo privilegia *Les sept branches de la rivière Ota*, 1994-1996, per l'andamento centrifugo che scansiona la rappresentazione della memoria, anche là in bilico costante tra l'individuale e il collettivo, nonché per altre corrispondenze simboliche). La parete, quella che Pierre rivernicia più volte nel tentativo, fallimentare, di far sparire le tracce delle fotografie che vi erano appese, e quindi del passato che vi era impresso, riporta alla memoria critica anche la 'quarta' parete, contro la cui chiusura al pubblico tutto il teatro di Lepage lavora, in sintonia con la storia teatrale dell'intero Novecento. Trovo, tuttavia, che in *Le confessionnal* sia proprio l'oggetto del titolo, cioè il confessionale, a costituire questa risorsa immaginifica e spazio-temporale su cui ruota il congegno. L'articolo di Russo può essere consultato on-line al seguente indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=86&ord=48> (accessed 3rd September 2014).
- ¹² P. DICKINSON, 'Space, time, auterity and the queer male body: the film adaptations of Robert Lepage', in J. STACEY, S. STREET (eds), *Queer Cinema. A Screen Reader*, New York, Routledge, 2007, p. 184 (traduzione di chi scrive). *Le Confessionnal*, da questo punto di vista, è un'anomalia, in quanto non è l'adattamento di un'opera teatrale di Lepage, ma è anche l'opera 'manifesto' del suo modo di intendere il cinema come particolare tipo di riscrittura, che non si lascia concludere testualmente.
- ¹³ J. MILLER, *Subsequent Performances*, London, Faber and Faber, 1998.
- ¹⁴ G. GIESEKAM, *Staging the Screen*, p. 222.
- ¹⁵ Questa la definizione dell'effetto della performance secondo Elena DEL RIO, *Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 15.
- ¹⁶ L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 7 (traduzione di chi scrive).



STEFANO ODDI

La Damnation de Faust ovvero il circo multiforme di Terry Gilliam

La messa in scena di Terry Gilliam della Damnation de Faust di Hector Berlioz (English National Opera, 2011) costituisce l'esordio del cineasta britannico nel mondo dell'opera, la prima penetrazione nel campo melodrammatico da parte di un regista la cui poetica dalle note debordanti ha sempre costituito un terreno dai connotati profondamente affini a quelli del teatro d'opera. Siamo davanti dunque al contatto tra una delle personalità più eclettiche e barocche della recente storia del cinema e un universo estetico come quello dell'opera, per sua natura considerabile – usando le parole di Gerardo Guccini – come «una macchina teatrale gigantesca e fascinosa che costituisce il più vitale residuo dell'età barocca in età moderna». In un certo senso, la Damnation si pone inoltre come una vera e propria summa all'interno dell'itinerario registico di Gilliam, capace di travalicare le limitanti linee di confine tra un'arte e l'altra per accogliere in sé tutti i motivi ricorrenti più caratteristici del suo cinema, ponendosi in linea con la sua estetica dell'ibridazione «dove l'epica si mescola all'ironia dando vita a un mélange del tutto particolare» (Francesco Liberti). Il presente articolo analizza in dettaglio la messa in scena di Gilliam, collocandola non solo nel contesto della sua filmografia, ma anche in quello del cinema degli ultimi decenni, e mettendola in dialogo con le tendenze recenti della messa in scena dell'opera in musica e del dibattito critico su di essa.

Terry Gilliam's staging of Berlioz's La damnation de Faust (English National Opera, 2011) constitutes the director's first foray into the world of opera. In a sense, though, Gilliam's excessive, over-the-top poetics has always exhibited a strong affinity with the poetics of the operatic genre. We witness, then, the coming together of one of the most eclectic and baroque personalities in the history of film and the aesthetics of a genre defined by Gerardo Guccini as «a gigantic, enthralling theatrical machine that constitutes the most vital residue of the baroque in our times». What is more, this Damnation emerges, perhaps paradoxically, as the summation of Gilliam's directorial journey: moving beyond the boundaries separating different artistic forms and media, it highlights all the recurring motives of his films and their aesthetics of hybridization, «where epic and ironic modes mix, producing a unique mélange» (Francesco Liberti). This article analyzes in detail Gilliam's staging of La damnation de Faust, locating it in the context not only of his filmography, but also in that of cinema of the last few decades, and putting it into dialogue with recent trends in operatic mise en scène and its lively critical debate.

La Damnation de Faust di Hector Berlioz, messa in scena da Terry Gilliam nel 2011 all'English National Opera di Londra, deve parte del suo enorme interesse al suo costituirsi come esordio del cineasta britannico (o meglio, naturalizzato britannico) nel mondo dell'opera in musica, come prima penetrazione in un simile territorio artistico del regista la cui poetica dalle note debordanti ed eccessive ha sempre costituito un terreno dai connotati profondamente affini a quelli del teatro d'opera, e come contatto (da sempre atteso e finalmente avvenuto) tra una delle personalità più eclettiche, barocche e visionarie della recente storia del cinema e un universo estetico come quello dell'opera in musica, per sua natura considerabile come «una macchina teatrale gigantesca e fascinosa che costituisce il più vitale residuo dell'età barocca in età moderna» (Gerardo Guccini).¹ In un certo senso, questa *Damnation* si pone inoltre come una vera e propria summa all'interno dell'itinerario registico di Gilliam, un'opera capace di travalicare le limitanti linee di confine tra un'arte e l'altra per accogliere in sé tutti i *Leitmotive* più caratteristici del suo cinema, divenendo in questo senso un oggetto esemplare.

Per queste ragioni, ritengo che tale messa in scena meriti un'attenzione critica che ad oggi non ha ancora ricevuto, né dagli studiosi di regia d'opera né dagli esperti della cinematografia di Gilliam, la quale peraltro non ha mai goduto di una sufficiente considerazione.



ne all'interno del panorama degli studi, per lo meno in italiano. Nelle pagine che seguono articolerò il mio percorso di analisi seguendo un itinerario che parte dall'opera cinematografica del regista britannico e giunge al suo esordio nel mondo dell'opera. Inizierò con una breve panoramica sull'estetica di Gilliam, attivo fino al 2011 esclusivamente come regista cinematografico, e sui potenziali punti di contatto tra questa e l'opera di Berlioz. Seguiranno un'analisi dello spettacolo, tesa a ripercorrere l'impressionante poliedricità delle soluzioni adottate da Gilliam e dunque inevitabilmente condotta 'scena per scena', una considerazione della sua posizione nel contesto del dibattito contemporaneo sulla regia d'opera, e infine qualche breve cenno alla ricezione critica. Prima di iniziare ritengo tuttavia doveroso chiarire che non ho visto questa *Damnation* dal vivo, ma solo nel DVD prodotto dalla BBC con la regia video di Peter Maniura, peraltro corredato di una preziosa intervista a Gilliam.² Il pubblico italiano, invece, ha potuto assistere allo spettacolo grazie alla ripresa che nel 2012 ne ha fatto il Teatro Massimo di Palermo.³

1. Un'opera gilliamesque

Qualora ci si imponesse – in una sorta di inutile quanto sadica sfida terminologica – di definire questa *Damnation* attraverso un solo aggettivo, sarebbe difficile non utilizzare il termine '*gilliamesque*', un neologismo inventato da alcune riviste cinematografiche specializzate inglesi e francesi per indicare – come chiarisce Federico Liberti nella sua monografia dedicata a Gilliam – un'estetica dell'ibridazione «dove l'epica si mescola all'ironia dando vita a un *mélange* del tutto particolare».⁴ La poetica di Gilliam è fondata sulla mescolanza, l'eclettismo schizofrenico ed estremo, l'intreccio postmoderno e privo di ordine gerarchico di bello e brutto, antico e moderno, elementi di cultura alta e avanzi pop, all'interno di un caleidoscopio barocco debordante di riferimenti letterari, pittorici e cinematografici in cui le dicotomie tipiche dell'immaginario occidentale (alto-basso, lineare-obliquo, reale-irreale, sanità-follia, utopia-distopia) si sfibrano, mescolando in maniera inscindibile gli opposti. Ma è soprattutto un'estetica dominata dalla continua distorsione visiva del reale, da un gusto per il grottesco, il deforme e il mostruoso che si esprime attraverso un'ossessiva insistenza su figure inquietanti (dai nani grassottelli ai giganteschi mostri di rabelaisiana memoria), su architetture e ambienti defigurati che alternano la linearità armoniosa e funzionale del razionalismo con una composizione irrealistica fatta di linee sghembe e spezzate, dominati peraltro dall'accumulo di una quantità indefinita di elementi eterogenei, sfruttati per produrre una moltiplicazione esagerata degli stimoli e del senso. Un caos informe, sovraccarico e multiprospettico, dunque, nel quale Gilliam non predispone punti di vista privilegiati o precostituiti, non dice mai in che direzione orientarsi né crea un solo centro focale, orchestrando le sue opere come strutture aperte, spesso prive di un finale risolutore, tese al prolungamento della riflessione anche in un momento successivo alla visione. Ammette a tale proposito il regista: «Non voglio essere definitivo come gli altri, mi piace lasciare le cose in sospeso, evitare di spiegarle tutte».⁵

{oddi_gilliam_s_fig1}

È in questo senso che *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz non poteva che costituirsi come il candidato ideale per l'ingresso nel mondo dell'opera di un artista come Gilliam, un titolo capace di stringere con il complesso dell'opera del cineasta britannico un rapporto profondo e inscindibile. Innanzitutto, il libretto scritto dal compositore francese insieme ad Almyre Gandonnière et Gérard de Nerval, ispirato al noto poema drammatico di Goethe (o meglio, all'adattamento francese, per di più in prosa, del capolavoro goethiano



Faust e Mefistofele all'interno dell'appartamento-gabbia del protagonista, I parte

eseguito da Gérard de Nerval), si fonda su figure narrative e suggestioni tematiche decisamente vicine a quelle con cui, negli anni, Gilliam ha popolato la sua frastagliata filmografia, permeata da una sotterranea ma strutturale *sympathy for the devil*, mirabilmente concretizzata nelle figure mostruose di luciferina ascendenza di cui i suoi film traboccano: dal narcisista stregone di nome Male, imprigionato nella Fortezza delle Tenebre Eterne de *I banditi del tempo* (*Time bandits*, 1981) al fiammeggiante dio Vulcano de *Le avventure del barone di Münchhausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*, 1988), dal nevrastenico Dottor Gonzo di *Paura e delirio a Las Vegas* (*Fear and loathing in Las Vegas*, 1998) che, durante il lungo trip notturno del protagonista Raoul Duke, si trasforma in una spaventosa e lisergica creatura demonica (con tanto di corna), fino al Mr. Nick protagonista del recente *Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009), diavolo vero e proprio in aperta contesa con un mago alchimista che anni prima gli aveva – guarda caso – ceduto l'anima della figlia in cambio della vita eterna.

È inoltre la stessa peculiare natura della *Damnation* a renderla un trampolino perfetto e congeniale per l'introduzione al mondo dell'opera in musica di un regista come Gilliam.⁶ Berlioz stesso, infatti, la definì a più riprese una '*légende dramatique*', una composizione per soli, coro e orchestra pensata per la sala da concerto e non per la rappresentazione in palcoscenico. Un testo perciò caratterizzato, nella formulazione di Andrew Clements, da «hazy dramatic boundaries» e proprio per questo capace di favorire l'esplosione della visionarietà sfrenata del cineasta britannico, di fornire alla sua «maverick creativity [...] the freedom to flourish».⁷ Secondo un altro critico, Paul Levy, è esattamente questa caratteristica che ha lasciato «enough space and oxygen for Mr. Gilliam's fiery imagination to blaze».⁸

Allo stesso modo, Daniel Albright ha definito la *Damnation* berlioziana nei termini di una «*semi-opera*», termine già usato da Roger North a fine XVII secolo in riferimento alle creazioni teatrali del suo contemporaneo Henry Purcell, contraddistinte secondo lui dalla peculiare mescolanza di scene «completely spoken, others completely sung, and still others mostly spoken but including incidental song».⁹ Tuttavia, il senso di cui Albright carica la denominazione «*semi-opera*» si svincola dal precedente secentesco per contestualizzarsi pienamente nel clima del Romanticismo, nell'ideale della fusione di tutte le arti che della poetica romantica era uno dei cardini di riferimento e soprattutto nell'eccezionalità rivoluzionaria costituita dalla figura del compositore francese. Albright osserva infatti come

Berlioz was willing to go further than anyone else, by dismantling the concept of opera, the concept of theatre itself. To Berlioz, [...] Goethe seemed to be moving toward a vision of drama as fluid, as biologically potent, as the new discourse of Romantic music; and so he founded a new genre [...] by cracking the fixed shell of the nineteenth-century theatre, Berlioz was able to devise a more intimate hybrid between music



and drama - a semi-operatic, semi-symphonic thing.¹⁰

La *Damnation* si caratterizzerebbe in questo senso come una sorta di ibrido, il risultato di un esperimento, «a strange mélange of disconnected scenes, in which the gaps are either left gaping, or covered over with obviously ineffectual transition material»,¹¹ una creazione che trova nell'ossimoro e nella contraddizione la propria potenza anticonvenzionale, il proprio statuto estetico. Ancora Albright, a questo proposito, parla di una composizione in cui «the separate pieces are extremely diverse, and yet they seem to move together into some loose enormous integrity, to investigate possibilities for some single purpose»,¹² un prodotto artistico che non può che caratterizzarsi come «a fantasy based on a non-existent opera, in which the singers and the orchestra seem guided more by the musical whim, by the need to astonish, spoof, devastate, than by the normal proprieties of operatic discourse».¹³

Ovvio che un simile apparato formale, libero dal peso delle tradizionali convenzioni drammaturgiche e al tempo stesso carico di preziose discontinuità strutturali, finisca inevitabilmente per costituire l'oggetto prediletto delle pretese creative di un visionario come Terry Gilliam, ultimo fautore di una coraggiosa impresa compiuta in precedenza da registi di alto calibro. Basti citare, a tal proposito, Maurice Bejart che nel 1964 scandalizzò l'Opéra di Parigi trasformando – all'interno delle sue plastiche creazioni corali – Margherita in una spogliarellista e Faust in un guardone, oppure Luca Ronconi, la cui *Damnation* (Regio di Torino, 1992) fatta dei consueti ponti, carrelli e piani inclinati fu definita da Leonetta Bentivoglio «paradosso visionario, viaggio fantastico, pastiche incontinent».¹⁴ Avvicinandoci alle soglie del nuovo millennio, va inoltre ricordato lo straordinario lavoro di Robert Lepage (Saito Kinen Festival, Matsumoto, 1999) che, trasformando il fondale del palcoscenico in un imponente caleidoscopio di schermi, ha sfruttato le potenzialità del video per saturare i salti temporali di cui si compone la narrazione, riuscendo a rendere inoltre quella fluidità cinematografica che innerva profondamente l'opera berlioziana.

A una prima lettura, l'operazione di Gilliam pare viaggiare invece su binari in un certo senso molto simili a quella attuata da Peter Sellars per la messa in scena della *Theodora*.¹⁵ Come la *Damnation* di Berlioz, anche l'oratorio di Händel infatti non fu composto ai fini di una rappresentazione scenica e presenta dunque una drammaturgia in grado di aprire spazi di manovra e rielaborazione decisamente ampi. Non a caso, Sellars trasforma un testo dalle tematiche principalmente religiose in un dramma di chiara matrice politica, imperniato su una dura critica all'imperialismo americano, esattamente al pari di Gilliam che vira il ben noto racconto di Faust nella concentrazionaria cornice della Germania nazista, denunciando – tra le altre cose – il potere coercitivo e orwelliano di ogni totalitarismo e la sua pretesa di estendere il proprio controllo dalla sfera fisica a quella mentale.

A ben guardare, però, l'operazione compiuta da Gilliam si rivela anche più complessa ed esplosiva, tesa non soltanto a una compiuta rielaborazione dell'originale di Berlioz, ma a un tentativo di apertura totale dei suoi sensi possibili, a una liberazione non controllata di suggestioni eterogenee e svincolate da una struttura gerarchica di valore, che ben si sposa con la sua poetica del 'sospeso' e del 'rifiuto del definitivo' a cui ho accennato poco sopra. Così, Gilliam considera la sua *Damnation* prima di tutto come un esperimento affascinante in cui «you could take a romantic piece [...] then you force it into a period of history that's concrete, that doesn't go away, that happened. And see what happens». Un tentativo di «react to what the author has written» in cui il regista britannico si pone come «the tuning fork that smashes against the rock that's Berlioz» con l'obiettivo di realizzare un'esplosione del senso originario del testo in una miriade di sensi altri.



Già solo a una prima, approssimativa lettura, infatti la messa in scena di Gilliam pare aprirsi a una doppia chiave di rappresentazione: da un lato il dramma faustiano è traslato in una Germania hitleriana piena di note orwelliane, con un Mefistofele generale delle SS intento a sottomettere la straordinaria mente dello scienziato Faust alle dipendenze criminali del *Reich*; dall'altro, attraverso una profusione indifferenziata di mezzi scenografici, si ripercorre la storia della cultura tedesca *tout court*, «from German Romanticism through expressionism to Fascism [...] but just on an artistic design level». Dunque, mentre in scena scorre sempre un unico flusso diegetico (quello dell'ariano Faust innamorato dell'ebrea Margherita ai tempi del nazismo), Gilliam costruisce un secondo livello puramente visivo in cui ripercorre scenograficamente un secolo di storia e cultura tedesca (di cui è un grandissimo appassionato), passando dal sublime romantico alle visuali distorte e spezzate proprie dell'espressionismo fino al rigore lineare dell'arte nazista, in un viaggio che «from something that's organic, natural, beautiful, opens to something that's twisted and jagged and fractured, to something that's right angles, and nice, simple shapes, like a swastica».¹⁶ Vediamo ora in dettaglio come ciò accade.

2. Parabole discendenti: dall'Uomo Vitruviano ad Auschwitz

La *Damnation di Gilliam* si apre in modo estremamente atipico: sul palco buio e muto spicca l'immagine proiettata dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci, sorta di archetipo della razionalità umana che riapparirà – di volta in volta deformato in modo differente – in diversi momenti della rappresentazione, a rendere simbolicamente la doppia parabola di degradazione del protagonista Faust, destinato a soccombere da un lato ai barbarici istinti del corpo (contrapposti ai misurati moti del cervello) e dall'altro all'abominio del nazismo. A un tratto, il silenzio viene rotto da un'esplosione proveniente dalle quinte, a cui segue un brevissimo e accecante bagliore bianco. Proprio dalla quinta di destra, subito dopo, comincia a spandersi sul palco un denso fumo rosso dal quale fuoriesce un uomo calvo, vestito in frac e con una lunga giacca grigia che, dopo aver fatto qualche passo, si gira istintivamente verso l'uditorio e si sorprende di vedere il pubblico, rompendo in modo volontario l'ideale quarta parete. A questa 'trasgressione' se ne aggiunge subito un'altra che mina ben più in profondità i connotati dell'opera in musica: l'uomo, nel rivolgersi direttamente agli spettatori e al direttore d'orchestra, non canta ma si lancia in un discorso totalmente parlato – e ovviamente non previsto nel libretto – in cui illustra ciò che il pubblico vedrà in scena: la parabola distruttiva di un anti-eroe «as he struggles to find order in this chaotic world» e nella quale «'struggle' translates into German as 'Mein Kampf'».

Dunque quello che scopriremo essere il personaggio di Mefistofele si presenta in questa sorta di prologo come un vero e proprio narratore onnisciente che anticipa allo spettatore la trasposizione della vicenda faustiana all'interno della cornice storica del nazismo e nel frattempo presenta i suoi aiutanti 'spiriti dannati' che a poco a poco entrano in palcoscenico, con movenze che richiamano quelle che caratterizzano i protagonisti dei cosiddetti *zombie movies*.¹⁷ Si tratta di personaggi totalmente vestiti di nero, con maschere grottesche ispirate al volto del Jack Skellington del film d'animazione *Nightmare Before Christmas* (*Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*) diretto da Henry Selick e soprattutto, chiarisce Mefistofele, totalmente invisibili per gli altri personaggi all'infuori di lui. Più che suggerire un approdo a un contesto fantastico, però, tali figure rappresentano gli ingranaggi nascosti, gli strumenti sotterranei e inquietanti di un regime totalitario



come il nazismo che Gilliam rilegge alla stregua di un potere orwelliano onnipervasivo, capace – come vedremo a breve più approfonditamente – di controllare le azioni, le scelte e addirittura i desideri più intimi di chi vi è sottomesso passivamente. Il prologo, in ogni caso, si chiude con il narratore Mefistofele che si siede nella parte più avanzata del palco, solo sulla destra, illuminato dal basso da una tenue luce rossa e che, dopo aver dato al direttore d'orchestra il permesso di cominciare, prende a osservare la vicenda che accade in scena, autocostruendosi come spettatore, riflesso del pubblico sul palco ma anche e soprattutto spia nascosta nell'ombra, fautrice di quel controllo distopico e onnipervasivo cui ho appena accennato.

Successivamente, sul palcoscenico scende un breve buio che gradualmente viene rischiarato fino a mostrare una scena campestre, in un procedimento che rievoca la dissolvenza cinematografica, altro riferimento al cinema all'interno di un'opera che ne è costellata. Sullo sfondo ora appare un fondale ispirato ai dipinti di Caspar David Friedrich, dominato da una catena montuosa e da un cielo azzurro con nuvole; sul palco poco illuminato si stagliano le figure di un tronco d'albero e di un basso dirupo roccioso. A un tratto entra da destra la piccola sagoma di un uomo con un grosso peso di forma cubica sulle spalle, totalmente in controluce. Si tratta del protagonista Faust che si dirige verso il centro del palco, dove un fascio di luce ne illumina le fattezze: bassa statura, capelli e barba rossi che rinviano all'eccentrico look del protagonista di *Eraserhead* di David Lynch (1977), un lungo giaccone grigio con sotto giacca e cravatta.¹⁸ Subito il protagonista si libera del peso che porta sulle spalle, lo poggia a terra e ne tira fuori una grossa lavagna su cui comincia a scrivere formule e algoritmi. Il peso si rivela subito in tutta la sua portata metaforica: Faust porta sulle spalle l'ingombrante fardello della scienza, del calcolo, della razionalità alienante.

Non è un caso che Gilliam introduca a questo punto tre figure di giovani allegri e danzanti, non presenti nel libretto dell'opera, che interrompono lo studio di Faust, lo distruggono e richiudono a poco a poco la sua lavagna.¹⁹ A differenza della staticità di Faust che resta sempre fermo, perso nei suoi calcoli, spesso dando le spalle all'uditorio, i tre giovani attraversano liberamente tutto lo spazio del palcoscenico e fanno esplodere la propria corporeità, danzando con fare forsennato, allegro e vitale. Gilliam inserisce queste tre figure per evidenziare sin da subito il tema portante dell'opera: il contrasto insanabile tra gli istinti frenetici e gioiosi del corpo e le limitazioni raggelanti della mente, una vera e propria ossessione per il regista britannico, caratteristica di tutti i suoi film ed esemplarmente espressa ne *Le avventure del barone di Münchhausen*, in cui i personaggi del Re e della Regina della Luna dispongono della possibilità fisica di staccare la testa dal proprio corpo in relazione al tipo di attività che stanno compiendo (la testa resta ancorata al resto per le attività intellettuali mentre se ne distacca per far esplodere le pulsioni carnali).

Poco dopo, all'interno della stessa scena, tale dicotomia viene ribadita con forza. Faust è ora sdraiato sul dirupo montuoso presente nella scenografia e la sua disperazione esistenziale viene riflessa nella luce fredda che illumina appena il palco buio, creando una sorta di effetto-notte. A un tratto il palcoscenico si riempie delle figure festanti del coro, nei panni di contadini ricoperti di foglie, fiori e maschere tribali, probabilmente nell'atto di celebrare una sorta di festa rituale: tutti si schierano intorno alla figura di una fanciulla vestita di bianco, con una corona floreale sulla testa, mentre Faust li osserva dall'alto del dirupo. Di nuovo l'opposizione è nettissima: in alto, isolato, Faust rappresenta un mondo pragmatico, razionalista, desacralizzato, dominato dalla logica imperfettibile del calcolo mentre sul palcoscenico ribolle in tutta la sua eccessiva e stordente corporeità un mondo ancora dominato dal senso del sacro, caratterizzato da un tempo ciclico e da un legame



ancora primigenio e profondo con la natura e con l'altro. Questi due mondi entrano in collisione quando alcuni personaggi del coro trascinano Faust sul palco e, spogliandolo della sua giacca, lo trovano vestito di un'armatura, ennesimo simbolo della segregazione della sua fisicità, del suo istinto corporale. Il Faust che Gilliam desume da Berlioz è dunque un'entità totalmente passiva ed aliena, un essere estraneo, intoccato dalle cose del mondo che, secondo Albright, si distingue principalmente per «the estrangement, the disaffection», caratteri che condivide con il modello romantico del «Byronic hero». ²⁰ In un certo senso, usando nuovamente le parole dello studioso,

Berlioz deliberately, daringly, farsightedly, created Faust as a vain aesthete, a tourist even when at home, sexually impotent, incapable of political action or of sympathy for his fellow man, in order to illustrate the collapse of certain illusions about the possibilities of human progress. ²¹

A ben guardare, già dall'analisi del prologo e della prima scena emerge immediatamente il doppio approccio che Gilliam mette in atto nei confronti del testo originale. Da un lato, il regista dà vita a una precisa tensione distruttiva, non esitando a inserire elementi, personaggi e addirittura scene assolutamente non citati nel libretto, né a dissacrare il principio stesso dell'opera lirica, il canto, sostituendolo con il parlato. Dall'altro lato, però, Gilliam non perde mai di vista il senso originario del testo di Berlioz – costituito dall'eterno contrasto tra corpo e mente – e anzi ne evidenzia fortemente i caratteri, avvicinandosi in un certo senso al nucleo forte di quella regia critica alla Strehler fondata sulla necessità di individuare un tema sotteso all'opera originaria ed enfatizzarlo. Citando Paolo Gallarati, si può affermare che «i capolavori del teatro, e di quello musicale in particolare, offrono inesauribili spunti interpretativi, ma posseggono alcuni dati inoppugnabili su cui poggia l'intera costruzione musicale, narrativa e drammatica di cui il regista deve tenere conto»; in questo senso Gilliam non tenta di mettere in atto «una vincolante adesione alla lettera del testo ma di individuare quei pilastri portanti che permettono al testo stesso di acquistare significato, reggersi come struttura e vivere come forma organica». ²² Questa estetica del doppio – propria di una poetica improntata sul 'rifiuto del definitivo' come quella di Gilliam – che da un lato rinnega il testo di partenza e dall'altro attinge a piene mani al suo nucleo più intimo, trova un'altra (ma diversa) concretizzazione nella scena successiva.

Dopo il passaggio dell'esercito (rappresentato da uomini in sella a finti cavalli giocattolo, un espediente già usato da Gilliam nel 1974 nel suo *Monty Python e il Sacro Graal*, richiamato in modo evidentissimo), sul palco scende il buio e d'un tratto il fondale di ascendenza romantica lascia spazio a una gigantesca proiezione in bianco e nero di una cartina dell'Europa dei primi del Novecento. Sulle note della *Marcia ungherese* quattro paggi imperiali sistemano delle sedie sul palco in modo simmetrico, accostando ad ognuna di esse la bandiera di una grande potenza europea; successivamente Mefistofele in frac introduce i grandi regnanti, abbigliati in pompa magna. La solennità dei loro gesti e delle loro movenze assume toni estremamente grotteschi, anch'essi di matrice pythoniana. I loro movimenti sono marionettistici, comici, quasi surreali e tradiscono un'influenza dei film di Charlie Chaplin. I capi di stato si muovono in modo frenetico, abbozzano pose convenzionali, compiono azioni prive di significato, danzano tra di loro, si siedono e si cambiano di posto continuamente. ²³ Tutto nella loro recitazione concorre a trasformarli in marionette senz'anima, pupazzi che nascondono dietro lo sfarzo dell'abito un vuoto strutturale.

A un tratto uno degli spiriti dannati porta sul palco un'enorme torta sulla quale è di-

segnata una cartina dell'Europa. Subito, i regnanti vi si affollano intorno e, azzuffandosi, cominciano a piantare in modo convulso e forsennato delle piccole bandierine sull'uno o l'altro stato, fino a un apice di delirio reso attraverso il primo rilevante utilizzo del video: le luci prima diventano intermittenti e poi si spengono, lasciando che tutto lo spazio visivo venga occupato dalle terrificanti immagini di repertorio riguardanti le esplosioni e gli scontri mortali tra soldati durante la Prima Guerra Mondiale, mentre Mefistofele, di nuovo seduto al suo posto di spettatore, assiste divertito.

La scena sembra riferirsi ironicamente alla storica Conferenza di Parigi del 1919, la riunione internazionale che, subito dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, vide i rappresentanti dei paesi vincitori impegnati nel delineare il nuovo assetto geopolitico europeo, riorganizzando su base etnica i suoi equilibri. Proprio questa ridefinizione territoriale (che



I regnanti europei e Mefistofele nell'atto di dare l'assalto alla torta del Continente, scena tra I e II parte

vide, tra le altre cose, la fine dell'Impero austro-ungarico e la nascita di stati come la Cecoslovacchia e la Jugoslavia) portò tuttavia alla fermentazione di nuove inquietudini – simili a quelle che nel 1914 avevano condotto alla tragedia del primo conflitto mondiale – che, unite al disastroso stato in cui riversava il continente dopo la guerra, condussero a un'instabilità sociale destinata a risolversi nell'avvento dei regimi totalitari tedesco e italiano.

Al di là di una simile riflessione sulla natura speculativa della guerra (e della pace), resa attraverso un immaginario multiforme che pesca indifferentemente dai Monty Python come da Lewis Carroll, questa scena (ovviamente non prevista nel libretto di Berlioz) condensa di nuovo la sopraccitata estetica del doppio e della dicotomia di Gilliam. Non solo essa oppone alla tendenza naturalistica della recitazione finora messa in atto dagli attori un'opposta attitudine interpretativa, tesa alla caricatura e al marionettismo, ma soprattutto sancisce l'esistenza di un secondo livello della rappresentazione opposto a quello narrativo. Se nella prima scena scorreva, infatti, il dramma esistenziale di Faust, in questa (e in alcune altre successive) Gilliam crea una sorta di parentesi in cui la narrazione si blocca, una sacca rappresentativa estranea allo scorrere dell'azione in cui il regista ripercorre i momenti salienti della storia della Germania «just on an artistic design level». Non è un caso che mentre nella prima scena il fondale richiamava la pittura romantica, la scena appena descritta rievoca in modo evidente la matrice espressionista dei dipinti di George Grosz che, sotto la patina satirica, pulsavano del lacerante urlo di una nazione devastata dal primo conflitto mondiale.

Con la scena successiva, si torna al livello della narrazione (e con essa della recitazione naturalistica). Il palco buio è ora invaso da una spessa coltre di fumo mentre stesi a terra ci sono dei cadaveri. Sulla sinistra, come sospeso in aria, sta lo studio/abitazione di Faust che presenta la forma di un cubo sfigurato e distorto (ancora un riferimento alle linee spezzate e oblique dell'espressionismo) e si costituisce come una sorta di gabbia (altra figura tipica dell'immaginario di Gilliam) che separa il protagonista dal mondo, costringendolo a un isolamento forzato.

Per movimentare l'aria di Faust, in questo caso, Gilliam lo fa camminare nervosamente



tra il suo studio e il palcoscenico, alla ricerca di uno strumento o un'arma con cui togliersi la vita e mettere così fine alla sua disperazione. Eppure, proprio nel momento in cui il protagonista trova un pugnale e fa per portarselo al petto, Mefistofele – non più seduto nella posizione di spettatore ma in piedi sul palco, circondato dalla sua consueta luce rossa – compie un piccolo gesto estremamente significativo: uno schiocco di dita. In quel momento spuntano gradualmente due coni di luce provenienti dall'alto; sul palco inoltre cominciano ad affollarsi i membri del coro, distogliendo Faust dai suoi propositi. Il semplice gesto dello schiocco di dita, capace di modificare in modo così netto una situazione e di cambiare in profondità le intenzioni di Faust, arricchisce notevolmente la caratterizzazione di Mefistofele, dipingendolo come il latore di un potere assolutistico e orwelliano. La sua figura luciferina non solo controlla dall'esterno – come uno spettatore – tutti i movimenti del protagonista al pari di un Grande Fratello, ma ha il potere di intervenire attivamente nell'evolversi degli eventi, nella scelta delle azioni da compiere, fino quasi a penetrare la sfera dell'intenzione soggettiva.

Dopo il gesto di Mefistofele, comunque, la scena si riempie di figure di proletari, sfollati, volontari, soldati, medici e infermieri che iniziano a prestare soccorso ai superstiti su barelle e lettini coperti da teloni da ospedale, adibiti per l'occasione. Molti di questi personaggi indossano peraltro delle maschere antigas, un elemento che, oltre a rinviare al nazismo e in generale al clima bellico, funge da strumento deputato a realizzare quella deformazione mostruosa e inquietante dei volti così tipica del cinema di Gilliam (lì realizzata attraverso le lenti deformanti dei grandangoli). Facile notare inoltre come i membri del coro perdano una caratterizzazione collettiva e quanto invece il regista, in linea con quella che Jürgen Maedher considera la tendenza dominante della moderna regia d'opera, prediliga una dinamizzazione «dei personaggi di “secondo piano” sino alla completa individualizzazione di tutti gli attori sulla scena», i quali entrano in viva interazione con lo stesso Faust che, vestito da medico, prende a soccorrere i feriti, rigettando il suo isolamento spersonalizzante e aprendosi finalmente all'altro, al contatto con il corpo.²⁴

Tale individualizzazione del coro giunge al suo apice nella scena successiva, ambientata in un'osteria, in cui si alternano la *Canzone di Brander* e quella di Mefistofele. La scena è bipartita in modo quasi simmetrico: al centro, su un palchetto inclinato, siedono attorno a un tavolo Faust, Mefistofele e alcuni commensali; a sinistra, un nugolo di persone circonda un palco per comizi, sul quale si muovono dei rappresentanti del Partito Comunista, di fronte a un grande manifesto che ritrae la celebre immagine della mezza figura di Lenin affiancata dalla bandiera rossa con falce e martello; a destra, invece, un drappello di SA (caratterizzate dalle giacche color ocra) beve birra intorno a un tavolino. Ogni figura dunque svolge un ruolo ben preciso e il palcoscenico si trasforma in un via vai continuo e dinamico di personaggi. Uno dei comunisti intenti a fare propaganda, ad esempio, si avvicina al tavolo dei nazisti, sventagliando un volantino con la bandiera rossa, e finisce per essere picchiato a morte da tre SA, le quali subito dopo salgono sul palco da comizio, strappano via il cartellone di Lenin (lasciando spazio a una grossa svastica nera su fondo rosso) e compiono una strage, sparando in testa a tutti i membri del partito, uno dopo l'altro. Di nuovo, Gilliam riesce a conferire un grande dinamismo a una scena potenzialmente molto statica perché imperniata su due pezzi solistici, tradotti peraltro visivamente con grande acume visionario dal regista britannico. Le canzoni di Brander e Mefistofele diventano infatti metaforiche riflessioni – cariche di amarissima ironia – sulla disperata condizione di ebrei e socialisti ai tempi del nazismo, illustrata attraverso le azioni di persecuzione compiute dalle SA a cui ho accennato sopra. Il topo che «trovò rifugio nel forno caldo e accogliente» («He found a place to hide / The oven seemed warm and snug») di

cui canta Brander,²⁵ tenendo in mano *Mein Kampf*, corrisponde visivamente al comunista che le guardie naziste uccidono a suon di pugni e calci, così come la pulce un tempo «estasiata di esser vestita come un sovrano» («Our flea was just delighted to be dressed like a king») e che ormai non è altro che un insetto da schiacciare,²⁶ protagonista della canzone di Mefistofele, altri non è che l'ebreo che i nazisti scovano sotto i panni posticci di un fantoccio che gira per la locanda, chiedendo la carità con le sue tante mani (in un richiamo allo stereotipo del giudeo avido) e che le guardie prendono ad inseguire, uscendo di scena.

La cesura netta avviene però nel momento in cui Faust pretende a «change of scene».²⁷ In quel momento, uno degli spiriti dannati lo colpisce in testa, facendolo svenire mentre sulla scena cala il buio. Il protagonista, tramortito e trasportato in carrozzina al centro del palco, viene denudato da due donne pesantemente truccate da clown, rivestito in



La canzone di Brander, II parte

frac e infine lasciato nelle mani di Mefistofele che lo trascina su una panchina e poggia la sua testa contro la propria spalla. Gradualmente, il buio prende a schiarirsi e compare il fondale dipinto della prima scena, stavolta simbolo dell'approdo a una dimensione onirica, in cui Mefistofele diventa una sorta di regista. È lui infatti a orchestrare l'ingresso del coro di generali nazisti con rispettive consorti che a poco a poco si presentano a Faust; è lui a predisporre le file di sedie sulle quali prendono posto i personaggi (divenuti spettatori) per assistere a un vero e proprio spettacolo di tema mitologico che prende avvio sulla parte destra della scena, di fronte a una roccia di cartone. In pratica, Gilliam realizza un raddoppiamento della messa in scena: il pubblico reale che osserva la *Damnation* trova il suo riflesso, sul palco, in un pubblico diegetico che guarda uno spettacolo evidentemente ispirato nei temi al mito di Sigfrido e Brünnhilde e capace di attingere nelle forme alle sperimentazioni cromatiche della versione colorata del *Voyage dans la lune* di Georges Méliès (1902).

Eppure, se Mefistofele è il regista di tale rappresentazione drammatica di secondo livello, Faust non assume solo il ruolo di spettatore passivo ma anche quello di personaggio attivo, in grado di prender parte alla recita. Quando Margherita resta infatti sola sul palchetto inclinato sul quale sta recitando la parte di Brünnhilde, il membro del coro che interpreta Sigfrido si avvicina all'uditorio diegetico e dona la sua spada a Faust, il quale, vestendo i panni di 'personaggio', la utilizza per abbattere le fiamme (rappresentate da un semplice telo fatto vibrare in aria dagli spiriti dannati) che circondano la donna, alla quale successivamente si corica di fianco, abbracciandola.

L'*escamotage* dello 'spettacolo nello spettacolo' utilizzato da Gilliam, oltre a infondere un certo dinamismo alla scena, va letto come un riferimento all'utilizzo propagandistico dell'arte perpetrato dai regimi totalitari. La rappresentazione mitica di secondo livello altro non è che un trucco ammaliatore messo in scena da Mefistofele per attivare il desiderio di Faust nei confronti di Margherita e, come vedremo, per assoggettare la sua coscienza al Reich. Qui più che in precedenza emerge la valenza orwelliana che Gilliam riferisce al nazismo, di cui Mefistofele è evidentemente un'autorità, il suo costituirsi come



potere soverchiante capace di dominare e plasmare a fondo perfino la sfera dell'inconscio e del sogno.

Inoltre, proprio il sopracitato riferimento a Wagner – all'interno di una scena che pare illustrare inizialmente un *meeting* di generali nazisti – tematizza prepotentemente la strumentalizzazione politica messa in atto da Adolf Hitler nei confronti della figura del compositore, eletto a fondatore – attraverso le sue opere dai caratteri fortemente nazionalistici – dell'ideologia della purezza della stirpe tedesca e, di riflesso, del razzismo antisemita connaturato al Reich.²⁸ In effetti, non solo Hitler era un devoto ammiratore di Wagner ma, intorno agli anni '20, aveva stretto una solida amicizia con Winifried, moglie di Siegfried, figlio del compositore: il gerarca nazista fu più volte ospite della sua villa come del Festival di Bayreuth (per la prima volta nel 1925 e, in modo stabile, dal '33 al '40) del quale la donna fu alla guida a partire dal 1930. Proprio per questo motivo, il festival bavarese divenne in breve uno dei centri nevralgici di diffusione dell'ideologia nazista e il Führer s'impegnò a preservarvi in modo quasi museale i connotati imposti da Wagner per la messa in scena delle proprie opere. D'altronde, il nazionalismo insito nei soggetti narrativi, il naturalismo scenografico, la magniloquenza del complesso scenico-musicale si adattavano perfettamente alle esigenze propagandistiche del Reich e, pertanto, rimasero come marchi di fabbrica di Bayreuth fino al 1951, quando Wieland Wagner – nipote di Richard – mise in atto una progressiva (e necessaria) opera di denazificazione dell'opera del progenitore, virata in direzione del minimalismo scenotecnico, della scarnificazione teatrale, della psicologizzazione e interiorizzazione delle vicende.

Tornando a noi, la scena successiva della sua *Damnation* si costruisce attraverso modalità drasticamente opposte alla precedente, non solo per quanto concerne le linearità compositive ma anche in relazione al livello di rappresentazione a cui appartiene. Alle linee aperte e alla scenografia di tono romantico, Gilliam sostituisce le forme chiuse e rigorose del nazismo: il palco si compone ora di un enorme podio, di fronte al quale si dispone, in file ordinate e secondo un criterio di simmetria perfetta, il coro dei membri delle SA. Il fondale è invece dominato da una proiezione in sfondo grigio di forme geometriche semplici (cerchio, rettangolo, triangolo, trapezio) con su scritto «DEUTSCHLAND JETZT BEITRETEN» («Germania arruolati adesso»), affiancate da una svastica. Tutti gli elementi presenti sono ricondotti a un criterio di razionalità rigorosa, di linearità ragge-lante, totalmente opposta all'apertura al sublime suggerita dal fondale della scena precedente. Inoltre la scena si svincola dal livello narrativo della rappresentazione per costituirsi (come era successo in precedenza per la scena del 'taglio della torta') come una parentesi a sé stante, capace di illustrare figurativamente alcuni momenti capitali per la storia della Germania del Novecento, più precisamente la Notte dei Lunghi Coltelli e le Olimpiadi del 1936. Infatti, la scena si apre con le SA allineate in perfette linee rette e intente – sotto gli ordini dei maggiori – a indossare quelle che sono le divise delle SS. Lo sterminio del primo gruppo paramilitare del Partito Nazista compiuto da parte dell'armata di Heinrich Himmler nel 1934 viene reso tramite una semplice e rapida cerimonia di vestizione, attraverso la quale l'ocra delle divise delle SA cede il posto al verde scuro di quella delle SS. Successivamente, il coro dei paramilitari cede il passo a quello degli atleti – tutti rigorosamente vestiti di bianco – che nuovamente occupano il palco (e anche il podio) costruendo nel loro insieme linee e forme simmetriche e armoniche, mentre sul fondale si susseguono le scene dei film propagandistici di Leni Riefenstahl che, proprio in occasione delle Olimpiadi di Berlino, realizzò il celebre documentario *Olympia*. A un certo punto, i due gruppi arrivano anche a condividere la scena: sul podio e ai due lati del palco gli atleti ariani si prodigano in pose ed esercizi ginnici, al centro le SS marciano formando

un quadrato compatto.

A ben guardare, se in precedenza Gilliam aveva puntato sull'individualizzazione del coro, ora assistiamo all'operazione inversa: i personaggi che compongono il coro assumono un ruolo e un senso solo nella loro reciproca relazione, nel loro porsi come uomini-massa ejzensteiniani, personaggi che prestano la propria corporeità alla creazione di forme geometriche pure per mezzo di una recitazione fortemente stilizzata. Va sottolineato inoltre come, nonostante tale scena sia



Le Olimpiadi del 1936 a Berlino, scena tra II e III parte

inserita in un livello della rappresentazione puramente figurativo e non narrativo, lo stesso Faust entri in interazione viva con il coro dei soldati e arrivi addirittura ad indossare la divisa da SS, in una palese prefigurazione della sua prossima 'nazificazione', del suo crollo nel baratro del male e della follia. Non a caso, dopo l'ennesimo schiocco di dita di Mefistofele (a fine scena vestito da generale nazista) che riporta il buio totale sul palco, appare ancora la proiezione dell'*Uomo vitruviano*, ora parzialmente distorto, che da un lato illustra simbolicamente come il vero fine dell'adesione al nazismo non sia l'arianizzazione ma la distorsione progressiva e inarrestabile del proprio essere, e dall'altro preannuncia il cedimento della perfetta razionalità del protagonista sotto il peso delle pulsioni del desiderio.

La scena successiva si apre su uno scorcio cittadino serale, animato dal passaggio dell'esercito sullo sfondo e dalla presenza di alcune figure in strada (una fioraia seduta di fronte a un negozio di abbigliamento, un padre che rincorre suo figlio per rimproverarlo, una coppia di borghesi che passeggia, uno spazzino), e costituito da due palazzi sulla destra, uno dei quali dominato da un gigantesco manifesto di propaganda che ritrae un generale nazista, e dalla sezione girevole dell'edificio che ospita l'appartamento di Margherita sulla sinistra, all'interno del quale Mefistofele – ancora in divisa da generale nazista – conduce Faust e dove si susseguono i pezzi solistici del protagonista e della stessa Margherita.

L'aria di Faust è dinamizzata dai suoi continui movimenti nello spazio claustrofobico della stanza di Margherita, ricostruita realisticamente (a differenza del loculo deformato e privo di oggetti di arredo di Faust) con la presenza di un armadio, un letto, un comodino, due tavolini e una finestra. Il continuo dimenarsi di Faust è associato anche a una tensione morbosa e feticistica nei confronti degli oggetti della sua amata, che il protagonista tocca, odora e contro i quali pare immergersi fisicamente, come nell'insorgere di un desiderio sfrenato di contatto con il corpo – assente – della donna.

Il pezzo solistico di Margherita, invece, riesce a svelare un dettaglio decisivo per la caratterizzazione del suo personaggio. Mentre intona la ballata *Il re di Tule*, la donna si sveste e si prepara per la notte e, nel farlo, compie alcune azioni che tradiscono da un lato il suo tentativo di nascondere alla società la propria identità di ebrea e dall'altro, contemporaneamente, il profondo desiderio di 'essere ariana'. Non solo una volta rientrata in casa – cioè nel luogo universalmente deputato a proteggere dallo sguardo sociale – si affaccia alla finestra e resta come rapita dalla gigantografia del nazista che si trova di



fronte ma, subito dopo, togliendo il velo che la nascondeva, scopre su un basso tavolino una *menorah* davanti alla quale si prepara per la notte. Indossa allora una veste bianca e copre i suoi capelli castani con una parrucca bionda con due trecce ai lati, sulla quale pone una corona di fiori, riproducendo visivamente le fattezze alle quali solitamente è associata la mitologica figura di Brünnhilde o anche quelle dell'Isotta raffigurata da Louis Rhead nel suo dipinto *La separazione di Tristano e della bella Isotta* (1926). Questo tentativo di riavvicinamento domestico e segreto alla propria fede, congiunto a un opposto sforzo di mascheramento della propria identità al fine di 'esser ariana', si avvicina sorprendentemente al concetto di *passing* descritto da Federica Giovannelli come «capacità di essere accettato come membro di una razza differente [...] allo scopo di sfuggire alla discriminazione, alla subordinazione, all'oppressione che si accompagnano alla propria posizione e accedere ai benefici, ai vantaggi, alle opportunità che ineriscono alla posizione a cui si aspira». ²⁹ La Margherita di Gilliam può esser letta dunque come un vero e proprio *passer*, libero di essere in modo diverso da ciò che è ma nello stesso tempo consapevole che «il contenuto cancellato, non tematizzato, omesso, rimosso non si lascia ridurre al silenzio in eterno e riaffiora [...] nei sintomi, nelle sviste, nei lapsus, nelle disattenzioni, negli atti mancati e in quelli indesiderati». ³⁰

Proprio in relazione a questo disperato tentativo di auto-arianizzazione messo in atto da Margherita, inoltre, è possibile notare il gioco di rimandi che Gilliam istituisce tra *Le Roi du Thulé* a cui la protagonista dedica la *chanson gothique* e la Società Thule, organizzazione politica tedesca di stampo razzista e antisemita fondata già nel 1910, fortemente improntata sull'ideale della purezza della razza. In tal senso, l'appassionato elogio tessuto da Margherita nei confronti del «roi [...] / Qui jusqu'au tombeau fut fidèle» al suo amore perduto, pare subire una sorta di slittamento semantico, trasformandosi nell'inquietante esaltazione della Società Thule, nucleo originario del Partito Nazionalsocialista, il cui nome deriva dalla leggendaria isola nella quale, secondo la tradizione della mitologia nordica, fiorirono le antiche popolazioni germaniche.

La scena più interessante e densa di suggestioni di questa terza parte (questo il termine utilizzato nel libretto) è comunque quella che Gilliam orchestra sul *Minuetto dei fuochi fatui*. Di nuovo, assistiamo a una scena che si svincola dal piano narrativo della vicenda, per inserirsi in quel secondo orizzonte rappresentativo in cui il regista tenta di ripercorrere i momenti fondamentali della storia tedesca del Novecento. L'edificio che ospita l'appartamento di Margherita prende a girare e mostra ora all'uditorio un'altra facciata, dominata in basso dalla vetrina di un negozio e in alto da un grande orologio. La scena è illuminata totalmente da una luce blu – tinta utilizzata molto spesso anche nel cinema da Gilliam per rendere un'idea diffusa di apocalisse, di 'notte del mondo' – e si apre con il solo Mefistofele in scena, al centro del palco, vestito di un lungo impermeabile scuro e con una bombetta in testa, presto raggiunto dagli spiriti dannati che arrivano sul palco con i soliti movimenti vampireschi, distorti, asimmetrici, simili a quelli dei morti viventi che costellano il celeberrimo videoclip *Thriller* diretto da John Landis.

Di nuovo, Mefistofele assume la funzione diegetica di regista, orchestrando in modo meticoloso le azioni delle sue infernali faine sulle note del *Minuetto*. Non a caso, dopo essersi liberato di impermeabile e bombetta, rimasto in giacca rossa, accenna delle movenze da prestidigitatore ed estrae dalla manica un mazzetto di 'Croci di David' di stoffa che subito getta in aria, permettendo agli spiriti dannati (invisibili agli altri personaggi) di raccogliercle ed applicarle sugli abiti dei passanti che prendono a circolare sul palco. Questi vengono immediatamente arrestati dai membri della polizia nazista, anch'essi entrati in scena. Subito dopo, Mefistofele rientra dalle quinte portando in mano un secchiello e



un pennello che, giunti tramite le faine nelle mani delle guardie, vengono consegnati a un commerciante ebreo, costretto con la forza a scrivere «JUDE» sulla vetrina del suo negozio. A poco a poco, la scena comincia a riempirsi di personaggi: uomini e donne ebrae picchiati, seviziati e costretti dai nazisti a camminare a quattro zampe, le stesse guardie del Reich che lanciano pietre contro vetrine e finestre, e ovviamente gli spiriti dannati che – come estasiati dall’esplosione di una simile violenza – danzano in gruppo con pose finalmente composte ed eleganti. Gilliam, in pratica, trasforma il *Minuetto dei fuochi fatui* nell’orrore della Notte dei Cristalli, una scelta di messa in scena che rivela il forte potere di suggestione esercitato sul regista dai titoli dei numeri chiusi della partitura berlioziana. Il fenomeno fisico del ‘fuoco fatuo’, ovvero l’affascinante apparizione spontanea di fiammelle a livello del suolo (connesso, nella mitologia nordica, alla presenza di spiriti e folletti), a cui fa riferimento il libretto viene infatti ribaltato di segno da Gilliam, traslato nel contesto della *Kristallnacht*, nota per i violenti atti terroristici compiuti nei confronti della popolazione ebraica e tristemente connessa alla sfera semantica del fuoco, a causa dei numerosi incendi che portarono alla distruzione della quasi totalità delle sinagoghe ebraiche.

Quando il vortice della violenza e dell’umiliazione sembra aver raggiunto il proprio apice, comunque, Mefistofele torna al centro del palco e batte le mani: tutti i personaggi rimangono bloccati come statue e l’illuminazione vira dal blu al rosso. Riconfermandosi nel suo ruolo di ‘regista’, oltre che di depositario di un potere assoluto (il nazismo) e orwelliano capace di modificare perfino il Tempo, Mefistofele incita a gesti una sua faina a far scorrere all’indietro le lancette del grande orologio che domina il profilo dell’edificio in cui abita Margherita. D’improvviso sul palco – ora illuminato a intermittenza – i personaggi prendono a ripercorrere al contrario i propri movimenti, in un evidente riferimento alle abitudini di visione dello spettatore cinematografico e televisivo postmoderno, in grado di alterare la direzione del flusso visivo in ogni momento con l’ausilio di un semplice telecomando. Le tracce della Notte di Cristalli vengono in questo modo cancellate – e in tal senso si riconferma l’intenzione di Gilliam di far procedere la ‘storia di Faust’ e ‘la storia della Germania’ su due livelli di rappresentazione totalmente separati e non comunicanti – e la narrazione riprende dal punto precedente in cui Margherita, ancora non tornata a casa, si ferma a comprare fiori da una vecchia venditrice, a cui si sostituisce – travestito da donna – proprio Mefistofele, al fine di corrompere l’anima pura della giovane ebrea e spingerla così tra le braccia di Faust, che l’aspetta in camera sua. Gilliam, qui più che mai, pesca dal suo cinema, dai suoi loop e dalle strutture temporali ambigue e non-lineari di film come *I banditi del tempo* e soprattutto *L’esercito delle dodici scimmie* (*Twelve Monkeys*, 1995), recuperando quella concezione relativistica, circolare e manipolabile di un tempo che – come ammette Adolfo Fattori nel suo excursus sul cinema di fantascienza statunitense – «torna e si avvita su sé stesso, riproducendo continuamente gli stessi eventi».³¹

Arriviamo così alla quarta parte della *Damnation*, aperta nuovamente dalla proiezione dell’*Uomo Vitruviano*, modificato con un grado ancora più netto di distorsione e circondato da una serie impazzita e mutevole di numeri: stiamo infatti per giungere alla rappresentazione del picco dell’aberrazione umana (Auschwitz) e insieme del corto circuito definitivo della razionalità scientifica incarnata da Faust, ormai totalmente sottomesso al suo desiderio carnale nei confronti di Margherita, che lo porterà all’atto estremo di firmare il ben noto «old piece of paper» di Mefistofele, come lo stesso Mefistofele lo definisce.³² Non è un caso che quasi tutte le scene d’ora in poi siano caratterizzate da un’illuminazione estremamente contrastata, da una prevalenza estrema del buio (capace di ritagliare



letteralmente volti e corpi) che si fa metafora dell'inevitabile sopraggiungere del Male Assoluto, di cui avremo visione definitiva nell'inquietante epilogo.

Nella prima scena della quarta parte, infatti, il palco è dominato da un'oscurità quasi totale, nella quale si distinguono appena le figure di uomini, donne e bambini, seduti a terra o in piedi, affiancati da valigie e richiamati continuamente all'ordine dalle SS naziste. Si tratta, ovviamente, di ebrei rastrellati che attendono l'arrivo dei treni che li condurranno nei campi di concentramento. Tra loro c'è anche Margherita che interpreta la romanza *D'amour l'ardente flamme* (*My days of bliss are over*) restando quasi sempre seduta o in ginocchio, alzandosi di rado in piedi, in una scelta di rigorosa staticità giustificata dal tema narrativo dell'attesa dei convogli della morte (le cui porte vengono rese semplicemente con lo scorrimento orizzontale di una parte dell'enorme fondale nero). La sua recitazione assume dei toni fortemente melodrammatici, la gestualità si fa esasperata ed eccessiva.

Si colora invece di un tono ben più naturalistico la disperata esplosione d'ira di Faust colto, nella scena successiva, nell'atto di bruciare i suoi libri con un fermento inarrestabile e, in questo senso, capace di movimentare l'aria. La scena in questo caso sembra portare in sé i segni di un mondo in frantumi, disgregato e distrutto dalla forza del male: lo sfondo è lo stesso dell'apertura, quel paesaggio di stampo romantico ritornato anche nella scena del sogno del protagonista, ma stavolta è immerso nella totale oscurità. La dimora di Faust inoltre pare essere stata distrutta da un'esplosione: non ne restano che dei relitti sparsi disordinatamente per tutta la parte sinistra del palcoscenico. Lo stesso Faust sta seduto (e si contorce) su quello che pare essere il pavimento, al centro del quale si apre una cavità quadrata da cui escono delle fiamme. In questo 'camino' il protagonista getta con violenza i suoi volumi, gesto che – oltre a richiamare il celebre rogo dei libri operato dai nazisti nel 1933 – costituisce metaforicamente l'apice massimo del rigetto della razionalità (e insieme il trionfo del corporeo e del sentimento irrazionale) di Faust, di cui la *Damnation*, come detto più volte in precedenza, traccia la parabola discendente. Il suo unico desiderio è ormai quello di possedere sessualmente Margherita e la successiva apparizione di Mefistofele – macchiato di sangue e con indosso una vestaglia da notte color oro – rappresenta la risposta ideale alla sua irrefrenabile pulsione. Il foglio che questo gli fa firmare (promettendogli illusoriamente la salvezza della sua donna) può essere probabilmente inteso come un contratto che rende a tutti gli effetti Faust un dipendente del regime nazista, l'atto ufficiale con cui il Reich ingaggia la sua straordinaria abilità di scienziato al volere dei suoi piani criminali. Qui pare emergere inoltre in tutta la sua risonanza l'assunto di Otto Rank, riportato da Orvieto, per il quale «una delle cause del possibile patto col diavolo [è] di ordine sessuale», connessa cioè a una tensione al recupero del corporeo, di una componente puramente istintuale e libidica, slegata dal controllo della ragione.³³ Una simile interpretazione pare essere condivisa anche da Albright per il quale «*La Damnation de Faust* is a kind of *Don Giovanni* deconventionalized, with all the repellent operatic elements removed; in both works a figment of extreme desire crashes against the limits of the space in which human desire can operate».³⁴

A questo punto, i due personaggi salgono su un sidecar (che sostituisce i cavalli del libretto) portato in scena dagli spiriti dannati mentre sullo sfondo assistiamo al primo massiccio utilizzo narrativo del video. Mentre la motoretta che i due protagonisti cavalcano resta ferma, dietro di loro scorrono le immagini in bianco e nero di foreste, boschi, ambienti lugubri (in un richiamo evidente alla tecnica del 'trasparente', antico 'trucco' cinematografico capace di infondere un senso di movimento a una ripresa in realtà statica), riempiti progressivamente delle figure spaventose che Faust nel libretto immagina di vedere, colto dal delirio, e qui riconvertite in immagini storicamente pertinenti al periodo

nazista. Così, il «monstre hideux» e l'«essaim de grands oiseaux de nuit» del libretto vengono resi visivamente con una serie di caccia intenti a sganciare delle bombe, e la «ligne infinie de squelettes dansant» si trasforma in uno dei treni della morte, le cui ruote sui binari arrivano a dominare l'intero fondale mentre una serie impazzita di numeri e lettere scorrono a vista, fino a comporre la tristemente nota insegna che dominava il cancello di Auschwitz: «ARBEIT MACHT FREI». In quel momento, Mefistofele si sgancia dal sidecar e Faust continua ad avanzare sulla moto fino a perdersi in una nube di fumo, mentre sul fondale appare l'immagine di una devastante esplosione – simbolo dell'avvenuta dannazione del protagonista – e sul palco scende il buio. Indubbio anche in questo caso (e – come vedremo – nella scena successiva) il potere di suggestione attivato dal titolo del numero chiuso della partitura originale sulla creatività di Gilliam: la *Course à l'abîme* a cui fa riferimento Berlioz funge evidentemente da principio stimolatore per la delirante e lugubre traversata notturna che conduce il protagonista all'interno del centro nevralgico del genocidio nazista.

Successivamente, a poco a poco, sulla scena prende a diffondersi un fumo rosso che sale da una cavità posta al centro del palco, circondata dagli spiriti dannati che vi si contorcono intorno. Si notano ora ai due lati del palco due gruppi di figure con il volto coperto da un telo nero, vestite in impermeabile scuro e cappello, un abbigliamento che richiama fortemente quello dei film noir americani con Humphrey Bogart. A sinistra, tra loro, siede comodamente Mefistofele. Tutti hanno lo sguardo diretto verso la cavità infuocata all'interno della quale, a un tratto, precipita Faust dall'alto e dalla quale riemerge poco dopo, vestito con una camicia di forza. Proprio le lunghissime maniche di tale indumento vengono utilizzate dagli spiriti dannati a mo' di tiranti per trascinare a loro piacimento il protagonista sul palco, fino a farlo sdraiare su un piano inclinato, tenuto sospeso da terra grazie a delle corde. Mentre una debole luce accende lo sfondo, mostrando ancora una volta il fondale di stampo romantico della prima scena (stavolta dominato da una tonalità rossa che gli conferisce un'aura apocalittica e infernale), il coro di figure in abiti da noir prende a intonare il *Pandæmonium* in un linguaggio sconosciuto e contemporaneamente gli spiriti dannati, con dei grossi martelli, inchiodano Faust al piano inclinato, a testa in giù, in quella che sembra una sorta di blasfema crocifissione rovesciata. In effetti, quando il piano viene sollevato scopriamo che Faust è stato letteralmente crocifisso a una svastica, sulla quale viene proiettata nuovamente l'immagine dell'*Uomo Vitruviano* – stavolta totalmente rovesciata – che ora si sovrappone perfettamente al protagonista, mentre sul palco gli spiriti dannati danzano allegramente e Mefistofele, al centro, distaccato dal coro,



La crocifissione di Faust a una svastica, IV parte

osserva con soddisfazione il compimento della sua opera. Una simile immagine rende ovviamente l'idea della fallibilità umana, della definitiva sottomissione del protagonista all'abominio nazista e della crisi radicale di ogni utopistica fiducia nella ragione umana, interdetta appunto da quell'indicibile atto di barbarie costitu-



ito dalla Shoah.

Di nuovo, come nella scena precedente, Gilliam pare costruire le atmosfere visive del suo dramma sulla scorta dell'ispirazione fornita dai titoli originali dei numeri chiusi riportati nella partitura: il *Pandæmonium* di Berlioz viene qui associato dal regista britannico all'omonima capitale infernale del *Paradiso Perduto* di John Milton e probabilmente all'illustrazione – dominata cromaticamente dal rosso, come la scena suddetta – che John Martin realizzò nel 1825. Quella di Gilliam è in fondo una scelta di messa in scena fortemente concreta: il regista non tenta di evocare un'idea dell'inferno, vagheggiandone i tratti attraverso il recupero di un immaginario fortemente consolidato, ma piuttosto si sforza di caratterizzare Auschwitz come il luogo – realmente esistito – che maggiormente si presta ad essere descritto attraverso quegli elementi visivi, il crocevia storico per il quale, più che per ogni altro, è adattabile il senso più intimo del termine *Pandæmonium*, ovvero quello di spazio in cui convivono, in un'agghiacciante armonia, "tutti i demoni" e per estensione tutto il male del mondo.

Eppure, da un punto di vista strettamente narrativo, la scena conserva una forte ambiguità per quanto concerne lo scioglimento della vicenda dello stesso Faust. Se la caduta del protagonista nella cavità fumosa pare rinviare alla morte per asfissia delle camere a gas (dunque Faust sarebbe morto?), la stessa caduta, letta in relazione alla conseguente 'crocifissione alla svastica' e all'elemento della camicia di forza, sembrerebbe più che altro alludere metaforicamente a una sorta di 'rinascita nel nazismo' di Faust, a un completamento di quel lavaggio del cervello che il demonico Mefistofele – in realtà un generale del Reich – ha portato avanti sin dall'inizio della vicenda (al fine di assoldare la 'scienza' di Faust al servizio della macchina dello sterminio nazista).

In ogni caso, se la fine di Faust è incerta o sospesa (in pieno stile Gilliam), quella di Margherita è fin troppo chiara. Nel raggelante epilogo, infatti, di fronte a uno sfondo totalmente nero, una leggera neve (proiettata) cade sul palco, dominato al centro da un ammasso di cadaveri femminili, appena illuminato da una luce fredda. Ai lati, immobili, stanno in piedi nel buio adulti e bambini vestiti in giacca e cravatta che cantano della futura ascensione al cielo di Margherita, la cui figura è illuminata da un fascio di luce più intenso, esattamente al centro della fossa comune.

Al delirio visionario della scena precedente, Gilliam oppone qui una staticità totale e mortuaria: non c'è nessuna ascensione, nessuna possibilità di rinascita, nessun movimento verso l'altro, solo la neve che cade sui corpi morti. Il coro invece si presenta come un unicum non più individualizzato, un collettivo compatto che si posiziona ai margini della visione e non ha altra funzione se non quella di guardare ciò che accade al centro del palco, costituendosi nuovamente come un raddoppiamento diegetico del pubblico, in un'operazione auto-riflessiva da sempre caratterizzante l'opera del regista britannico.

3. La summa di una poetica avversa alle generalizzazioni

Risulta evidente che un simile approccio di messa in scena riesce ad accogliere in sé tutti i tratti più caratteristici dell'opera di Gilliam – fino al 2011 ancorata ai soli ambiti del cinema e dell'animazione – tanto da costituirne una sorta di summa, di affresco multiforme capace di illuminare da solo un'intera poetica. Già nell'esperata e debordante commistione di scenografie e riferimenti visivi che la anima, questa *Damnatio* riflette la passione di Gilliam per la mescolanza eterogenea, l'accumulo indifferenziato di materiali e oggetti di varia provenienza, di epoche, arti e riferimenti culturali diversissimi.³⁵



Come visto, Gilliam passa senza riserve dall'immaginario romantico di Friedrich e quello espressionista di Grosz, dal surreale riferimento all'*Alice* di Carroll al mito di Sigfrido e Brünnhilde, all'interno di una dominante di chiara matrice orwelliana, tesa a descrivere il nazismo (di cui Mefistofele è simbolo e insieme sineddoche) come un potere asfissiante e onnipotente, capace di controllare perfino le più recondite sfere dell'inconscio. Dunque, un apparato citante di evidente natura postmoderna, un percorso creativo che – usando le parole di Sanguineti – tende ad «allargare l'orizzonte dei linguaggi» al fine di realizzare «una piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata» che, ovviamente, trova nel cinema il calderone privilegiato in cui pescare a piene mani le suggestioni più diverse: da Méliès a Tim Burton, da Chaplin ai Monty Python, da Ejzenstein a Leni Riefenstahl, passando per l'immaginario del noir e quello dell'horror a tema zombie.³⁶

In fondo, l'operazione adottata da Gilliam nella messa in scena della *Damnation* pare incarnare in modo quanto mai rigoroso il punto di vista di Christophe Deshoulières, per il quale «mettere in scena un testo in grado di suscitare altri spettacoli grazie alla sua ricchezza polisemica significa [...] iscriversi a priori in un'estetica della ripetizione ovvero della rottura, della mancanza o del sovraccarico, e soprattutto del conflitto».³⁷ Questi termini mi sembrano estremamente calzanti nella definizione di una poetica improntata – come già più volte specificato – sul rifiuto di soluzioni definitive, sul contrasto mai risolubile degli opposti, sul *mélange* barocco di forme e stili, sull'infinitizzazione del senso.

La stessa architettura formale su cui si basa lo spettacolo, d'altronde, è evidentemente fondata – a tutti i livelli – sulla mancanza di univocità, su quell'estetica del doppio, della dicotomia, dell'opposizione polare propria di tutti i film di Gilliam. Tutto è duplice in questa messa in scena: due sono gli approcci che Gilliam attua nei confronti del libretto (uno decostruttivo ed esplosivo, l'altro teso a portare alla luce il suo senso originario) e due sono i livelli di rappresentazione (uno narrativo in cui va in scena la storia di Faust durante il regime nazista, l'altro puramente visivo e slegato dall'intreccio in cui si ripercorre la storia della Germania *tout court*). A ben guardare, inoltre, i criteri del doppio e della dicotomia paiono informare lo stesso stile di recitazione degli attori, che oscilla tra il prevalente naturalismo e i rari eccessi melodrammatici e caricaturali, oltre che il lavoro sul coro, di volta in volta trattato come un collettivo oppure animato da una spinta individualizzante.

Anche dal punto di vista tematico e figurativo, inoltre, questa *Damnation* deborda dei motivi ricorrenti più tipici del cinema *gilliamesque*. Al di là della già citata passione del regista britannico per le figure demoniche, per il mostruoso, e il deforme, infatti, ritroviamo visivamente anche il tema della gabbia, così tipico della sua opera, nelle fattezze dell'abitazione di Faust (realizzata secondo un sistema di linee sghembe e distorte perfettamente coerenti con le scenografie dei suoi film) oltre che nella caratterizzazione stessa del protagonista, imprigionato nella sua razionalità scientifica, inizialmente capace di inibire l'istinto del corpo. Impossibile poi non citare l'ossessione di Gilliam, filtrata dai romanzi di Philip K. Dick, per la manipolazione temporale e l'intreccio di temporalità diverse, qui resa attraverso l'alternanza continua tra le varie epoche della storia tedesca e nella scena del *Minuetto*, in cui a un gesto di Mefistofele il tempo prende a scorrere alla rovescia. Un circo sregolato e cangiante, dunque, un calderone ribollente di suggestioni multiformi che, proprio in virtù dei suoi caratteri così peculiari, fatica a sedimentarsi in una configurazione univoca, ad adattarsi entro i limiti angusti di un'etichetta, a trovare una collocazione ferrea e rigorosa nel contesto del dibattito contemporaneo sulla regia d'opera.

Rifacendosi, ad esempio, alle distinzioni operate da Roger Savage, che nel suo *All'estire*



l'opera riconosce tre diversi approcci concettuali per quanto concerne la realizzazione scenica, un'operazione creativa come quella messa in atto da Gilliam pare abbracciare idealmente la terza tendenza, che prevede un radicale superamento del testo del libretto, inteso come stimolo creativo non vincolante. Come dichiara Savage, «parafrasando una famosa affermazione del critico Roland Barthes: "La nascita del regista avviene necessariamente a prezzo della morte dell'autore". È il testo stesso che, affrancato dal tempo e dall'autore, vive; e questa sua libera vita stimola l'immaginazione di registi e scenografi facendo nascere sempre nuove risposte». ³⁸ Reagendo in modo netto al testo originario, Gilliam giunge a sovvertirlo, lo arricchisce di sfumature e caratterizzazioni opposte, pronte ad aprirlo a significati più ampi e riflessioni complesse.

Eppure nella già descritta operazione di sterminata apertura del senso realizzata dal regista britannico, *l'opera* viene inevitabilmente ricondotta (anche) al suo senso originario. Gilliam infatti supera senza dubbio il testo di partenza, arricchendolo di nuove dimensioni interpretative, ma allo stesso tempo riesce a preservare quello che Savage definisce il «fuoco sacro dell'opera», il tema che storicamente fonda il libretto di Berlioz (e prima di questo il poema di Goethe), ovvero il contrasto tra mente e corporeità, intelletto e impulso e, con esso, il progressivo cedimento dei dettami della ragione sotto il peso del caotico magma dell'istinto. ³⁹

D'altronde, come ammette Luca Zenobi, nella *légende* di Berlioz «la caduta dell'eroe origina dalla potenza dell'eros» e, ⁴⁰ usando le parole di Paolo Orviato,

il problema principale di Faust e di ogni uomo in genere, è il confronto/scontro tra il suo Io sociale – quella Persona che pacificamente si identifica e si esaurisce nel suo ruolo, etico, religioso e civile – e il suo doppio, spesso amorale, asociale, primitivo e selvaggio. ⁴¹

Anche Inez Hedges, nel suo imponente studio sulla figura di Faust, dichiara che

If Goethe's Faust could describe himself as torn apart by his two souls—the one that aspires to quiet study and the other that wants to set forth and know the world—twentieth-century Fausts suffered the tormented division of self into Faustian and Mephistophelean halves. ⁴²

In questo senso, il regista rispetta curiosamente anche la componente fondamentale della seconda tendenza di Savage: avere chiara concezione del significato originario del testo e rappresentarlo «nel modo più congeniale all' *hic et nunc* degli spettatori contemporanei». ⁴³ Ovvero attraverso un caleidoscopio postmoderno traboccante di suggestioni, forme, stili e figure quanto mai capace di riflettere le abitudini di visione di un pubblico ormai perennemente sottomesso al bombardamento dell'informe caos visivo proprio della nostra contemporaneità, dominata in lungo e in largo da schermi sempre accesi e immagini di provenienza e natura mai così eterogenee.

In tal senso, la *Damnation* di Gilliam, pur nella sua natura sfuggibile e di sicuro insofferente a categorizzazioni troppo restringenti, sembra sposare in pieno le parole di Paolo Gallarati che in *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale* evidenzia con grande acume come la grandezza di un'operazione di messa in scena non risieda necessariamente nella sua sfrontata pretesa di modernizzazione rispetto all'originale: «quel che conta è renderla moderna, rispettando ciò che è eterno, vale a dire gli intimi rapporti della struttura musicale e narrativa». ⁴⁴ Inoltre, la struttura dualistica che informa la messa in scena del regista britannico, la continua intermittenza tra il livello narrativo (in cui



ha luogo la storia di Faust nella cornice storica del Reich) e quello puramente visivo (in cui viene ripercorsa la storia della Germania tout court ma l'azione risulta effettivamente bloccata) attiva altre, non immediate, connessioni con le parole di Gallarati che in *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale* riconosce che l'opera a numeri chiusi fonda il suo statuto ontologico su una non-continuità strutturale in cui «il tempo della rappresentazione e quello rappresentato non coincidono ma si divaricano»,⁴⁵ su un contrasto tra «accelerazione e rallentamento, scorrevolezza e staticità»,⁴⁶ in cui «il momento statico non costituisce una deroga alla continuità del dramma, ma solo un cambiamento di prospettiva» intimamente necessario a una forma artistica come l'opera che «ha bisogno, per vivere, di [...] accelerare e rallentare il tempo, alterarne densità e rarefazione, moto e staticità».⁴⁷ La continua oscillazione messa in scena da Gilliam tra il (dominante) flusso narrativo e la costellazione di sacche atemporali svincolate dalla diegesi non appiattisce affatto, ma semmai rinforza il nucleo genetico dell'opera in musica, «non compromette la scorrevolezza dell'azione perché il tempo della musica s'impossessa della nostra coscienza percettiva, facendoci dimenticare quello dell'orologio».⁴⁸

Proprio in virtù del lavoro compiuto sulla temporalità, non più intesa come sovrastruttura lineare e oggettiva ma come elemento manipolabile, inoltre, la *Damnation* di Gilliam riesce a mettere in scena, in modo squisitamente autoriflessivo, un altro presupposto estetico dell'opera in musica, il suo essere cioè una complessa «stratigrafia di tempi storici».⁴⁹ Il continuo andirivieni tra epoche messo in atto dal regista, il continuo balzare tra i riferimenti culturali del Reich e quelli del tardo Ottocento, non fa altro che palesare – metatestualmente – quel «meraviglioso pantheon [...] dei tempi storici» che è l'opera in musica, capace secondo Gerardo Guccini di rendere noi spettatori simultaneamente «antichi e presenti, anacronistici e contemporanei».⁵⁰

In ogni caso, è impossibile non riconoscere che l'approccio di messa in scena di Gilliam è indubbiamente lontano da un concetto di aderenza servile e pedissequa al libretto originale e anzi che proprio alla sua capacità di riscrittura, connessa alla necessità di dar nuova linfa vitale al nucleo più intimo del testo, è dovuto il grande clamore che lo spettacolo ha suscitato anche nell'ambito della critica di settore. Dopo il travolgente successo ottenuto al botteghino, infatti, non sono di certo mancate le lodi per il regista britannico che, secondo Alberto Bonanno, è riuscito nel tentativo di realizzare più che una regia, «un'operazione di radicale trapianto» capace di ridare «alla complessa partitura di Berlioz [...] vita nuova e diversa, risolvendone gli inciampi drammaturgici, le ridondanze e gli sfilacciamenti inevitabili se si guarda la *Damnation* secondo i canoni dell'opera tradizionale».⁵¹

In patria, l'opera è stata accolta con un tripudio di elogi, tesi a celebrare soprattutto la felice applicazione della verve visionaria del cineasta al mondo dell'opera in musica. La tendenza dominante delle recensioni (almeno di quelle entusiastiche) si può ritenere condensata nelle parole di Andrew Clements che, su *The Guardian*, ha lodato la suggestiva soluzione di ripercorrere la parabola discendente di Faust «through 100 years of German history and culture», oltre ad elogiare la capacità di direzione degli attori di Gilliam, il sapiente utilizzo del video («the use of video is perfectly judged») e il fatto che «everything on stage has a musical as well as visual purpose».⁵²

Decisamente entusiastiche anche le reazioni della critica italiana, largamente impressionata dalla ripresa dello spettacolo al Teatro Massimo di Palermo, abbagliata – per usare le belle parole di Federico Zumpani – soprattutto dalla «visione creativa postmoderna dall'impatto devastante» della messa in scena, dalla sua «dimensione psichedelica [...] circondata da immagini e visioni accecanti», dalla potenza di un «teatro visivo» capace



di realizzare una «miscellanea fra la tradizione romantica che accompagna l'opera e la visione contemporanea».⁵³ Interessante pure il punto di vista di Cristina Raffa che elogia l'energia inarrestabile di «un'opera fantasmagorica» facendo leva sull'elemento – poco considerato altrove – del coro che «subisce una piccola rivoluzione: non solo esce dall'immobilità, ma assume un dinamismo esteticamente sensazionale».⁵⁴

Dinamismo estremo e mobilità forsennata paiono d'altronde caratterizzarsi – insieme alla straordinaria vivacità immaginifica del regista – come *Leitmotive* insostituibili e centri nevralgici delle reazioni positive della critica di settore italiana. Non è un caso che Bonanno descriva l'opera nei termini di «macchina delle meraviglie fatta di masse, di effetti speciali e cinematografici che [...] non ha un solo momento di stanchezza»,⁵⁵ e Giuseppina Manin ne parli – utilizzando peraltro un calzante riferimento cinematografico – come di una «carrellata visionaria attraverso un secolo di storia».⁵⁶

Da citare infine, sul versante delle stroncature, il punto di vista di Warwick Thompson che ha parlato di «insalubrious taste», etichettando l'opera come «disturbing, but not in the way intended» e sintetizzando le sue titubanze sulla messa in scena di Gilliam nella domanda retorica: «Should the Holocaust be trivialized this way for the sake of a coup de theatre? Is a jokey, cool, ironic tone really appropriate for the subject?».⁵⁷ Una simile critica, a mio avviso, fatica a trovare legittimazione nel contesto di un'era come la nostra, non più fondata sul criterio dell'irrapresentabilità estetica dell'Olocausto, su quell'idea di crisi della rappresentazione legata all'indicibilità del genocidio nazista e sintetizzata dalla celebre affermazione di Adorno per cui «scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie», bensì su un'opposta saturazione dell'immaginario in cui l'orrore della Shoah (e con esso, molti altri orrori) è diventato un enorme serbatoio narrativo da cui letteratura, teatro e cinema attingono continuamente, spesso adottando strategie narrative che contrastano con la 'sacrale' e indefinibile drammaticità dell'evento.⁵⁸

Inoltre credo che le parole di Thompson, a differenza di quelle di Clements, tradiscano un tentativo evidente di separare l'opera analizzata dalla poetica del suo regista, il prodotto dal suo creatore, insomma la *Damnation* dal contesto complessivo dell'opera di Gilliam che, da sempre, scopertamente, fa dell'ironia una figura testuale strutturante e imprescindibile. In pratica, la *Damnation* di Berlioz, nelle mani di un artista come Gilliam, non poteva che trovare una simile rielaborazione, capace di fondere la frattura storica del nazismo con la tagliente arma dell'ironia. Dichiarò in fondo il regista: «[*La Damnation*] più che un'opera è un incubo. E allora, pensando alla cultura tedesca, mi sono chiesto quale fosse l'incubo peggiore. La risposta è stata una sola: il nazismo».⁵⁹

¹ G. GUCCINI, L. ZOPPELLI, L. BIANCONI, 'Ancora sulla regia nell'opera lirica', *Il saggiautore musicale*, XVII/1 (2010), p. 95.

² *La Damnation de Faust* messa in scena da Gilliam all'ENO nel 2011 ha visto la direzione musicale di Edward Gardner. La parte di Faust è stata interpretata dal tenore Peter Hoare, quella di Mefistofele dal basso Christopher Purves, quella di Margherita dal mezzosoprano Christine Rice e quella di Brander dal basso Nicholas Folwell. I costumi di scena sono stati disegnati da Katrina Lindsay. Peter Mumford ha svolto il ruolo di *lighting designer* mentre Finn Ross si è occupato della gestione degli inserti video che compongono l'opera.

³ *La Damnation de Faust* messa in scena da Gilliam al Teatro Massimo di Palermo ha visto la direzione musicale di Roberto Abbado. La parte di Faust è stata interpretata dal tenore Gianluca Terranova, quella di Mefistofele dal basso Lucio Gallo, quella di Margherita dal mezzosoprano Anke Vondung e quella di Brander dal basso Enrico Iori. Come per lo spettacolo di Londra, i costumi di scena sono quelli disegnati da Katrina Lindsay, Peter Mumford ha svolto il ruolo di *lighting designer* e Finn Ross si è occupato della gestione degli inserti video che compongono l'opera.



- ⁴ F. LIBERTI, *Terry Gilliam*, Milano, Il Castoro Cinema, 2005, p. 30.
- ⁵ F. LIBERTI, 'L'uomo che scambiò la sua casa per una grossa tetta' (intervista rilasciata da Gilliam a Fabrizio Liberti nel 2004) in ID., *Terry Gilliam*.
- ⁶ Nella sopracitata intervista nel DVD della messa in scena all'ENO, lo stesso Gilliam si chiede: «What defines an opera? What determines it?» e si risponde da sé, ammettendo che «Berlioz certainly didn't play by the rules!». Tutte le ulteriori citazioni di Gilliam, ove non altrimenti specificato, sono tratte da questa intervista.
- ⁷ A. CLEMENTS, 'The Damnation of Faust-Review', *The Guardian* (Maggio 2011) <<http://www.theguardian.com/stage/2011/may/07/the-damnation-of-faust-review>> (consultato il 10 dicembre 2013).
- ⁸ P. LEVY, 'Gilliam's Faustian Pact', *The Wall Street Journal* (Maggio 2011) <<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703992704576306742083178386>> (consultato il 10 dicembre 2013).
- ⁹ D. ALBRIGHT, *Berlioz semi-operas*, Rochester, University of Rochester Press, 2001, p. xi.
- ¹⁰ Ivi, p. xii.
- ¹¹ Ivi, p. xi.
- ¹² Ivi, p. 130.
- ¹³ Ivi, p. 109.
- ¹⁴ L. BENTIVOGLIO, 'La leggenda di Faust secondo Luca Ronconi', *La Repubblica*, 20 febbraio 1992.
- ¹⁵ Mi riferisco all'allestimento andato in scena a Glyndebourne nel 1996 con la direzione musicale di William Christie, i costumi di Duná Ramicová e le scene di George Tsypin.
- ¹⁶ Sulla storia tedesca del XIX e XX secolo, cfr. R.J. EVANS, *Rereading German History: From Unification to Reunification, 1800-1996*, London and New York: Routledge, 1997; K.R. JARAUSCH, M. GEYER, *Shattered Past: Reconstructing German Histories*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003. Sulla storia del Reich, cfr. H. ARENDT, *The origins of totalitarianism*, San Diego, Harcourt Brace & Company, 1979; K. HILDEBRAND, *Das Dritte Reich*, München, Oldenbourg Grundriß der Geschichte, 1979.
- ¹⁷ «Spiriti dannati» è la mia traduzione dell'espressione «Souls of the damned», pronunciata da Mefistofele durante il prologo.
- ¹⁸ Interessante notare come nel libretto di Berlioz sia Mefistofele ad avere i capelli rossi. Probabilmente, la scelta di connotare il protagonista Faust con un elemento così caratterizzante dell'antagonista è dovuta alla volontà di Gilliam di rendere visivamente l'idea della presenza ineliminabile di una componente demonica, maligna, infernale in ogni essere vivente.
- ¹⁹ Ho consultato il libretto dell'opera nella copia digitale reperibile sul sito dedicato a Hector Berlioz, creato da Michel Austin e Monir Tayeb nel luglio 1997: <<http://www.hberlioz.com/Libretti/Damnation.htm>> (10 dicembre 2013). Tutte le citazioni dal libretto, ove non altrimenti specificato, sono tratte da questa fonte.
- ²⁰ D. ALBRIGHT, *Berlioz semi-operas*, p. 113.
- ²¹ Ivi, p. 111.
- ²² P. GALLARATI, 'Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale', in *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, p. 97.
- ²³ Impossibile non citare qui l'omaggio al celebre rito del 'cambio di posto' del Cappellaio Matto nell'*Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, uno dei riferimenti più ricorrenti all'interno della filmografia di Gilliam.
- ²⁴ J. MAEDHER, 'La regia operistica come opera d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra', *Musica/Realtà*, XI/31, Aprile 1990, p. 73.
- ²⁵ «Dans le fourneau le pauvre sire / Crut pourtant se cacher très bien». L'unica variazione significativa applicata nella traduzione inglese è l'aggiunta dei due aggettivi «warm» e «snug», tesi a qualificare il forno («the oven») in termini positivi all'interno di una strategia ferocemente ironica che ovviamente rinvia ai forni crematori dei Lager nazisti.
- ²⁶ «L'insecte plein de joie / Dès qu'il se vit paré / D'or, de velours, de soie». Non ci sono variazioni realmente significative nella traduzione inglese.
- ²⁷ Questa battuta non è presente nel libretto originale ed è evidentemente stata aggiunta con funzione metatestuale, secondo quel procedimento autoriflessivo che si caratterizza come una sorta di *Leitmotiv* per l'intera opera di Gilliam.
- ²⁸ Lo stesso Wagner, in effetti, era notoriamente antisemita e pubblicò nel 1850 un trattato intitolato *Das Judentum in der Musik* (letteralmente 'il giudaismo nella musica') nel quale tentava di spiegare «the involuntary repulsion possessed for us by the nature and personality of the Jews». Il trattato è consultabile liberamente online (in lingua inglese) al seguente indirizzo <<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagjuda.htm>> (consultato il 21 settembre 2014).
- ²⁹ F. GIOVANNELLI (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 34.



- ³⁰ Ivi, p. 36.
- ³¹ A. FATTORI, *Memorie dal futuro*, Napoli, Ipermedium Libri, 2001, pp. 127-128.
- ³² Nel libretto originale, Mefistofele incita Faust a firmare un «vieux parchemin» («vecchia pergamena»). La variazione terminologica nella traduzione inglese è dovuta più che altro a un tentativo di adattare il libretto alla cornice storica novecentesca.
- ³³ P. ORVIETO, *Il mito di Faust, L'uomo, Dio, il diavolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 171.
- ³⁴ D. ALBRIGHT, *Berlioz semi-operas*, p. 111.
- ³⁵ Afferma a tale proposito il regista: «Non sono molto selettivo [...] non amo le cose stabili.[...] Questo è uno dei motivi per cui molte persone non amano i miei film: perché un momento c'è Tex Avery e quello dopo c'è Botticelli e sono confusi. Mescolare le cose non piace a tutti» (F. LIBERTI, 'L'uomo che scambiò la sua casa per una grossa tetta').
- ³⁶ E. SANGUINETI, 'Programma di sala per *Macbeth Remix* di A. Liberovici, Festival di Spoleto, 1998', citato in S. CAPPELLETTI, 'Inventare la scena: regia e teatro d'opera', in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, p. 1214.
- ³⁷ C. DESHOULIÈRES, 'La regia di opere del passato', in J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002, p. 1030.
- ³⁸ R. SAVAGE, 'Allestire l'opera', in R. PARKER (a cura di), *Storia illustrata dell'opera*, Milano, Giunti-Ricordi, 1998, p. 419.
- ³⁹ «Il regista moderno, rispettoso delle intenzioni e del significato vero di un'opera è giunto talvolta a considerarsi il custode del fuoco sacro dell'opera» (R. SAVAGE, 'Allestire l'opera', p. 412).
- ⁴⁰ L. ZENOBI, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci Editore, 2013, p. 143.
- ⁴¹ P. ORVIETO, *Il mito di Faust*, p. 170.
- ⁴² I. HEDGES, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggle*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 188.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ P. GALLARATI, 'Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale', p. 102.
- ⁴⁵ P. GALLARATI, 'Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale', in R. ALONGE (a cura di), *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. 177.
- ⁴⁶ Ivi, p. 178.
- ⁴⁷ Ivi, p. 180.
- ⁴⁸ P. GALLARATI, 'Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale', p. 109.
- ⁴⁹ G. GUCCINI, L. ZOPPELLI, L. BIANCONI, 'Ancora sulla regia nell'opera lirica', p. 98. Anche Maehder parlava dell'opera come una stratificazione di piani temporali divergenti: il momento della formazione della partitura, quello della singola rappresentazione e infine lo strato temporale immaginario della narrazione (cfr. J. MAEDHER, 'La regia operistica come opera d'arte autonoma').
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ A. BONANNO, 'Faust e la dannazione inevitabile', *Giornaledellamusicait*, (gennaio 2012) <<http://www.giornaledellamusicait/rol/?id=3779>> (consultato il 10 dicembre 2013). Specifico che l'articolo citato fa riferimento alla ripresa della *Damnation* al Teatro Massimo di Palermo.
- ⁵² A. CLEMENTS, 'The Damnation of Faust-Review', *The Guardian*, maggio 2011 <<http://www.theguardian.com/stage/2011/may/07/the-damnation-of-faust-review>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵³ F. ZUMPANI, 'Lo strano caso del dottor Faust e di Mr. Gilliam', *PrismaNews*, gennaio 2012 <<http://www.prismanews.net/tra-i-velluti/teatro-massimo-faust-gilliam.htm>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵⁴ C. RAFFA, 'Dannazione! Gilliam e il Faust palermitano', *Artribune*, (gennaio 2012) <<http://www.artribune.com/2012/01/dannazione-gilliam-e-il-faust-palermitano/>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵⁵ A. BONANNO, 'Faust e la dannazione inevitabile'.
- ⁵⁶ G. MANIN, 'Gilliam e il debutto all'opera: il mio «Faust» da incubo nazista', *Corrieredellasera.it*, gennaio 2012 <http://www.corriere.it/cultura/12_gennaio_16/manin-gilliam-debutto-opera-faust_15034d0a-404f-11e1-a5d2-75a8a88b1277.shtml> (consultato il 10 dicembre 2013).
- ⁵⁷ W. THOMPSON, 'Terry Gilliam's Gas-Chamber 'Faust' Is Sick Joke: Review', *Bloomberg Luxury*, maggio 2011 <<http://www.bloomberg.com/news/2011-05-09/terry-gilliam-s-gas-chamber-london-faust-is-sick-joke-warwick-thompson.html>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵⁸ Sulla costruzione memoriale della Shoah attraverso il filtro delle arti figurative e performative cfr. A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma, 2010. Per quanto concerne la



rivisitazione del tema attraverso strategie narrative non canoniche si pensi inoltre a film come *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997), *Train de vie* (Radu Mihăileanu, 1998) o *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) in cui gli episodi relativi alla Shoah sono raccontati rispettivamente attraverso il filtro del comico, del surreale o della ricostruzione ludica (della Storia). Cfr. G. VITIELLO, 'La Shoah e l'immagine del sublime. Cernefici, vittime, spettatori', *Arabeschi*, I, 1, (gennaio-giugno 2013), pp. 134-144 <http://www.arabeschi.it/la-shoah-e-l-immagine-del-sublime/> (consultato il 10 maggio 2014).

⁵⁹ G. MANIN, 'Gilliam e il debutto all'opera: il mio «Faust» da incubo nazista'.



RICCARDO PATERLINI

*Conversazione illustrata
Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*

*Nel dicembre del 1953 esce in Italia la settima edizione di *Conversazione in Sicilia* pubblicata da Elio Vittorini per Bompiani: frutto di un vero e proprio viaggio di reportage nella Sicilia dei primi anni Cinquanta, essa presenta un corredo fotografico di 188 scatti, la maggior parte dei quali a firma del fotografo marchigiano Luigi Crocenzi.*

*Nel processo di riscoperta che ha interessato il fototesto vittoriniano negli ultimi anni, un aspetto su cui non ci si è ancora soffermati a sufficienza riguarda il 'prequel', la preistoria testuale da cui *Conversazione illustrata* scaturisce. Quest'articolo si propone di ricostruire brevemente quali testi possano aver influenzato Vittorini durante la composizione di *Conversazione illustrata* e come tra questi testi possano aver giocato un ruolo fondamentale quelli appartenenti al genere fototestuale americano del documentary book.*

*In December 1953, it has been released in Italy the seventh edition of *In Sicily* by Elio Vittorini, published by Valentino Bompiani: as a result of a real travel reportage in Sicily in the early Fifties, it shows a photographic complement made up of 188 shots, took for the most part by the photographer Luigi Crocenzi.*

*In the process of revaluation that recently has involved the photo-text by Elio Vittorini, the 'prequel', the prehistory in which the text takes its origin, is an issue on which critics maybe has not yet focused enough. This article aims to reconstruct briefly which texts may have influenced Vittorini during the composition of the seventh edition of *In Sicily* and how, between these texts, those belonging to the photo-textual genre of the American Documentary book may have played a key role.*

Nel dicembre del 1953 esce in Italia la settima edizione di *Conversazione in Sicilia* pubblicata da Elio Vittorini per Bompiani: frutto di un vero e proprio viaggio di reportage nella Sicilia dei primi anni Cinquanta, essa presenta un corredo fotografico di 188 scatti, la maggior parte dei quali a firma del fotografo marchigiano Luigi Crocenzi.

A quest'edizione ormai celebre, in particolar modo negli ultimi anni, è stata dedicata particolare attenzione da parte della critica: attenzione che nel 2007 è culminata nella ripubblicazione dell'edizione anastatica, uscita presso Rizzoli per la cura di Maria Rizzarelli. La recente fortuna critica da una parte si può spiegare col fatto che *Conversazione illustrata*¹ rappresenta il primo vero esempio di *photo-text* che coinvolge un testo letterario a comparire in Italia nei primissimi anni Cinquanta: *Un paese*, di Zavattini e Strand, sarebbe comparso soltanto nell'aprile del '54; *Le feste religiose in Sicilia*, di Sciascia e Scianna, risale al 1965 (per citare due esempi altrettanto celebri). Dall'altro lato ad attirare le riflessioni degli studiosi molto probabilmente è il carattere ambiguo del volume in cui è rappresentata in pieno quella lotta – che nel caso di *Conversazione illustrata* evolve addirittura in contesa legale –, quello *struggle for territory* tra testo e immagine teorizzato da Mitchell, e indicato da Cometa come una delle caratteristiche del genere fototestuale.²

Quest'ambiguità costitutiva, la natura intermedia di quell'oggetto intermediale che è *Conversazione illustrata*, è certificata in qualche modo dallo stesso Cometa che, nel tracciare una riuscita tassonomia del *photo-text* nelle svariate forme in cui esso si presenta, colloca l'opera in uno spazio indefinito, che sta a metà strada tra la forma-illustrazione e la forma-ekphrasis:³ le immagini inserite in *Conversazione* quale funzione acquisiscono rispetto al testo? Lo illustrano semplicemente dando referenti visivi ad alcuni elementi



testuali particolarmente significativi? Oppure le fotografie trascendono la parola scritta che viene declassata a commento, didascalia, narrazione... ekphrasis appunto?

A queste domande sono state fornite molteplici risposte possibili e i rapporti tra testo e immagine in *Conversazione illustrata* sono stati indagati particolarmente a fondo:⁴ tuttavia l'opera sembra mantenere la propria indeterminatezza, sembra conservare tutta l'enigmaticità della propria natura.

Per tentare in qualche modo, se non di dischiudere l'enigma, almeno di comprendere meglio le dinamiche di funzionamento della dialettica testo-immagine in *Conversazione illustrata*, si può andare alla ricerca di una chiave nuova procedendo per un altro versante critico.

Nel processo di riscoperta del fototesto vittoriniano infatti, un aspetto su cui forse non ci si è ancora soffermati a sufficienza e sul quale è possibile tentare qualche riflessione aggiuntiva, riguarda il 'prequel', la preistoria testuale da cui *Conversazione illustrata* scaturisce. Cercherò qui di ricostruire brevemente quali testi possano aver influenzato Vittorini durante la composizione di *Conversazione illustrata* e come tra questi testi, in particolare, possano aver giocato un ruolo fondamentale quelli appartenenti al genere fototestuale americano del *documentary book*. Portare in primo piano il *documentary book* può servire a definire meglio come dovesse risultare nelle intenzioni di Vittorini l'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* e da dove generi l'ambiguità costitutiva di cui si diceva. Quell'ambiguità che al tempo della prima uscita fu latrice di particolare sfortuna critica ed editoriale, e che oggi determina l'entusiastica riscoperta degli studiosi.

Azzarderò infine un'ipotesi ardita, quasi una provocazione critico-filologica: la vera *Conversazione illustrata*, la più 'antica' redazione di *Conversazione in Sicilia* dotata di un accompagnamento fotografico, potrebbe risalire alla primissima edizione pubblicata a Firenze dall'editore Parenti nel 1941.

1. Dalla spedizione in Sicilia alla sventura editoriale

Trascorro molto brevemente sulla vicenda editoriale di *Conversazione illustrata* già ricostruita dagli studiosi con dovizia di particolari: si tratta di una vicenda travagliata, che non condusse ai risultati editoriali sperati e che ebbe un epilogo poco onorevole (un amarissimo contenzioso legale tra il fotografo, Luigi Crocenzi, e Vittorini).⁵

Solitamente si fa iniziare la cronistoria di questa vicenda con una lettera del 3 febbraio del 1950 di Elio Vittorini a Valentino Bompiani in cui lo scrittore chiede all'editore milanese se sia «disposto a pubblicare un'edizione illustrata di *Conversazione* con fotografie della Sicilia impaginate in modo tale che il testo ne diventerebbe una specie di commento». ⁶ Missiva seguita di pochissimo da una del 9 febbraio a James Laughlin in cui lo scrittore chiede al suo editore americano: «Interesserebbe anche a Lei di fare un'edizione con un centinaio di foto di *In Sicily?*». ⁷

Da una lettera di Luigi Crocenzi,⁸ conservata presso il Centro Apice dell'Università di Milano, sappiamo tuttavia che il progetto era già in discussione avanzata nell'estate del '49, tanto che il 23 giugno di quell'anno il fotografo scriveva a Vittorini proponendogli di «abbinare il lavoro fotografico di illustrazione con uno cinematografico»;⁹ mentre da un celebre intervento dello stesso Vittorini su *Cinema Nuovo* dell'aprile del 1954 (che vedremo nello specifico più avanti) possiamo accertare come l'idea di un'illustrazione fotografica per *Conversazione in Sicilia* risalga addirittura agli anni della prima problematica uscita in volume del 1941.



In tutti i casi verso la fine del febbraio 1950 Vittorini e Crocenzi, accompagnati da Giovanni Pirelli, Alberto Cavallaro, Giuseppe Grasso e Vito Camerano (amici di Vittorini) che li aiutano nell'allestimento dei 'set fotografici', partono per la spedizione fotografica in terra siciliana.

Dell'itinerario del viaggio troviamo una descrizione particolarmente circostanziata in una lettera datata 14 marzo 1950, che Vittorini spedì poco dopo aver fatto ritorno dall'impresa all'amico Dionys Mascolo, scrittore e lettore presso Gallimard:

Mio caro Dionys,
sono felice di trovare la tua lettera appena tornato dalla Sicilia. [...] Il mio viaggio è durato ventun giorni ed è stato molto bello anche se con pioggia e anche neve sui monti. Tutto nell'interno. Da Siracusa abbiamo viaggiato con automobile presa in affitto (sans chauffeur) a Noto, Ispica, Scicli, Modica, Ragusa, Comiso, Gela sul mare africano, e da Gela attraverso il latifondo (fermata piazza Armerina) fino a Enna una magnifica città a 1200 metri, poi Leonforte (800 metri), Nicosia 1100 metri, Sperlinga, Gangi, Petralia sempre 1200-1300 metri, e quindi Alimena, Caltanissetta, Caltagirone, Grammichele, Vizzini e di nuovo Siracusa. Vi parlerò di questo viaggio appena ci vedremo. Ho preso 1800 foto che ora stiamo stampando per sceglierne 300 per il libro. Ve le mostrerò tutte. Il movimento sociale dei contadini e minatori è magnifico. I comunisti sono contadini stessi.¹⁰

L'entusiasmo di cui questa lettera è investita si dissolve nel disincanto quando cominciano ad approdare alla scrivania dello scrittore le prime fotografie stampate: l'impatto più immediato, per Vittorini, è avvilente. La maggior parte di esse, infatti, stando a quanto confida il 26 marzo 1950 a Giovanni Pirelli, è sfuocata: «Sono quasi tutte *non a fuoco*. Quelle *a fuoco* non dicono niente di speciale. [...] Immaginati come sono arrabbiato».¹¹

Pirelli il 30 marzo risponde con estrema franchezza schierandosi in difesa di Luigi Crocenzi:

Se la pubblicazione dovesse non riuscire, mi dispiace moltissimo per il danno che te ne deriverebbe oltretutto per la delusione. Mi dispiacerebbe meno da un punto di vista artistico, perché credo poco alla promiscuità dei linguaggi e non ne vedo la necessità quando un'opera d'arte è già interamente realizzata come *Conversazione*. [...] Il Luis, scusami ma devo proprio difenderlo, riprese *tutti* i soggetti che tu gli indicavi.¹²

Il 1° aprile, scrivendo nuovamente all'amico, Vittorini precisa: «Io al Luis non rimprovero il suo 'stile'. [...] in fondo quello che non gli perdono è di non aver curato che le fotografie gli venissero *a fuoco*. Sono per l'80% *non a fuoco*. Come se fosse un dilettante».¹³ Il 3 aprile rivede parzialmente il proprio giudizio e aggiunge alla lettera precedente non ancora spedita: «Riapro, con l'occasione tua di oggi, ma per dirti che ho esagerato a proposito delle foto di Luis. Ora che ho avuto un'ultima mandata di ingrandimenti posso dirti di disporre di circa 200 foto buone».¹⁴

Nonostante le «200 foto buone» nel copione fotografico che Vittorini ha in mente delle parti rimangono scoperte per cui, lo stesso 3 di aprile, lo scrittore scrive a Vasco Pratolini, che conosce molto bene Luchino Visconti, per chiedergli se può tentare di recuperare qualche fotografia della Sicilia presa sul set de *La terra trema* (1948): «Luchino Visconti deve avere fotografie dell'interno della Sicilia. Specie di occupazione di terre. Potrebbe mandarmene copia per eventualmente pubblicarne una decina nell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia?*».¹⁵

Il tentativo non andrà a buon fine e Vittorini, per portare a termine il progetto di illustrazione, sarà costretto a ricorrere a sette scatti di Pozzi Bellini e ad una dozzina di comuni cartoline. *Conversazione* illustrata, nella sua veste definitiva, sarà così corredata di 188 illustrazioni di cui 169 a firma di Luigi Crocenzi.

Terminata la redazione del libro passa qualche anno prima che la pubblicazione vada effettivamente in porto: il motivo non è dato sapersi. In ogni caso il 10 dicembre del 1953 il volume è finito di stampare e alla vigilia delle festività natalizie approda nelle librerie.

Di qui in avanti la vicenda di *Conversazione* illustrata si complica.

L'accoglienza della critica di fronte all'operazione editoriale vittoriniana si dimostra particolarmente fredda. Celebri le stroncature di Montale e Falqui, più cauto (ma solo l'anno successivo) sarà Sergio Antonielli: tutti in ogni caso mettono in rilievo come l'apparato fotografico, riportando al cospetto del lettore la Sicilia reale da cui Vittorini era partito, confligga inevitabilmente con l'inclinazione lirica e immaginaria che caratterizzava l'opera originariamente.¹⁶ L'unica voce fuori dal coro a schierarsi in appassionata difesa dell'esperimento inter-mediale è quella, forse un po' di parte per la sua appartenenza all'entourage vittoriniano, di Giuseppe Cintioli su *Comunità*.¹⁷

Mentre da un lato buona parte della critica prende le distanze da *Conversazione* illustrata, dall'altro lato, Luigi Crocenzi solleva una vertenza legale con tutti i crismi. Il fotografo contesta a Vittorini e alla casa editrice di Valentino Bompiani, il fatto che il suo lavoro artistico, nel volume, è sminuito dalla nota finale dell'autore che dichiara: «sono tornato in Sicilia a fotografare, con l'aiuto non solo tecnico del mio amico Luigi Crocenzi, gran parte degli elementi di cui il libro s'intesse».¹⁸ L'aiuto se da una parte non è «solo tecnico», dall'altra non arriva ad essere artistico, sembra essere sottinteso nella nota vittoriniana. Per questo il fotografo, attraverso l'avvocato Luigi Dania, comincia a spedire diffide. Prima a Bompiani con una lettera del 15 gennaio («Onde evitare un'azione legale nei confronti Suoi e del Vittorini, La prego quindi di voler regolarizzare con il Crocenzi la questione dei diritti d'autore, di precisare con un comunicato stampa [...] che le 169 fotografie sono state eseguite unicamente dal sig. Luigi Crocenzi»),¹⁹ di seguito a tutti i giornali e le riviste che pubblicano recensioni di *Conversazione* illustrata.



Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1953 (frontespizio)



Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1953 (pagina interna)

Non mi spenderò qui in una ricostruzione dettagliata della vicenda giudiziaria, poco onorevole sia per Vittorini, che come aveva già dimostrato in *Americana*, aveva poca o nulla considerazione riguardo gli altrui diritti d'autore, sia per Crocenzi.²⁰ Basti aggiungere che vertenza legale da una parte, e sfortuna critica ed editoriale dall'altra, porteranno Vittorini ad un repentino disamoramento rispetto a *Conversazione illustrata*. Il 26 gennaio 1954 scriverà a Bompiani:

Caro Valentino,
sono stufo di questa storia. [...] Io ormai non voglio un soldo che mi venga da un libro in cui il mio lavoro si presenta contiguo al lavoro del signore in questione. Tuttavia ti avverto che desidero non dare il mio consenso per delle edizioni straniere di quest'edizione.²¹

La storia della settima edizione di *Conversazione in Sicilia* si chiude con un disconoscimento in piena regola. Come vedremo Vittorini interverrà nuovamente solo il 15 aprile 1954, su *Cinema Nuovo*, per puntualizzare i propri rapporti di collaborazione con Crocenzi e per chiarire le motivazioni e le intenzioni che avevano determinato la genesi degli esperimenti di illustrazione fotografica: da *Americana* e *Il Politecnico* sino, appunto, a *Conversazione illustrata*.

2. I precedenti di un esperimento senza precedenti

La prima voce autorevole a certificare il carattere innovativo di *Conversazione illustrata* e a riconoscere all'opera lo statuto di «grande esperimento»,²² sarà quella di Maria Corti nel 1974. Ed in effetti *Conversazione illustrata* si presenta come un esperimento editoriale che,

perlomeno in Italia, non ha precedenti: primo caso di testo appartenente alla nostra letteratura a trasformarsi in fototesto.

Nonostante ciò non si tratta di una meteora, non siamo al cospetto di un 'hapax fototestuale' nell'esperienza editoriale vittoriniana: la settima edizione di *Conversazione in Sicilia* segna piuttosto il compimento e il punto di arrivo di una fase di sperimentazione, quasi programmatica, iniziata da Vittorini nei primissimi anni Quaranta con l'antologia *Americana. Raccolta di narratori americani dalle origini ai giorni nostri*, e proseguita nel primissimo dopoguerra attraverso *Il Politecnico*. Con *Americana* Vittorini aveva introdotto in Italia, per la primissima volta, un fototesto caratterizzato da uno strettissimo rapporto dialettico tra testo letterario e 'testo fotografico': nell'antologia, giunta nelle librerie nell'ottobre del 1942, erano presenti 147 immagini (la maggior parte delle quali fotografie). Con *Il Politecnico* aveva inventato invece i 'racconti per immagini': serie di scatti montati con criterio cinematografico accompagnati da brevi didascalie che raccontavano pezzi di Italia poco conosciuti. I 'racconti per immagini' segnano peraltro l'inizio del rapporto di collaborazione tra Vittorini e Luigi Crocenzi.²³

Non intendo soffermarmi, tuttavia, su questi precedenti, sulla cui importanza per *Conversazione* illustrata la critica, e Vittorini stesso, si sono giustamente spesi. Non mi soffermerò, non solo perché il terreno è battuto e già ampiamente indagato, ma anche perché, nel tentativo di ricostruzione della preistoria testuale di *Conversazione* illustrata è forse più interessante volgere lo sguardo a testi meno noti appartenenti alla cultura d'oltreoceano.

Prima di calarmi però nella ricerca e nell'eventuale individuazione degli antenati di *Conversazione* illustrata *made in U.S.A.*, vorrei aprire una breve parentesi relativa alle motivazioni che spinsero Vittorini a illustrare *Conversazione* con fotografie e vorrei tentare di dimostrare come queste motivazioni abbiano a che vedere con il problema della censura.

Già la colonna illustrativa di *Americana* nasceva come reazione alle estenuanti trattative con il MinCulPop per ottenere il nullaosta alla stampa. Vittorini, che nella prima redazione dell'antologia risalente all'aprile del 1941 non aveva ancora introdotto alcun apparato illustrativo, in seguito ai ripetuti blocchi da parte del Ministero, intuendo che i suoi corsivi critici sarebbero stati espunti dal volume, introdusse la colonna illustrativa con la precisa funzione di apparato critico di riserva: la utilizzò per poter dire attraverso le immagini ciò che non gli era consentito dire a parole.²⁴

La genesi di *Conversazione* illustrata muove da intenzioni simili. Anche se portata a compimento solo nel 1953, infatti, l'idea di Vittorini di fare un'edizione fotografica del suo romanzo più importante, come in parte già accennato, risale agli anni della prima uscita in volume.

Vittorini intraprese la scrittura di *Conversazione in Sicilia* nel 1937, l'opera venne pubblicata a puntate su *Letteratura* tra il 6 aprile del 1938 e il 10 aprile del 1939, mentre l'uscita in volume con il titolo *Nome e lagrime*²⁵ risale alla primavera del 1941 per l'editore Parenti di Firenze. Ottenere il nulla osta alla stampa non fu semplice.

Vittorini, consapevole che il suo romanzo avrebbe incontrato problemi al Ministero della Cultura Popolare, già in fase di scrittura si era auto-imposto una profonda reticenza. Era ricorso alla trasfigurazione e alla metafora per poter parlare liberamente del 'mondo offeso' e per fugare ogni dubbio sulla realistica del suo romanzo, aveva corredato l'ultima pagina di una sibillina nota cautelativa in cui dichiarava:



Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia.²⁶

Fa sorridere la nota vittoriniana, per l'ironia sottile con cui in certa misura si prende gioco dei suoi censori. Difficile credere che Silvestro non sia un personaggio autobiografico e che la Sicilia descritta da Vittorini abbia parentela, anche solo lontana, con Persia o Venezuela. In ogni caso la nota funzionò: *Conversazione* ottenne l'imprimatur e venne pubblicata.²⁷

Riguardo la reticenza che si era dovuto auto-imporre, molti anni dopo Vittorini avrebbe dichiarato:

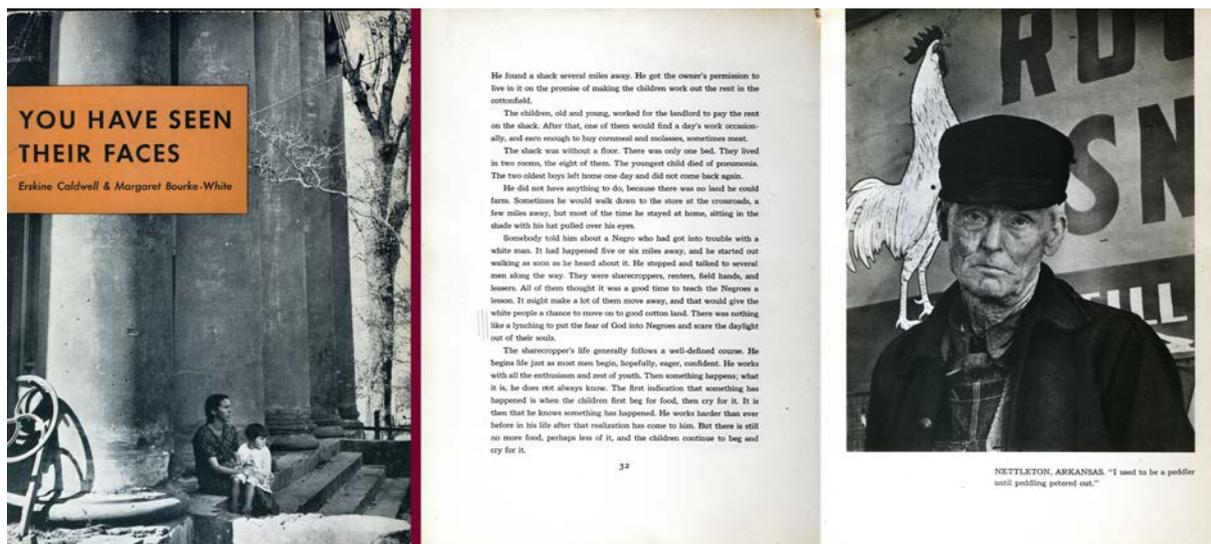
Quando *Conversazione in Sicilia* apparve per la prima volta in volume, nel maggio del 1941, io stavo terminando di redigere la 'colonna illustrativa' dell'*Americana*. L'esistenza della censura e le lunghe lotte che si dovevano sostenere con i funzionari per pubblicare qualunque cosa, mi avevano costretto a essere più reticente di quanto non volessi nelle due ultime parti di *Conversazione* e a corredare il libro della "nota" cautelativa che poi divenne famosa. Così i risultati che andavo ottenendo nell'illustrare l'*Americana* mi portarono presto a riflettere che se mi fosse riuscito di illustrare *Conversazione* con gli stessi criteri mi sarei presa la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza che m'ero dovuto imporre, e avrei automaticamente messo la "nota" (dov'essa dice che la mia Sicilia è Sicilia «solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela») nella sua giusta luce per cui si intende dire, in effetti, che la Sicilia può essere anche Persia o Venezuela proprio nell'essere Sicilia di più. Da allora ho ripensato infinite volte (dico dal 1941) a questa rivincita che avrei potuto prendermi. Ne ho parlato con decine di amici. E tra il '45 e il '47, mentre provvedevo al lavoro illustrativo per *Politecnico*, ho accarezzato infinite volte l'idea di recarmi un giorno nell'isola a raccogliere delle fotografie che mi permettessero di illustrare *Conversazione* come illustravo *Politecnico* e come avevo illustrato l'*Americana* [...].²⁸

Vittorini già dal '41 aveva cominciato ad 'accarezzare' l'idea che *Conversazione* potesse essere illustrata con fotografie. Esse avrebbero potuto «colmare le lacune dei capitoli in cui l'autore era stato reticente, assolvendo così non solo ad una funzione "critica" [...] ma di completamento del testo, aggiungendovi l'immagine reale di ciò di cui non si parlava, o si parlava troppo copertamente»:²⁹ se al testo letterario non era consentito descrivere la realtà, forse sarebbe stato consentito al testo fotografico. Certo, il progetto di illustrazione fotografica sino ai primi anni Cinquanta sarebbe rimasto sospeso nel limbo delle velleità, tuttavia prestando attenzione alle parole di Vittorini su *Cinema Nuovo* si sono individuate le funzioni primigenie alle quali gli scatti fotografici avrebbero dovuto adempire.

Individuati i 'moventi' delle operazioni fototestuali vittoriniane si può discutere finalmente quali possano essere i precedenti d'oltreoceano.

Americana e *Conversazione* illustrata, infatti, non hanno in comune solamente due apparati illustrativi pensati originariamente come baluardi di resistenza di fronte al Min-CulPop: entrambe le opere, come cercherò di dimostrare, scaturiscono da un'operazione di vero e proprio contrabbando culturale.

Nell'impostare i due esperimenti fototestuali, infatti, 'clandestinamente' Vittorini importava un genere che aveva iniziato a svilupparsi in America tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e che era letteralmente 'esplosivo', per popolarità e numero di opere,



Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, New York, Modern Age Books, 1937 (copertina e pagina interna)

negli anni Trenta in conseguenza delle collaborazioni di vari fotografi e scrittori all'interno dei progetti della Work Progress Administration: il *documentary book*.³⁰ Tra i *documentary books* più celebri: *You Have Seen Their Faces* (1937) nato dalla collaborazione di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White; *Land of The Free* (1938) del poeta Archibald MacLeish; l'infuocato *12 Million Black Voices* (1941) dello scrittore nero Richard Wright, illustrato da Edwin Rosskam con foto della FSA; *An American Exodus. A Record of Human Erosion* (1940) frutto della proficua collaborazione tra Paul Shuster Taylor e la fotografa Dorothea Lange; *Home Town* (1940) di Sherwood Anderson anch'esso illustrato da Edwin Rosskam col materiale fotografico della FSA; *The Inhabitants* (1946) e *The Home Place* (1948) di Wright Morris³¹; e soprattutto *Let Us Now Praise Famous Man* (1941) di Walker Evans e James Agee.

Vittorini presumibilmente conosceva la maggior parte di questi testi. Certamente ne aveva avuti tra le mani almeno due che aveva recensito poco dopo la loro uscita negli Stati Uniti: del primo, *You Have Seen Their Faces*, scriveva su *Omnibus* il 19 marzo 1938; il secondo, *Land of The Free*, lo presentava al pubblico italiano nell'*Almanacco Letterario Bompiani* all'inizio del 1939.³² È probabile inoltre che avesse potuto sfogliare anche *12 Million Black Voices* di Richard Wright³³ e *The Inhabitants* di Wright Morris nell'edizione in rivista del 1940.³⁴

Tra *Conversazione* e queste opere riscontriamo in primo luogo un'identità strutturale: in entrambi i casi siamo al cospetto di fototesti nei quali il rapporto parola-immagine è un rapporto fortemente dialettico, non gerarchicamente ordinato, di cooperazione paritaria da parte di entrambi i media alla costruzione dell'opera. Fotografie che non sono semplici illustrazioni, testi che non svolgono la funzione di mere didascalie: siamo in quello spazio intermedio tra forma-illustrazione e forma-ekphrasis individuato da Cometa.

All'identità strutturale si somma l'identità tematica e di soggetti. Più nello specifico individuiamo soggetti comuni (contadini, operai, braccianti, minatori, malati, volti di madri, nature morte di miseri oggetti, paesaggi erosi dalla siccità), temi comuni (fame, povertà, ubriachezza, ingiustizia sociale) ed infine intenti politici e di riscatto sociale comuni.

Alcuni dei fototesti, oltre le caratteristiche appena descritte, presentano un ulteriore livello di somiglianza rispetto a *Conversazione* illustrata, una somiglianza che potremmo definire genetica: originano dal viaggio di uno scrittore e di un fotografo, e talvolta questo viaggio è un viaggio verso sud.



È il caso di *You Have Seen Their Faces* di Caldwell e Bourke-White, opera che possiamo descrivere brevemente riprendendo la presentazione al pubblico italiano intitolata *Cotone e tabacco*, comparsa su *Omnibus* nel marzo del 1938 a firma dello stesso Vittorini:

In compagnia di Margaret Bourke-White, che prendeva fotografie, Caldwell ha visitato il sud, di casolare in casolare, ha fatto parlare un contadino dopo l'altro, ha trascritto con vivacità quanto ha udito, pubblicando poi una cronaca illustrata dalle fotografie della Bourke White, col titolo: *Ecco le loro facce!* Ma queste facce, che egli ci presenta con scrupolo documentario non tornano affatto nuove al lettore delle sue opere precedenti. Sono le stesse facce contadine dei suoi romanzi e dei suoi racconti, deluse, disarmate, stanche, con negli occhi soltanto un'astuzia brutta e istintiva.³⁵

Se sostituiamo nel testo 'Vittorini' a 'Caldwell' e 'Crocenzi' a 'Bourke-White' in breve otteniamo una sinossi esaustiva di *Conversazione illustrata*: esattamente come *You Have Seen Their Faces* il fototesto vittoriniano è frutto di una spedizione verso sud intrapresa per ritrarre il 'mondo offeso'. Entrambe le opere nascono da viaggi che potremmo definire in senso lato 'di reportage' in un sud rurale, arretrato e povero.

Frutto di un viaggio verso Sud è anche *12 Million Black Voices* dello scrittore afroamericano Richard Wright. Wright, alla ricerca delle proprie origini, nell'estate del 1940 si mise in viaggio e prese a risalire la corrente del fiume migratorio che portava milioni di neri americani a fuggire dalle campagne del Sud per andare a stiparsi nei ghetti delle città del Nord. *12 Million Black Voices* nasce da un viaggio a ritroso nello spazio e nel tempo, da un moto di ritorno ai luoghi dell'infanzia: da un *nostos*.

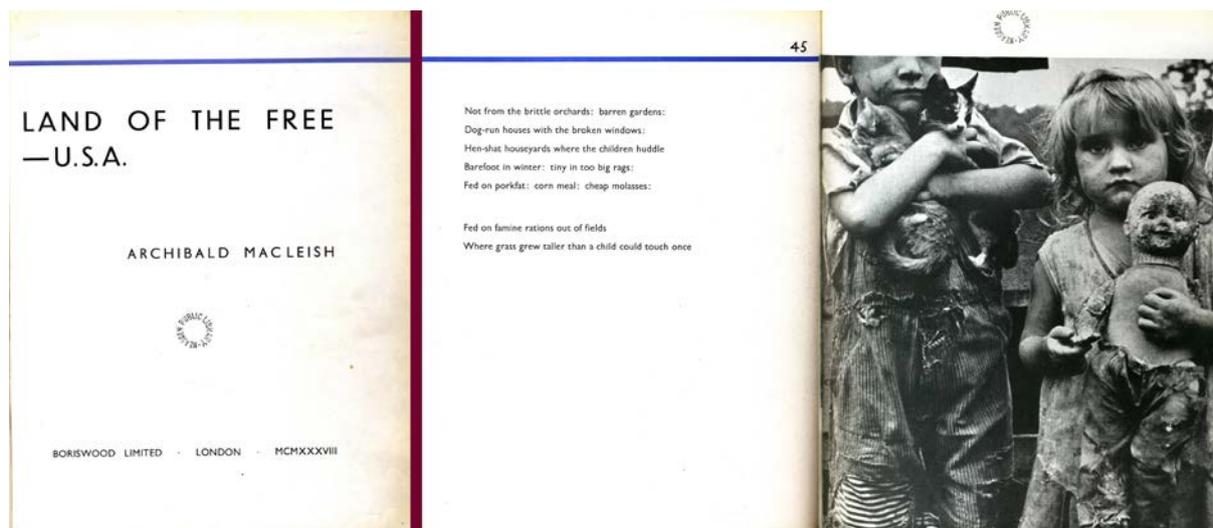
Identico, nel 1950, sarà il percorso sulle orme di Silvestro rappresentato dal viaggio in Sicilia di Vittorini, che Maria Rizzarelli definisce appunto come «*nostos* che si compie realmente, dopo quello immaginato attraverso la scrittura di *Conversazione*».³⁶

Anche *The Inhabitants* ha genesi simile: Wright Morris, di ritorno dall'Europa, intraprese un percorso personale di riscoperta delle proprie radici e della propria terra, il Nebraska.

Insomma, un viaggio sta al principio di molti *documentary books*, a volte questo viaggio è reportage, a volte un percorso a ritroso alla ricerca delle proprie origini: la spedizione da cui origina *Conversazione illustrata* del 1953 è investita contemporaneamente da entrambe queste spinte propulsive.

Vittorini non dichiarò mai la possibile influenza dei fototesti americani per *Americana* o *Conversazione illustrata*, anzi, nel 1954 su *Cinema Nuovo* scriveva che il suo punto di partenza era stato «nel cinematografo fuori dai libri e dai giornali».³⁷

Dopo quanto detto sembra improbabile, tuttavia, che non vi sia un debito dei fototesti vittoriniani nei confronti del *documentary book* americano. Quella dello scrittore – non dimentichiamo che siamo al cospetto di uno dei mediatori culturali più attenti nel campo letterario ed editoriale degli anni Quaranta e Cinquanta – credo si possa inquadrare come un'operazione, quanto mai consapevole, di *import and rebranding* di un 'prodotto editoriale' che negli Stati Uniti aveva avuto grande successo. Vittorini – l'opinione è sempre quella di chi scrive – per parte propria aveva tutto l'interesse ad accreditarsi l'invenzione dell'innovativo accostamento tra testo e fotografie, chiamando in causa come lontana ispirazione il cinema, piuttosto che ammettere l'assai più cogente derivazione dal libro fotografico americano.



Archibald MacLeish, *Land of The Free*, London, Boriswood Limited, 1938 (frontespizio e pagina interna).

Queste considerazioni, se da una parte ridimensionano parzialmente lo statuto di 'grande esperimento' accordato da Maria Corti a *Conversazione illustrata*, dall'altra confermano ancora una volta la capacità vittoriniana di porsi come antenna sensibilissima rispetto a tutto ciò che rappresenta il nuovo. Lo scrittore incarna a pieno l'*habitus* eretico del 'contrabbandiere' con tutti gli elementi di positività che questo comporta: in particolare l'essere 'passatore di frontiere'³⁸ capace di traghettare da oltre confine la produzione letteraria ed editoriale migliore del momento sfuggendo ai 'controlli di dogana'.

Detto questo si può provare una risposta all'enigma di *Conversazione illustrata*, tentare di trovare una ragione all'ambiguità costitutiva di cui si diceva all'inizio di questo percorso. Vittorini quando intraprende l'esperimento '*Conversazione illustrata*' si avvale della ricetta del *documentary book* americano che ha sotto mano: gli ingredienti che utilizza sono i medesimi (un narrazione, un viaggio e degli scatti fotografici) e tuttavia il metodo cambia.

La differenza più vistosa sta nel fatto che fotografia e testo non nascono contestualmente: nel caso di Vittorini prima viene il testo – ben 15 anni prima – e solo dopo vengono le fotografie. La preesistenza del testo implica di fatto l'instaurarsi di un rapporto gerarchico tra i due media, che risulta difficilissimo sconfessare attraverso una dialettica 'alla pari' sullo stile del *documentary book* americano: questa viene replicata e ottenuta solo in superficie, sul piano della disposizione tipografica. Ed è qui, credo, che possa essere individuato il punto di snodo dell'ambiguità di *Conversazione illustrata*: nella parte emersa – al livello superficiale della veste editoriale – immagini e testo dialogano, sotterraneamente al dialogo succede il diverbio. Come già Montale metteva in rilievo, nella sua recensione sul *Corriere della Sera*, i due discorsi stanno su due piani differenti, lirico quello della narrazione, realistico quello delle immagini, ed inevitabilmente confliggono. Non può esserci vera comunicazione intermediale.

In tutto questo credo avesse colto il segno a suo tempo Sergio Antonielli quando scriveva: «ha avuto un bel coraggio nel tentare l'esperimento con un testo come la *Conversazione*, il quale era nato in sé e per sé, [...] tutto sarebbe stato più pacifico se egli avesse fatto nascere un nuovo testo contemporaneamente alle illustrazioni».³⁹

L'ultima conseguenza, se si danno come assodate tutte queste considerazioni, è lo slittamento di *Conversazione illustrata* (nello schema proposto da Cometa per il genere fototestuale) nel campo della pura forma-illustrazione: il prevalere del testo sull'immagine,



infatti, se dal punto di vista tipografico non è palesato, sottotraccia rimane come elemento preponderante e allontana l'esperimento dalla forma-ekphrasis, che presupporrebbe un testo votato, almeno parzialmente, alla narrazione delle immagini.

3. (In)conclusioni

Questa breve trattazione per propria natura potrebbe produrre un ulteriore capitolo, un capitolo che si potrebbe definire uno 'sfrido' di lavorazione, nel quale far confluire riflessioni di risulta raccolte ai margini del percorso che è stato tracciato sin qui.

Rileggere alcuni passaggi tra quelli descritti, e in particolare riportare l'attenzione sul fatto che Vittorini conoscesse da vicino la fotografia americana degli anni Trenta, ci potrebbe spingere infatti a tornare al testo originario (quello della prima edizione) per provare ad analizzarlo in una prospettiva nuova, nel tentativo di verificare un'ipotesi della quale ho accennato all'inizio di questo percorso che a questo punto prende corpo concretamente: vale a dire che già la prima edizione di *Conversazione in Sicilia* potesse essere 'illustrata' da fotografie.

L'ipotesi è di per sé provocatoria, dal momento in cui è evidente che la prima edizione del romanzo di Vittorini non presenta fotografie di sorta. Tuttavia l'idea che una serie di scatti fotografici siano celati all'interno del testo di *Conversazione* e che Vittorini, nel descrivere i paesaggi della Sicilia rurale, nel riportare le scene di vita quotidiana dei poveri della sua terra, nel ritrarre i personaggi del suo romanzo, lavori da fotografo (un fotografo che ha sviluppato il proprio sguardo in seguito al contatto con la fotografia della *Farm Security Administration* e con il *documentary book*), si affaccia. Nel caso saremmo di fronte a quella che Michele Vangi definisce «referenza intermediale implicita».⁴⁰

In questa sede purtroppo non rimane spazio sufficiente per intraprendere un'analisi approfondita dell'implicita presenza della fotografia all'interno del testo di *Conversazione in Sicilia*. Per questo mi limito a raccogliere qui solamente alcune suggestioni puntuali rimandando ad altra occasione un'eventuale dimostrazione articolata più nel dettaglio.

Che il mezzo fotografico fosse già presente nella mente di Vittorini al momento della scrittura del romanzo è lo stesso Vittorini a confessarlo nell'intervista già citata e comparsa qualche mese dopo l'uscita di *Conversazione illustrata* su *Cinema Nuovo*. Nell'intervista Vittorini, oltre a rivelare – l'abbiamo visto poco sopra – come già nel 1941 avesse pensato di illustrare *Conversazione* con fotografie, dichiarava:

Potrei dire, insomma, che ho fatto scorrere almeno a sfondo, nella «colonna illustrativa», la stoffa di pezza da cui tanti anni prima avevo tagliato fuori le figure del testo. Ve l'ho fatta scorrere, ve l'ho sventolata... Ed era straordinario accorgermi che quelle immagini di tanti anni prima rientravano quasi perfettamente nel disegno della stoffa come se ne fossero state tagliate fuori solo la vigilia.⁴¹

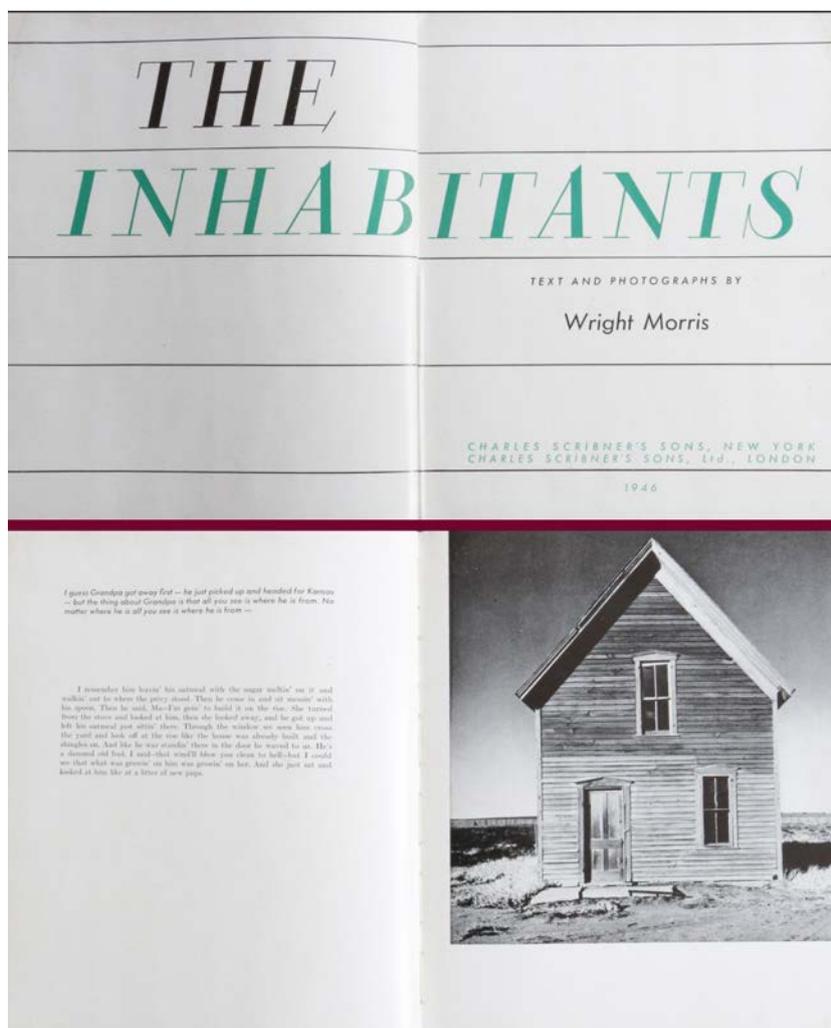
Da queste considerazioni in effetti l'ipotesi che il regime scopico vittoriniano, già all'epoca della scrittura di *Conversazione in Sicilia* fosse fotograficamente impostato, si rafforza e ci spinge alla ricerca di tracce all'interno del testo.

La primissima, già evidenziata a suo tempo da Giovanni Falaschi, potrebbe essere individuata nel fatto che il romanzo appare come romanzo in bianco e nero:

Vittorini tende a dare degli oggetti la dislocazione, la consistenza, i rapporti spaziali; vede le forme, le masse, i volumi, i contrasti, e poi illumina tutto, ma non vede gli

effetti cromatici della luce sul paesaggio; se vede il fumo sulle case non ne dice il colore, la paglia non è gialla ma è paglia; se vede una fontana grigio-marrone dice solo che è di ghisa. [...] La cosa più sorprendente è che questo paesaggio è sotto il sole, e pur tuttavia è in bianco e nero. [...] *Conversazione* è in grandissima parte un libro in bianco e nero.⁴²

Tuttavia, nella ricerca di reperti fotografici nascosti tra le righe di *Conversazione in Sicilia*, quello che potrebbe risultare ancora più interessante è la comunanza tra le descrizioni e i ritratti che Vittorini inserisce all'interno del tessuto narrativo e l'estetica tipica della fotografia americana della prima metà del Novecento, in particolare quella 'targata' *Farm Security Administration*. Le somiglianze che si possono elencare sono innumerevoli: il ritratto di Silvestro a capo chino ad inizio di romanzo, che ricorda l'infinita teoria di uomini e donne a capo chino presenti all'interno dell'opera di Dorothea Lange; i ritratti dei figli del mondo offeso, che ci rimandano a Arthur Rothstein, Russell Lee, Ben Shahn o Carl Mydans; l'arida Sicilia abbacinata dal sole di certe descrizioni, che rievoca paesaggi di Edward Weston e del figlio Brett; i 'piccoli siciliani' sul traghetto per Messina, che ci riconducono inevitabilmente a *The Steerage* di Alfred Stieglitz (tutti fotografi antologizzati da Vittorini nella colonna illustrativa di *Americana*).



Wright Morris, *The Inhabitants*, New York, Charles Scribner's Sons, 1946 (frontespizio e pagina interna).

Procedendo di questo passo, tuttavia, si corre il rischio di trasformare questo capitolo conclusivo in una trattazione a sé stante: conviene dunque fermarsi per lasciare che queste ultime considerazioni, per ora solamente accennate, fungano eventualmente da ipotesi introduttive di un nuovo lavoro, e chiosare con le ultimissime osservazioni.

Conversazione illustrata del 1953 non ebbe il successo che Vittorini e Valentino Bompiani si sarebbero aspettati. La sua storia è quella di un piccolo fallimento editoriale che oggi, a distanza di sessant'anni, riscopriamo e apprezziamo come innovativo esperimento.



to transmediale, mossi forse più da 'studium razionale' che dall'ineludibile stimolo del *punctum* barthesiano.

Ripercorrerne la vicenda tuttavia, se da una parte ha messo in luce come il valore dell'edizione fotografica di *Conversazione in Sicilia* vada parzialmente relativizzato, dall'altra potrebbe riconfermare e rafforzare l'importanza dell'edizione puramente testuale. Emerge infatti come il testo di *Conversazione* presumibilmente sia entrato in contatto con la fotografia ben prima del '53 e si affaccia l'idea di un'implicita presenza della fotografia già nella prima edizione di *Conversazione in Sicilia*.

Aggiungo, quasi a titolo di post-scriptum, che se quest'ipotesi un domani dovesse essere confermata si potrebbe pervenire ad una conclusione supplementare. Conclusione supplementare con la quale tentare di spiegare in qualche modo come gli scatti di Crocenzi all'interno del romanzo non abbiano funzionato nel modo in cui Vittorini avrebbe desiderato: essi potrebbero essere stati respinti, rigettati dal testo, a causa della preesistenza (per ora solo ipotetica) di 'fotografie testuali' firmate dello stesso Vittorini. Nell'edizione del '53, in definitiva, potrebbe essersi creato un doppio canale illustrativo, ridondante e dunque superfluo.

¹ Di qui in avanti per semplicità indicherò l'edizione di *Conversazione in Sicilia* del dicembre 1953 illustrata con fotografie come *Conversazione illustrata*, per distinguerla dalle edizioni precedenti sprovviste di fotografie.

² Cfr. M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura', in V. DE MARCO, I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.

³ Cfr. *ivi*, p. 97.

⁴ Per approfondire il rapporto tra testo e fotografia in *Conversazione illustrata*: G. TREVISANI, 'Le fotografie di Elio Vittorini', *Popular Photography Italiana*, n. 107, maggio 1966, pp. 32-37; G. PEDROJETTA, 'Implicazioni paratestuali nell'itinerario di *Conversazione in Sicilia*', *SIT*, n. 3-4, settembre 1995, pp. 35-47; D. MORMORIO, 'Vittorini, Sciascia e la fotografia', in L. BALLERINI, G. BARDIN, M. CIAVOLELLA (a cura di), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del 16° Congresso A.I.S.L.L.I., University of California, Los Angeles 6-9 ottobre 1997, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 1431-1439; M. DI FAZIO, 'Scrittura e fotografia - Fotografia e scrittura. Due percorsi a confronto', in B. DONADELLI (a cura di), *Bianco e Nero. Nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori Editore, 2005, pp. 93-102; H. BROHM, 'Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di *Conversazione in Sicilia* del 1953', *Rivista di letteratura italiana*, xxv, 2, 2007, pp. 87-104; E. AJELLO, 'Elio Vittorini. La scrittura in cerca delle immagini', in ID., *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, 2009, pp. 163-175; G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 79-103; B. VAN DEN BOSSCHE, J. BAETENS, 'Conversazioni Istoriate. Intorno all'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (1953)', *Testo*, xxxiv, 65, gennaio-giugno 2013, pp. 95-104. Recentissimo infine M. MARRAS, 'La fotografia in *Americana*. Suggerimenti dagli States: da Archibald MacLeish ai documentary book', *Il Giannone*, xix, 22, luglio-dicembre 2013, pp. 63-90. L'articolo rappresenta un fedele compendio del lavoro di tesi specialistica di chi scrive in questa sede: lavoro intitolato *La foto strizza l'occhio alla pagina. Censura e testo fotografico in Elio Vittorini da Americana a Conversazione in Sicilia*, e discusso all'Università Ca' Foscari di Venezia nel giugno del 2011. Il lavoro di riduzione di Marras, col proposito perfettamente condivisibile di non appesantire eccessivamente la trattazione, in alcuni passaggi rischia di farsi addirittura troppo sintetico, al punto da alleggerirsi del tutto da citazioni che possano mettere in relazione la tesi e i dati presentati con quelli esposti nel lavoro di chi la precede.

⁵ Fondamentali per ricostruire la vicenda di *Conversazione illustrata*: G. FALASCHI, 'Introduzione', in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1986; M. RIZZARELLI, 'Nostos fotografico nei luoghi del mondo offeso: *Conversazione in Sicilia* 1953', in ID. (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Catania, Bonanno Editore, 2007, pp. 13-37; A. GIUSA, 'Elio Vittorini e Luigi Crocenzi', in M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione*, pp. 75-86; le note di Raffella Rodondi a *Sull'edizione illustrata di «Conversazione in Sicilia»* e a *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in E. VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008, rispettivamente alle pagine 698-699 e 706-707.

⁶ E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p.



297.

⁷ Ivi, p. 301.

⁸ Vittorini aveva conosciuto il fotografo marchigiano grazie a Giansiro Ferrata a Milano nel 1942, quando Crocenzi era ancora un giovane studente della facoltà di ingegneria. Nel primissimo dopoguerra Crocenzi aveva cominciato a collaborare con Vittorini per *Il Politecnico* su cui aveva pubblicato quattro racconti per immagini: *Italia senza tempo* (6 aprile 1946), *Occhio su Milano* (1 maggio 1946), *Andiamo in processione* (gennaio-marzo 1947) e *Kafka City* (ottobre 1947).

⁹ Università di Milano, Centro Apice, Fondo Vittorini, carteggio Crocenzi-Vittorini. Lettera manoscritta con timbro dell'Archivio Urbinato.

¹⁰ E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, p. 304.

¹¹ Ivi, p. 309.

¹² V. CAMERANO, R. CROVI, G. GRASSO, G. LUPO (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, pp. 148-149.

¹³ Ivi, p. 311.

¹⁴ Ivi, p. 312.

¹⁵ Ivi, p. 315.

¹⁶ Cfr.: E. MONTALE, 'L'arte e la vita', *Corriere della sera*, 31 dicembre 1953-1 gennaio 1954 (ora anche in: ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. I, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1615-1620); E. FALQUI, 'Il fotografo e il poeta', *Tempo*, 26 gennaio 1954 (con il titolo «Conversazione in Sicilia», anche in: ID., *Novecento letterario*, vol. IV, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 752); S. ANTONIELLI, 'Il primo Vittorini', *Belfagor*, anno X, n. 1, 31 gennaio 1955, pp. 89-93.

¹⁷ G. CINTIOLI, 'Conversazione in Sicilia in edizione illustrata. Testo e immagini', *Comunità*, VIII, 24, aprile 1954, pp. 68-70.

¹⁸ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007, p. 225.

¹⁹ E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 147.

²⁰ Per chi volesse cimentarsi in un'indagine particolareggiata rimando alle note di Raffaella Rodondi (E. VITTORINI, *Letteratura arte...*, pp. 698-700 e 706-708) e a quelle di Edoardo Esposito e Carlo Minoia (E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955...*, p. 147). Non si conosce ancor oggi l'esito della vertenza legale sollevata da Crocenzi. Essa tuttavia ebbe strascichi pesanti sul rapporto d'amicizia con Vittorini. Lo scrittore, il 3 luglio 1955, un anno e mezzo dopo la pubblicazione di *Conversazione* illustrata, rispondendo ad una lettera di Raul Lunardi che gli porgeva i saluti di Crocenzi scriveva: «Ricambia pure i saluti a Crocenzi – Ma io vorrei vederlo e dargli una risciacquata dopo la grana che mi ha fatto avere l'anno scorso con Bompiani. Rancore non gliene porto, però mi piacerebbe avere uno sfogo a voce con lui. Se vogliamo tornare amici bisogna bene che ci si incontri e ci si spieghi. Non si può mica fare finta di nulla così» (E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955...*, p. 289).

²¹ E. VITTORINI, *Lettere 1952-1955...*, pp. 152-153.

²² M. CORTI, 'Prefazione', in E. VITTORINI, *Le opere narrative*, vol. I, a cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1974, p. xxxv.

²³ Vd. nota 8.

²⁴ Per una trattazione esaustiva delle vicende editoriali e censorie di *Americana* in relazione alla fotografia rimando ad un volume, auspicabilmente in uscita nel 2014, per la casa editrice Scalpendi di Milano: R. PATERLINI, *Americana. Censura e testo fotografico in Elio Vittorini*. Nel volume oltre alle vicende editoriali di *Americana* sarà presente tutto l'apparato illustrativo dell'antologia al quale, dopo un lungo lavoro di ricerca, sono state restituite la maggior parte delle didascalie che erano state deliberatamente omesse da Vittorini.

²⁵ *Nome e lagrime* è lo stesso titolo che Vittorini aveva dato ad un poemetto lirico pubblicato su *Corrente* il 31 ottobre del 1939 (a. II, n. 19, p. 3).

²⁶ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1986, p. 341.

²⁷ Nell'autunno del 1942, in seguito ad una campagna diffamatoria promossa dall'*Osservatore Romano*, *Conversazione* venne denunciata alla polizia fascista e sequestrata. Sino al 1945 essa sarebbe stata ristampata clandestinamente in Svizzera.

²⁸ E. VITTORINI, 'La foto strizza l'occhio alla pagina', *Cinema Nuovo*, III, 33, 15 aprile 1954, p. 200. Ora anche in: ID., *Letteratura arte...*, pp. 701-708; ID., *Lettere 1952-1955...*, pp. 365-370.

²⁹ G. FALASCHI, 'Introduzione', p. 10.

³⁰ Il *documentary book* nasce dalla cooperazione tra testo letterario e testo fotografico tra i quali si sviluppa uno stretto rapporto dialettico. Scritto e fotografia, in sostanziale equilibrio espressivo tra loro, collaborano nella formazione di questa forma artistica nuova, alla quale solitamente è sotteso un in-

tento sociale, a volte di pura descrizione, più spesso di accorata denuncia. Il *documentary book*, infatti, si rivolge ad un vasto pubblico non specializzato e ha il precipuo scopo di coinvolgerlo emotivamente, persuaderlo e muoverlo verso il cambiamento: in molti casi il suo fine, nascostamente, è politico. In Italia ad oggi non esistono studi su questo genere fototestuale ed anche negli Stati Uniti la bibliografia non è particolarmente ampia. Un volume che risulta fondamentale per ricostruire la storia del *documentary book* e il dibattito che intorno ad esso si sviluppò tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta risulta essere: W. STOTT, *Documentary Expressions and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973. Un accenno alla *documentary literature* troviamo inoltre in D. MINTER, *A Cultural History of the American Novel*, New York, Cambridge University Press, 1994.

³¹ Il caso di Morris è un caso particolare all'interno del genere *documentary book*, poiché la dialettica tra testo letterario e testo fotografico è sviluppata da una 'sola voce': l'autore è sia narratore che fotografo. Siamo di fronte al fenomeno della *Doppelbegabung*, del doppio talento (cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 21).

³² Scriveva Vittorini: «*Land of the free* si chiama il nuovo libro di Archibald MacLeish (editore Harcourt Brace & Co.) ed è anzitutto libro curioso composto di fotografie con a fronte il testo in versi, è libro di polemica sociale che denuncia l'inganno di esser liberi in quanto si possiede, a nome d'una urgente necessità di esser liberi in quanto si esiste. Qualcosa di simile, anch'esso con fotografie a fronte, fu l'anno scorso il libro di Erskine Caldwell, *You have seen their faces*, ma quello era un saggio di esplicita eloquenza polemica determinata da una persuasione intellettuale, mentre questo è un prodotto di sentimento. Dolore e speranza non per sé, dolore e speranza per il mondo la poesia di Archibald MacLeish, sebbene poesia minore, risulta oggi la più attiva in quel senso di poesia pubblica (o «civile» per dirla con una parola in Italia ridotta da secoli ad un falso significato di funzionalismo patriottico) che MacLeish stesso ha illustrato in un suo articolo *Public speech and private speech in poetry* apparso sul penultimo numero della *Yale Review* (primavera 1938)» (E. VITTORINI, 'Rassegne straniere per l'anno 1938', *Almanacco letterario Bompiani*, 1939, pp. 189-192; ora anche in: ID., *Letteratura arte...*, pp. 41-49).

³³ Vittorini conosceva molto bene l'opera di Richard Wright. Nel settembre del 1939 in una recensione intitolata 'Wright', comparsa nella rubrica *Lettere americane* della rivista *Oggi*, aveva ripercorso la storia dell'autore e aveva parlato con toni cautamente elogiativi del suo romanzo *Uncle Tom's Children* (in *Oggi*, I, 18, 30 settembre 1939, p. 9, ora anche in E. VITTORINI, *Letteratura arte...*, pp. 59-60). Nel 1940 aveva letto per Mondadori il romanzo di Wright dal titolo *Native Son* e aveva scritto un parere riguardo l'eventualità di una pubblicazione (in P. ALBONETTI (a cura di) *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo Mondadori, 1994, pp. 519-520; ora anche in E. VITTORINI, *Letteratura arte...*, p. 60). Nel gennaio del 1946 infine sulla rivista *Il Politecnico* nella rubrica *Libri nelle immagini* era comparso un articolo molto elogiativo del medesimo *Native Son*, dal titolo *Ragazzo negro. Autobiografia di uno scrittore americano* presumibilmente scritto dallo stesso Vittorini: questo era accompagnato da fotografie raccolte da recensioni americane del romanzo e in chiusura recava l'augurio che qualche editore italiano pubblicasse l'opera al più presto (in *Il Politecnico*, I, 17, 19 gennaio 1946, p. 3). La conoscenza approfondita dell'opera di Wright da parte di Vittorini può farci supporre che egli avesse letto, o perlomeno consultato, anche il *documentary book*, *12 Million Black Voices*.

³⁴ Un'anteprima di *The Inhabitants* di Morris fu pubblicata da James Laughlin sul terzo numero della rivista *New Directions* del 1940. L'editore newyorkese a partire dal dicembre 1946 diverrà l'editore americano delle opere di Vittorini: tra i due si instaurerà un fitto carteggio dal quale possiamo desumere una conoscenza approfondita da parte di Vittorini delle pubblicazioni della casa editrice diretta da Laughlin ed in particolare dei numeri della rivista *New Direction*. Di seguito alcune lettere significative di Vittorini a Laughlin. Vittorini l'11 novembre 1946 scrive: «Caro amico James Laughlin, ho avuto da Lei la lettera e il bellissimo volume di *New Directions*. [...] Mi piace moltissimo *New Directions* appunto per la sua capacità di dare tanti aspetti insieme e di tenere aperte tante strade insieme. È una splendida antologia vivente, e vorrei poterne vedere qualche altro numero, degli scorsi anni» (E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, p. 84). Il 27 gennaio del 1947 di nuovo: «*New Directions* mi piace moltissimo. Ho avuto un pacco di Vostri Libri che sono tutti bellissimi dal punto di vista tipografico» (E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*, p. 103). Possiamo supporre che il pacco di libri ricevuti da Laughlin comprendesse i numeri arretrati di *New Directions* compreso quello del 1940 contenente l'anteprima di *The Inhabitants* di Morris (la rivista usciva annualmente in forma di volume antologico). Probabilmente non a caso Vittorini nel febbraio del 1950 proporrà a Laughlin la pubblicazione di una versione di *In Sicily* illustrata con fotografie.

³⁵ E. VITTORINI, 'Cotone e tabacco', *Omnibus*, II, 12, 19 marzo 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte...*, pp. 13-16.

³⁶ M. RIZZARELLI, 'Nostos fotografico...', p. 17.



³⁷ E. VITTORINI, 'La foto strizza...', p. 200

³⁸ Per un'analisi efficace di Vittorini come attento operatore editoriale e mediatore culturale, messa in campo seguendo le strategie inaugurate da Pierre Bourdieu, cfr. A. BOSCHETTI, 'Il pastore di frontiere', in L. GASPAROTTO. (a cura di), *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 177-198.

³⁹ S. ANTONIELLI, 'Il primo...', p. 90.

⁴⁰ M. VANGI, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald*, Pagan di Prato, Campanotto, 2005, p. 33.

⁴¹ E. VITTORINI, 'La foto strizza...', p. 200.

⁴² G. FALASCHI, 'Introduzione', p. 18-19.



MICHELE GUERRA

Nymph()maniac: nudi alla metà



C'è un momento, all'inizio del secondo volume di *Nymph()maniac* di Lars von Trier, in cui Joe (Charlotte Gainsbourg) arresta il suo flusso di coscienza sessuale e inchioda il povero Seligman (Stellan Skarsgård).

Lo fissa dal letto in cui l'avevamo lasciata nel primo volume e solo allora capisce la verità: Seligman non si eccita per le sue peripezie sessuali, per

i vestiti 'scopami subito', per il meccanico che le prende su richiesta la verginità, per la 'sensazione' che può dare una corda in palestra. Seligman si eccita per le combinazioni numeriche, per il 3+5 che appare sullo schermo in entrambi i volumi a marcare una rottura, un passaggio, che appare, così quantificato, più simbolico che reale. Seligman si eccita per la serie di Fibonacci – che molti in sala, finalmente, sentono di avere capito –, per Bach e la sua polifonica matematica, che ci regala uno dei più armonici *split screen* della storia del cinema. Seligman insomma si eccita per le 'slides' di Lars von Trier, per quel saggismo che informa e sovraccarica, con ironia, il film quasi a fare il verso alla struttura invece volutamente saggistica di quest'opera, per l'appunto, in due volumi.

Seligman non può eccitarsi per nient'altro perché è vergine, non conosce donna – né uomo, ci tiene ad aggiungere – e dunque astra, sublima, traccia coordinate aeree che vorrebbero trovare il senso della ninfomania di Joe, che trasformano la sua '*maxima vulva*' in una sorta di apocalisse, figura della condizione umana. Seligman dice di essere vergine e, subito dopo, casualmente, di essere innocente.

Ora però il punto è un altro. In quello scambio di sguardi, intenso, capace di bloccare con decisione l'andamento felicemente narrativo di questo saggio, lo spettatore si scopre dentro la storia. Non è una sensazione semplice da creare al cinema, soprattutto in un film che non fa del coinvolgimento emozionale dello spettatore il suo obiettivo. Eppure accade. Non è Seligman a ritrovarsi nudo e a dover confessare la sua verginità, siamo noi, noi che non sappiamo più cosa ci aspettavamo da questo film, che non siamo scandalizzati e ci troviamo a pensare che il senso di *Nymph()maniac* stia nelle spiegazioni di questo personaggio, nel gioco intellettuale che neutralizza la corporeità selvaggia di Joe e la pone al fondo dei simboli del nostro pensiero.

Lo spettatore, per tutto il primo volume e per parte del secondo, cerca pervicacemente rifugio nella parodia, inseguita e trovata laddove von Trier non la rivela mai del tutto, e naturalmente a uscirne ridimensionata è Joe, non Seligman, che diventa piuttosto il motore di questo atteggiamento, il personaggio che si vorrebbe serio e invece con i suoi interventi finisce per apparire comico, che si vorrebbe saggio e che contrariamente con la sua mania interpretativa risulta folle. Si arriva a ridere di Joe, che è un personaggio drammatico, attraverso Seligman e di Seligman pensandolo alle prese con le gesta narrate da Joe. Il *cupio dissolvi* di lei svanisce a sua volta man mano che lui dà un senso alle sue perversioni. Se, come proprio in relazione a *Nymph()maniac* ha scritto Pietro Bianchi

su «Le parole e le cose» riprendendo il Lacan de *Lo stordito* (1973), il sesso è l'assurdo, il non-sensato, Seligman appare come colui che, negando la corporeità insensata di Joe, le restituisce una nuova forma, astratta e simbolica, portatrice di senso. Se Joe è altro dal senso, Seligman è altro dal sesso, due personaggi che si affermano diversamente, che attestano il loro io diversamente: il *cogito ergo sum* di Seligman contro il – si passi la formula – *copulo ergo sum* di Joe.



Nymph()maniac ci dice, quasi ad ogni capitolo di entrambi i volumi, che il sesso è la forza più dirompente e meno controllabile nella vita di un essere umano e, proprio per tale ragione, questa forza è imperscrutabile. Joe non può guarire con la terapia di gruppo che censura la parola 'ninfomane' – una sequenza dagli echi metatestuali piuttosto espliciti – e può invece contagiare chi lotta ostinatamente contro l'imperscrutabilità di quella forza cui non ha mai ceduto. La verginità di Seligman, lo dice lui stesso, ne sancisce l'innocenza, col che ne viene che la ninfomania di Joe ne stabilisce la colpevolezza: «mea vulva, mea vulva, mea maxima vulva», ripete la giovane Joe con le amiche della sua setta, mentre giurano di non innamorarsi mai. Sarebbe interessante, alla metà dei due film, quando si scopre che Seligman siamo noi – e che il volume secondo ci piace meno anche per questa ragione –, riflettere sul valore che innocenza e colpa hanno

per lo spettatore in sala, che cerca suo malgrado la fuga nell'ironia e nella distanza superiore del suo sguardo curioso eppure ritratto.

Nymph()maniac è la storia di un dialogo tra un innocente e una colpevole, il primo deciso a dare forma e senso alle performance e alle provocazioni della seconda, ad alleviare il suo senso di colpa dando alla colpa un senso, e la seconda decisa dapprima a confessarsi per scandalizzare, ma soprattutto eccitare, e poi, dopo la metà, quando finalmente anche Seligman è nudo, a lasciare che *cogito* e *copulo* si confrontino a carte scoperte fino alle estreme conseguenze. Ciò che rende Seligman innocente sarebbe il suo essere vergine e questa verginità, impedendogli di empatizzare con la carnalità sorda di Joe, gli permette di scorgerne il significato profondo, disincarnato e depositatosi qua e là in secoli e secoli di pensieri e azioni virtuose del genere umano, oppure in simboli che hanno cristallizzato, anestetizzato e reso diversamente produttiva quella furia, riempito, per così dire, altri buchi...

Ne verrebbe che la cultura e il pensiero di cui si fa portatore Seligman – quello stesso pensiero e quella stessa cultura che assolvono il voyeur in sala tenendo a distanza di sicurezza la follia di Joe – sono il segno, la marca di quell'innocenza. Non sfugge però neanche a Seligman, in un percorso di de-formazione delle sue stesse spiegazioni, che quell'innocenza si innesta sulla colpa, procede dalla fisicità esasperata, dalla 'sensazione', dallo scuotimento dei sensi e del senso, dalla paura dell'abban-



dono, del dissolvimento, della perdita del significato razionalmente inteso. Non è Joe ad aver bisogno di Seligman – come ci dice il finale del film –, ma Seligman ad aver bisogno di Joe. La scoperta, il segreto, non sta nelle visioni, nei numeri, nelle armonie dell'intellettuale, sta nella *reductio ad corpus* della ninfomane, che però è inaccettabile, violenta, mortifera già all'inizio del film e poi, diversamente, alla fine e che necessita di terapie oppure di spiegazioni. In questo circolo, in cui la forza e l'imperscrutabile si caricano vicendevolmente di energia che l'essere umano non riesce a dominare, le sovrimpressioni di von Trier sono la nostra storia, la nostra vita, il nostro modo di figurarci il mondo. Sono Seligman, siamo noi.

Il vero scandalo di *Nymph()maniac* è lo scavalco di campo che si compie alla metà del film, dal quale lo spettatore, messo a nudo, non riesce più a fare ritorno. Uno scavalco



che improvvisamente ci mette di fronte all'ingranaggio narrativo del film e al nostro posizionamento rispetto ad esso, fino a farci pensare che quello di Joe possa perfino essere un virtuosistico esercizio di *storytelling*, un romanzo fiume in forma, dicevamo, di flusso di coscienza, mentre Seligman assume il ruolo dell'analista, del saggista e crede alle cose che sente, non si accontenta più di gravitare all'esterno del racconto e vorrebbe entrarvi, diventare materia da analizzare, farsi corpo per ritrovarsi simbolo, o forse per liberarsi del tutto dai simboli. Ma quello di Joe è un racconto che non si può violare, il sesso è solo nel flashback, non si dà nel presente, è qualcosa di cui, ancora, né Seligman né lo spettatore possono dirsi testimoni. Che si stia discettando di nulla? O possibile che proprio ora questa ninfomane si sia redenta, proprio ora che l'ultimo

dei vergini era pronto a rinunciare alla sua innocenza? La si pensi come si vuole, Lars von Trier ci dice solo che quella del racconto (o dello schermo) è una soglia che non si può oltrepassare.



ELENA PORCIANI

Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*

L'interesse di Elsa Morante per il medium cinematografico era noto sin dai tempi delle sue collaborazioni ai film di Pasolini, da *Accattone* (1961) a *Medea* (1970); in più, già nel 1988, grazie alla *Cronologia* presente nel primo Meridiano, si era riannodata la memoria della rubrica radiofonica *Cinema. Cronache di Elsa Morante*, trasmessa dall'inizio del 1950 al novembre del 1951. Con *Morante e il cinema* (ETS, 2014) si apre però tutto un nuovo capitolo della questione, in primo luogo grazie ai materiali riportati alla luce da Marco Bardini, studioso che fin dal seminale *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta* del 1999 ha supportato il lavoro interpretativo sulla scrittrice con il recupero di testi inediti oppure dispersi in pubblicazioni d'occasione o sedi eccentriche.



Elsa Morante e il cinema

Marco Bardini

Edizioni ETS

Dopo una premessa sulle ragioni della ricerca e un capitolo dedicato alla deludente trasposizione cinematografica di Damiano Damiani dell'*Isola di Arturo* nel 1962, il volume alterna i capitoli critici di Bardini alla trascrizione delle carte di Morante, che testimoniano di un rapporto con il cinema tutt'altro che episodico. Innanzitutto scopriamo che, al di là del giovanile *Il diavolo*, non più che un abbozzo ispirato ad alcuni racconti del periodo, Morante scrisse, rispettivamente con Alberto Lattuada e Franco Zeffirelli, due trattamenti cinematografici non andati a buon fine e rimasti sinora inediti: *Miss Italia* (1949) e *Verranno a te sull'aure...* (circa 1951-1952). Le ragioni della mancata realizzazione dei due progetti sembrano di segno quasi opposto. *Miss Italia* si configura come un film «indiscutibilmente e profondamente lattuada-

no» (p. 73) in cui l'apporto di Morante si misura soprattutto nella declinazione narrativa del soggetto, di Lizzani oltre che del cineasta lombardo, e nella «costruzione del personaggio di Anna» (*ibidem*), che al termine del suo percorso di formazione preferirà il lavoro in fabbrica alle chimere del successo. Proprio per il realismo con cui il film avrebbe dovuto affrontare l'immersione di una giovane di provincia nel circo del celebre concorso di bellezza, mito intoccabile dell'Italia del dopoguerra, il produttore Carlo Ponti non ebbe fiducia nella «lezione di Lattuada sulla "verità" che sa uscire dalla "favola"» (p. 126); ciò non gli impedì, però, di sfruttare l'idea dell'ambientazione concorsuale per finanziare una versione rosa della storia che fu affidata al ben più rassicurante Duilio Coletti e uscì nel 1950 mantenendo il titolo *Miss Italia*. Riguardo invece alla collaborazione con Zeffirelli – non l'ultima, dato che Bardini dimostra come sia da ascrivere alla penna morantiana, per quanto non accreditata, il testo italiano del canto del menestrello Leonardo alla festa dei Capuleti in *Romeo e Giulietta* (1968) –, incisero nella rinuncia alla sua messa in atto i



molteplici impegni del regista fiorentino, ma certo ebbe un peso anche la qualità melodrammatica, da opera buffa, del soggetto, imperniato sulle coincidenze e sugli equivoci amorosi creati da due fanciulle, Angela e Pinuccia, pressoché identiche nell'aspetto ma diversissime nel carattere: vanesio soprano veneziano la prima, timida pianista pugliese la seconda. Una voce *off* avrebbe dovuto introdurre la vicenda affermando come, nonostante l'apparente inverosimiglianza, si trattasse di una storia realmente accaduta, ma senza dubbio l'intreccio stride sia con il predominante clima neorealista del periodo sia con il macchiettismo incipiente della nuova commedia italiana, spesso avversata da Morante nelle recensioni radiofoniche del periodo.

Queste ultime, circa quarantacinque, non sono integralmente trascritte, ma Bardini riporta numerosi passi del corpus utili a capire che cosa fosse, nel primo biennio degli anni Cinquanta, il cinema secondo Elsa Morante. Sebbene il tono complessivo non sia distante dai contemporanei umoristici interventi sul «Mondo» e ricordi persino certi passaggi degli articoli di costume a firma Antonio Carrera apparsi su «Oggi» tra il '39 e il '41, emerge dai testi una riconoscibile idea di cinema, imperniata sulla messa in scena della propria esperienza di spettatrice colta e spesso snob – soprattutto nei confronti del registro comico – ma non eccessivamente tecnica, amante della filmografia d'autore, in primo luogo inglese e francese, ma non indifferente allo *star system* hollywoodiano e a generi avventurosi come il *western*. Riguardo al cinema italiano, non mancano, specie verso il poco amato neorealismo, casi di evidente miopia critica, come mostra la scarsa stima nutrita per *Ladri di biciclette*, accusato di regionalismo bozzettistico nel suo mostrare «i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata» (p. 178), laddove sarà apprezzata la svolta fiabesca di De Sica in *Miracolo a Milano*. La collaborazione con la RAI, com'è noto, si chiuse bruscamente nel dicembre 1951 con le dimissioni di Morante in conseguenza delle ingerenze dei vertici dell'azienda a favore di *Senza bandiera* di Lionello De Felice, film oggi del tutto dimenticato, e giustamente Bardini ipotizza che il ricordo di questo amaro epilogo, al pari della frustrazione legata alla vicenda del film di Lattuada, si situò dietro la cifrata rappresentazione del cinico e al contempo cialtrone ambiente cinematografaro romano dell'incompiuto romanzo *Senza i conforti della religione* (circa 1958-1968).

Giunti così, dopo una serie di scoperte che si lasciano definitivamente indietro le colonne d'Ercole del corpus licenziato in vita da Morante, al variegato capitolo finale in cui, partendo dal *Mondo salvato dai ragazzini* perveniamo ai più recenti casi di riuso filmico di materiali morantiani, si ha modo di fare un bilancio riguardo gli indizi sparsi sino a quest'altezza per rispondere alla questione che mi pare trasversalmente emergere dalle 250 e passa dense pagine del volume, e cioè se, al di là dei testi specificatamente pensati per il o sul cinema, si possa rintracciare un qualche *imprinting* cinematografico nella scrittura narrativa morantiana.

Nel 1964 in una intervista contenuta in *Letteratura e cinema* di Massimo D'Avack Morante molto recisamente rifiutava la possibilità da parte del cinema di «influenzare anche inconsciamente il narratore a scrivere per immagini cinematografiche», perché «ogni arte ha il suo linguaggio», però non riteneva «che uno scrittore che si rispetti corra questo rischio. Questo pericolo può forse esistere per degli scrittori mediocri; uno scrittore serio e "impegnato" non pensa a un film, mentre scrive il suo libro» (p. 29). Tuttavia, dal 1968 in poi, dopo la definitiva rinuncia alla tematizzazione dell'ambiente cinematografico di *Senza i conforti della religione*, in concomitanza peraltro con il progressivo distacco da Pasolini, ecco che il cinema si insinua con crescente intensità all'interno della sua narrativa – ed è merito di Bardini mostrarlo con una puntuale esemplificazione che costituisce, a mio avviso, il vertice ermeneutico del libro. Da una parte, esso viene a costituire una

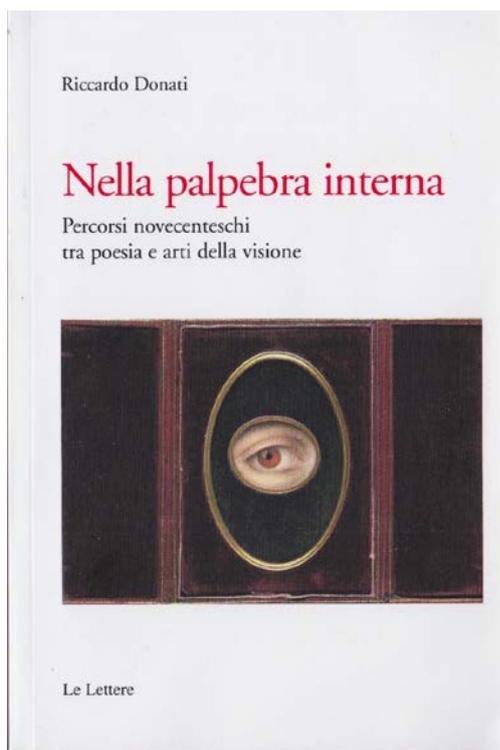


metafora esistenziale che trova la sua acme in *Aracoeli*; dall'altra, fornisce modelli per la costruzione di varie scene degli ultimi due romanzi, che coinvolgono Walt Disney, Billy Wilder, Roberto Rossellini, Alberto Lattuada, Alain Resnais, Charlie Chaplin, Fritz Lang, nonché Pasolini, tanto più presente sullo sfondo quanto più assente nella vita di Morante. Si intuisce che in tal modo, stilando un bilancio complessivo, non si può non registrare una contaminazione tra scrittura romanzesca e immaginario cinematografico che di fatto, nella pratica, supera la rigida separazione teorica sostenuta in passato.



MARIALAURA DI NARDO

Riccardo Donati, *Nella palpebra interna*



«Quale rapporto intercorra tra la parola tipografica – quella poetica in particolare – e il gesto grafico del disegnatore, il colpo di pennello del pittore, il tratto di china del fumettista, il frame congelato del videoartista; in che modo questo rapporto si sia evoluto, modificato, arricchito nel tempo, [...] sono questi, ci pare, i problemi fondamentali da cui partire per avviare una riflessione sul nesso arte-poesia [...]». Così Riccardo Donati apre la *Prefazione* al volume *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Le Lettere, Firenze 2014), introducendoci nella trattazione, di ampio respiro, del rapporto tra poesia e arti della visione che è, nelle sue più differenti declinazioni, pur sempre una questione di designazione e assimilazione di codici differenti.

All'incrocio di arte della visione e arte dell'enunciazione si situa lo 'sguardo' del poeta che diviene parola-guida dei capitoli nei quali si analizzano le quattro differenti «forme del vedere arte in poesia»

(p. 13) e i loro rappresentanti più significativi del Novecento italiano. Il lavoro di Donati instaura dialoghi, spesso inaspettati, tra poeti e autori non di rado distanti fra loro. È cioè sottesa a questa mappatura di sguardi novecenteschi la visione critica dello studioso che non teme di farsi ardita e fornire una chiave di lettura, tra le tante possibili, di una materia così eterogenea: ogni capitolo ha, dunque, la dichiarata natura di percorso, avventuroso ma costantemente guidato. Il pericolo del disorientamento è scongiurato dalle coordinate metodologiche e interpretative che Donati fornisce prima, per traghettarci, poi, lungo un viaggio che procede attraverso una scansione erudita e argomentativa in cui si chiamano in causa direttamente i testi offrendo, così, una ricognizione attenta e originale del panorama culturale considerato.

Lo sguardo-evento è il primo percorso tracciato: il fare creativo è chiamato «a fungere non più da specchio del reale, bensì da matrice del reale stesso» (p. 18) e, dunque, più che raffigurare l'esistente, lo sguardo-evento si offre «come intervento *nel* mondo e fondazione *di un* mondo, contributo all'espansione della complessità del reale» (p. 19). Nel solco di questo indirizzo sono ricondotte tre caratteristiche portanti: l'attenzione allo spazio inteso come luogo psichico, coscienziale; la consegna del testimone, nell'ambito dell'organo privilegiato della percezione, dall'occhio alla mano, che deriva dall'idea di arte intesa come gesto, ritmo – si noterà, allora, come non casualmente Donati parli, per gli esponenti dello sguardo-evento, di una «funzione Pollock» (p. 42); il coinvolgimento totalizzante dell'osservatore il quale ha, dunque, una «fruizione *estatica*» (p. 23), cioè di etimologica

ek-stasis, uscita da sé. A questo punto l'analisi procede lungo i quattro paragrafi dedicati rispettivamente a Emilio Villa, Toti Scialoja, Piero Bigongiari e Bartolo Cattafi. Emerge, inoltre, come, per tutti questi interpreti, primaria sia stata la riflessione del ruolo di caos e caso, giacché nel fare creativo l'artista deve «governare il caos attraverso la manipolazione del caso» (p. 31).

Nello *Sguardo-avvento* il lettore è chiamato a vedere al di là del contingente, così come il gesto artistico si impone per la sua capacità di mostrare allo spettatore ciò che è nascosto; un gesto artistico che ha, dunque, i tratti della rivelazione, e si pone non nei termini dell'astrazione quanto piuttosto «dell'estrazione [...] di coordinate assolute capaci di istituire un rapporto più o meno diretto con l'invisibile e il soprasensibile» (p. 94). E si dovrà, allora, fare un passo indietro e riconsegnare il primato di organo della percezione all'occhio, rinunciando, altresì, anche a una visione *estatica* dell'opera d'arte a vantaggio di una modalità di fruizione frontale che conduca, attraverso gli occhi, oltre il dato esperibile. Donati definisce le due diverse tipologie di avvento: l'icona e l'idolo. Nel primo caso si tratta di un veicolo di alterità, di un'opera che funziona, attraverso gli occhi del poeta, da varco, «accesso privilegiato all'essere, rientrando perciò in un regime propriamente contemplativo» (p. 96): è iconico tanto lo sguardo di Mario Luzi verso le architetture della Firenze rinascimentale e la pittura di Simone Martini, quanto quello di Gatto verso l'arte di Cézanne. Quando l'opera d'arte, invece, più che essere viatico, finisce con l'assumere direttamente su di sé la sacralità, «affermando la potenza di una presenza immediata» (p. 97), ci troviamo di fronte a un idolo: ha i tratti dell'avvento lo sguardo di Giovanni Testori rivolto alle bottiglie di Giorgio Morandi e, soprattutto, ai corpi nudi caravaggeschi; ed è, precisamente, l'avvento di idoli impuri d'opere d'arte, ripugnanti ed esaltanti al tempo stesso, idoli «bifronte» che hanno in sé «l'infimo e il sublime, la materia più vile e quella più preziosa» (p. 125). Mentre oscillante tra i due poli risulta la complessa esperienza pasoliniana che negli anni Sessanta vede lo scivolamento dello sguardo-avvento dalla forma iconica a quella idolatrica.

Nel terzo percorso Donati presenta *Lo sguardo-esperimento* che «coglie [...] nel fatto artistico in primo luogo un fenomeno, un dato che la poesia è chiamata a registrare, rielaborare, eventualmente ri-significare» (p. 146). Sul piano teorico l'attività degli esponenti di tale indirizzo viene ricondotta dall'autore a due modelli principali: *l'esperimento col sé* e *l'esperimento sul noi*. Nel primo caso il nesso tra opera e sguardo si stabilisce a partire dalla dimensione privata, personale. È ciò che avviene con lo sguardo di Zavattini rivolto all'opera di Ligabue e che, lungi dall'aver tratti narcissici, si configura come riflessione sull'io e sull'Altro, «su come accidenti sia possibile che quell'Altro che non è io lo riguardi così da vicino e lo interessi così intimamente» (p. 160), secondo un duplice movimento di vicinanza e lontananza recuperato dal modello ritrattistico che è capace, insieme, di ritrarsi – da *ritratto* – ma anche di portarsi avanti – da *portrait* che evoca l'idea di *protractus*. E ancora nel solco dell'*esperimento col sé* sono ricondotte le personalità poetiche di Giovanni Raboni e Andrea Inglese, seppur con esiti profondamente differenti se per il primo «il trasloco *dentro* l'immagine attuato dalla poesia» (p. 173) ha funzioni, almeno in parte, liberatorie, mentre per il secondo rappresenta la messa in scena di un incubo. Quando l'esperimento intrapreso chiama la poesia «ad agire da collettore/rivelatore» (p. 148) allora esso è *esperimento sul noi* che ha, invero, posizioni frequentemente critico-militanti che, come nel caso di Sanguineti e, in misura meno esemplare di Risi, sono portate a desacralizzare l'oggetto artistico svelandone le componenti repressive e mistificatorie. La ricognizione si conclude con la figura di un autore, Valentino Zeichen, che tende a ribellarsi da un perfetto inquadramento nell'una quanto nell'altra forma di sguardo-esperimento,



situandosi a metà strada tra i modelli di *esperienza col sé* ed *esperienza sul noi*.

L'ultimo capitolo presenta *Lo sguardo-accecamento* che è sostanzialmente il prodotto della «separazione tra *sguardo* e *occhi* di cui parla a più riprese nei suoi scritti Yves Bonnefoy» (p. 199): tutti vedono le immagini, sovrapprodotte dalla realtà contemporanea, ma quasi nessuno più le osserva. Segue poi, secondo una struttura riproposta in tutti i percorsi novecenteschi, l'analisi dei principali interpreti di questo filone: Valerio Magrelli, accostato, nel suo «percorso di accecamento per immersione autoscopica» (p. 208), all'esperienza di Francis Bacon; Elisa Biagini, della quale l'autore segue i due movimenti dello sguardo, *il rovesciare gli occhi*, verticale e introflesso, e *lo svolgere la propria pelle*, orizzontale ed estroflesso; Tommaso Ottonieri, il cui sguardo è «assimilato e digerito dal cinema» (p. 238) come emerge dalle considerazioni condotte, per lo più, sul libro del 2010 *Cinema come poesia*. Infine, a chiudere l'ultimo capitolo dell'opera è il paragrafo dedicato a Gabriele Frasca e al suo particolare *sguardo in ascolto*. Se lo sguardo è occupato da forze esterne che lo manipolano, non potendo riattivarlo con l'occhio accecato, occorrerà rivolgersi ad altri sensi, metterlo in ascolto «con il corpo chiamato a fungere da cassa armonica, così da amplificare il rumore degli occhi» (p. 248). Non stupisce, dunque, che lo sguardo-accecamento di Frasca, indagato soprattutto nel romanzo *Il fermo volere*, rivolga la visione al cinema e, in special modo, al fumetto.



VIVIANA TRISCARI

Tullio Pericoli, *Pensieri della mano*

*Il tempo sono io che lo creo, - disse
la linea, - io separo le stratificazioni
dell'inconscio, unisco i lembi della
memoria...*

Italo Calvino



Pensieri della mano (Milano, Adelphi 2014) è una conversazione tra colleghi, è un piccolo viaggio alla scoperta di quello che c'è dietro e dentro l'universo immaginativo di Tullio Pericoli, «il pittore dei giornali» per sua stessa felice definizione, all'interno del quale il lettore è invitato a farsi strada con la guida di Domenico Rosa, redattore del «Sole 24 ore».

Sin dalla prima pagina emerge la volontà di parlare della pittura e del disegno innanzitutto come esperienze vissute fisicamente, di ricongiungere il momento ideativo ed esecutivo, che confluiscono nel gesto unico della mano che traccia la linea sul foglio, gesto duplice, in quanto consapevole e istintivo allo stesso tempo. Secondo Pericoli, infatti, «nella mano c'è una sapienza, e insieme, a volte, il peso della sapienza»: è per questo che essa va anche lasciata libera di seguire i propri percorsi, spesso imprevedibili e inattesi, di fare le proprie scelte, come quella della carta da utilizzare, spesso determinata da un semplice contatto fisico.

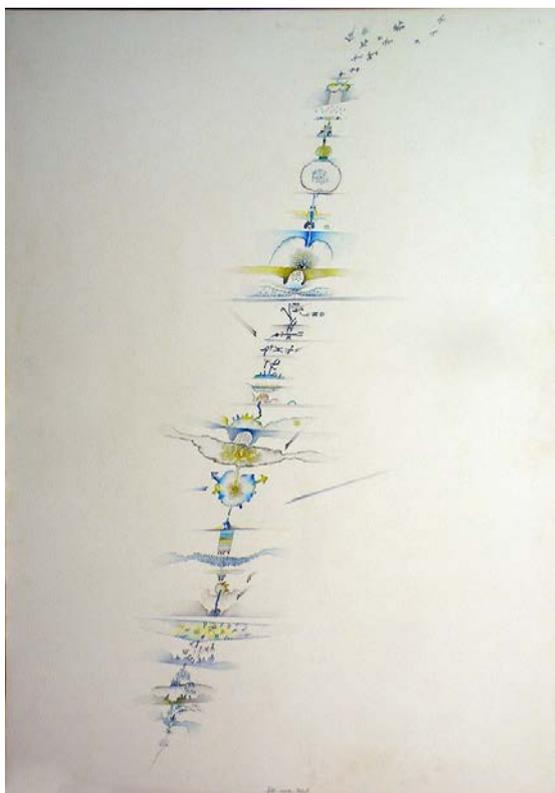
La tentazione di Rosa in un primo momento è, forse, quella di lasciarsi andare al

dettaglio tecnico, di approfondire il discorso sui supporti, sugli strumenti, sul modo di tracciare una linea, la cui invenzione – così crede Pericoli – non è stata meno importante e rivoluzionaria rispetto a quella della ruota o del fuoco. Tali preliminari servono ai fini di un moderno 'elogio della mano' che intende ricordarci l'importanza del più prezioso tra gli strumenti d'artista, il cui ruolo nell'arte contemporanea sembra essere progressivamente dimenticato e misconosciuto, a causa di un'epoca che ha allontanato lo spettatore dall'opera, o almeno dalla sua dimensione fattiva, al punto che quest'ultima «spesso non richiede più di essere vista, è sufficiente descriverla al telefono».

Il libro è anche molto altro. Grazie all'agilità della forma dialogica riesce a toccare temi molto vari, e così ne vien fuori una sorta di piccolo compendio di filosofia dell'immagine, o perlomeno di quella che sorregge e alimenta l'universo pericoliano, fatto di segni volatili e leggeri (in senso calviniano), spesso ironici, che ci invitano ad andare oltre, a scoprire cosa c'è sotto: un pensiero o una storia. I ritratti in fondo, come i paesaggi, non sono altro che le narrazioni di Pericoli, il suo modo di raccontare persone e luoghi tramite un 'alfabeto' personale, in «una continua traduzione di tutti i linguaggi che si manifestano nella vita reale in un'altra lingua», cioè quella delle immagini (e già Tabucchi aveva riconosciuto questa sua attitudine narrativa). Nel solco di una ruga, come nel profilo di una collina, si nascondono storie individuali e collettive, stratificazioni geologiche e psicologiche, memorie sedimentate, che determinano l'aspetto della superficie che si presenta ai nostri occhi. Pensiamo ai ritratti: negli abiti che infagottano malamente Gadda o nei capelli di Beckett si cela, o meglio si rivela (a chi sa guardare), qualcosa del loro essere e della loro opera. Essi agiscono come specchi capaci di riflettere l'immagine in profondità e sembrano dire ai personaggi ritratti: «Ecco chi sei, sappilo anche tu».

Tullio Pericoli, *Carlo Emilio Gadda*, 1990

Pericoli assegna al disegno una funzione generativa, ovvero la capacità di indurre lo spettatore ad immaginare ciò che sta fuori dalla cornice, quel che il pittore ha ommesso, stimolando in tal modo la nascita di un racconto. Eppure la stessa funzione egli la attribuisce alla letteratura, definendola come la «riserva aurea» della sua immaginazione. Un tale debito è, ad esempio, reso esplicito in alcuni disegni intitolati *Filò*, che prendono il nome dalla celebre raccolta poetica di Andrea Zanzotto. Paradossalmente, spiega Pericoli, i libri che più lo stimolano sono quelli che lo distruggono maggiormente, che gli fanno perdere il «filo narrativo o teorico», offrendogli in cambio materiale inventivo per i suoi disegni. Il discorso, dunque, non può non cadere sulla differenza ontologica tra parole e immagini. Le prime le conosciamo bene, esse si rivolgono, nella maggioranza dei casi, alla nostra parte razionale, mentre la pittura tocca una zona più segreta e profonda del nostro essere, del resto è lo stesso Pericoli a dichiarare: «Se immagino una mente riempita di un liquido, le parole galleggiano».

Tullio Pericoli, *Filò*, 1978

Mentre le immagini le vedo sul fondo».

Altra costante presente nel volume è il tema delle citazioni. I riferimenti a Calvino, Kafka, Rilke, alle lettere di Van Gogh, fino alle dichiarazioni di Francis Bacon, sembrano riconnettersi al gusto parallelo per la citazione pittorica e a quell'esigenza di 'rubare' dai propri maestri già oggetto di una conversazione del 1980 proprio con Calvino, dal titolo *Furti ad arte*, pubblicata poi come introduzione al catalogo della mostra *Rubare a Klee*.

Con linguaggio limpido, scevro da quelle «incrostazioni di cattivo romanticismo» che hanno falsato e distorto il modo di guardare alla figura dell'artista, Pericoli tenta di spiegare se stesso e ai lettori come prenda forma la sua opera, ma l'atto creativo rimane pur sempre un'affascinante mistero, un meraviglioso incantesimo.



MARIA RIZZARELLI

Alessandra Sarchi, *L'amore normale*

*Pour voir tous les yeux réfléchis
Par tous les yeux*

Paul Eluard



Nella trama disegnata dall'ultimo romanzo di Alessandra Sarchi, *L'amore normale* (Torino, Einaudi, 2014) 'il dolce rumore della vita' quotidiana di Laura e Davide e delle loro figlie, Violetta e Bettina, è stravolto dall'esperienza del tradimento più o meno casuale e reciproco dei due coniugi. Il titolo prende spunto da una battuta del film di Ettore Scola *Dramma della gelosia* (1970), che fa da *Leitmotiv* a tutta la storia («allora, io e lui, si amavamo normalmente») e che Fabrizio, un tempo fidanzato e ora neo amante di Laura, cita diverse volte: questo il primo dei rimandi visuali che sostiene la semantica del testo. Il tradimento che interrompe la routine dei protagonisti fa probabilmente parte della normalità cui allude il titolo, nella ripresa della trama da romanzo d'appendice o da dramma borghese, come è già stato notato da più parti. Anche se, nella seconda parte del romanzo, l'intenzione di Davide e Laura è quella di sfidare la 'norma' provando a far convivere tutti insieme, famiglia e amanti compresi, in vacanza nella casa al mare.

Il plot esibisce, dunque, una materia usurata, ma ciò che costituisce l'elemento più affascinante di questo romanzo è l'invenzione di un dispositivo diegetico multifocale. La storia rimbalza, infatti, da un personaggio all'altro, evolve e si aggroviglia nel passaggio del gomito da Laura a Davide, da Davide a Mia (la sua amante), e così via fino a penetrare in altre case e a incontrare l'esistenza di altre famiglie. I personaggi in realtà non si passano la parola ma lo sguardo sulla storia, che si compone dei pezzi di uno specchio andato in frantumi, ciascuno dei quali riflette una scheggia della vicenda, accompagnata dalla differente percezione che ognuno dei protagonisti ha della propria e della altrui vita. A ripensarci, quel che stupisce maggiormente è proprio il fuoco incrociato degli sguardi, e insieme ad esso la staffetta delle voci interiori, che funziona in perfetta sincronia. L'autrice sembra non parteggiare per nessuno dei protagonisti, riversa su di loro un amore incondizionato, estraneo a ogni forma di giudizio morale e interessato unicamente a comprendere le ragioni delle loro scelte, a intuirne le conseguenze.

Di fronte a un racconto interamente affidato al flusso di pensieri dei personaggi ci si domanda dove sia situato lo sguardo di Alessandra Sarchi, come faccia a nascondersi e mimetizzarsi fra tanti io narranti, come sia capace di restare fedele alla volontà di essere

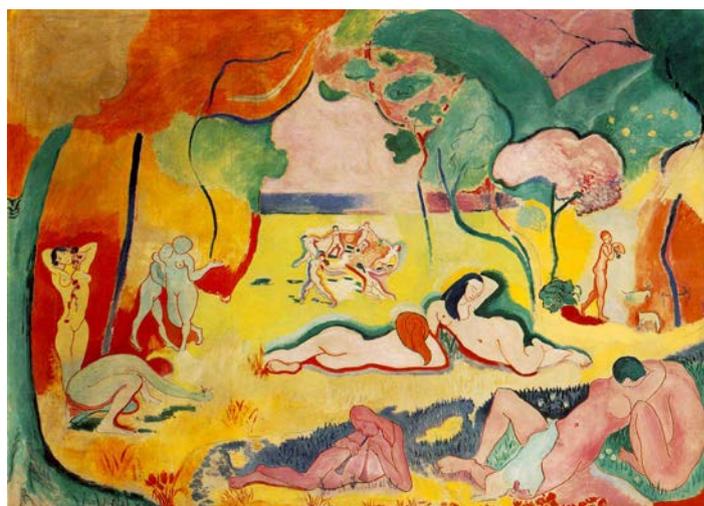
tutti i suoi personaggi. Le brevi cornici extradiegetiche che introducono i due tempi in cui è scandita la storia, descrivono la scena dall'esterno e conducono il lettore a guardare dentro la casa dei protagonisti all'inizio della prima parte, e dentro la villa al mare nella seconda. Per il resto la narrazione è affidata a una 'prima persona' che prende il volto, il corpo, la voce e lo sguardo di ciascuno dei personaggi. Soltanto piccoli indizi, disseminati e celati dal punto di vista di Laura, Davide, Giovanna e Violetta, lasciano intravedere la presenza della scrittrice. Si tratta soprattutto di alcuni brani ecfrastici che sembrano anticipare o almeno riflettere lo svolgimento della vicenda. Il primo riguarda la descrizione del quadro di Primaticcio che ritrae Ulisse e Penelope, ritrovatisi dopo anni nel letto nuziale.



Francesco Primaticcio, *Penelope e Ulisse*, 1560 ca

Laura e Davide lo osservano mentre visitano una mostra del pittore bolognese e rimangono a interrogarsi sul gesto di Ulisse che accarezza il mento della moglie, come a cercare nello specchio del dipinto il senso delle parole che di lì a poco si diranno confessandosi il tradimento reciproco. «Chiunque si fosse trovato *davanti*, si sarebbe sentito anche *dentro* quella scena, sul bordo del loro letto»: la percezione che Davide ha del quadro di Primaticcio rivela, come una *mise en abyme*, la vera storia che Sarchi ci sta raccontando. Ma occorre raccogliere gli altri indizi visuali per provare a scioglierne il senso.

L'ekphrasis della *Joie de vivre* di Matisse, presente nella seconda parte, esalta la funzione speculare della pittura. Giovanna, la proprietaria della casa al mare dove si trasferiscono i protagonisti, nonché unica spettatrice del loro dramma familiare (la dimensione teatrale è esplicitamente sottolineata in più occasioni), tenta da anni di riprodurre il capolavoro di Matisse in una parete della sua camera da letto.



Henri Matisse, *Joie de vivre*, 1905-1906

Il programma che si è imposta prevede che ogni estate sia dedicata a uno dei personaggi che animano la tela, ma la coppia in primo piano l'ha tenuta impegnata a lungo e ora ha deciso di lavorare al «gruppo che danza in fondo al bosco». Le sei figure vengono subito identificate come

le coppie dei suoi ospiti e contrassegnate con le iniziali dei loro nomi: Laura e Davide, con i rispettivi amanti Fabrizio e Mia, e Violetta e Guido (il suo ragazzo). Lo sguardo di Giovanna, come prima quello dei due protagonisti, rimane catturato dal dettaglio della

postura di una delle donne e, nel tentativo di interpretarlo, si sofferma a descrivere l'opera. In entrambi i casi il lettore ha di fronte a sé un espediente ecfrastrico complesso, che richiederebbe un'analisi più accurata. Tuttavia, al di là della possibilità di rispecchiamento dei personaggi e del set in cui si svolge la seconda parte del romanzo, l'ekphrasis ha un potenziale ermeneutico molto forte, indispensabile per comprendere il senso dell'intera vicenda. In altri termini, la *mise en abyme* riguarda la storia e il punto di vista su di essa. Così come avviene per le altre occorrenze ecfrastriche (la descrizione delle pitture rupestri e quella delle fotografie familiari), queste pagine ci raccontano lo sguardo che si è posato sulle immagini a interpretare le figure ritratte, a interrogare i loro gesti e le loro azioni cercando di tradurli in voci e parole. Anche i personaggi 'disegnati' da Sarchi si sorprendono a osservare gli altri con lo stesso intento in più occasioni. Fabrizio e sua figlia Gaia, fermi al semaforo, guardano «la stessa scena» attraverso il finestrino e si accorgono che «mancavano molti elementi perché quelle persone fossero vere»; confrontano le differenti interpretazioni, ma mancano i corpi e le voci a dare certezza alle loro letture delle immagini. Poi intuiscono che quella è la sostanza del loro rapporto («andiamo per tentativi, approssimazioni a quella che ognuno dei due immagina sia la vita dell'altro»). Anche Mia osserva la vita degli altri: un giorno vede per strada Davide, Laura, Bettina e Violetta, e percepisce per la prima volta (pur essendone a conoscenza sin da subito) l'esistenza dei legami familiari del suo amante («sapere in astratto è un'altra cosa che vedere»). La «semplice quotidianità» dei gesti, scrutati e interrogati al pari di quelli dei personaggi dei quadri, le rivela la consistenza della relazione che li unisce («certi gesti sembrano fatti di un materiale resistente, più resistente degli altri, come l'oro che sui mobili sopravvive sotto il nero della fuliggine e della polvere»). Sul finale del romanzo, in un'analoga situazione in cui però significativamente alle immagini si aggiungono i suoni, Violetta spia i suoi genitori a «una distanza di sicurezza»: in tale posizione può guardarli e ascoltarli, «oggettivi e distanti», libera dal «viluppo di affetto» che l'ha sempre legata a loro, e coglie finalmente la verità che aveva sotto gli occhi ma che, presa dalla sua storia d'amore con Guido, non era riuscita a vedere.

Tutti questi sguardi 'doppiano' gli occhi della scrittrice posati sull'inesauribile spettacolo dei rapporti umani, di cui certo l'amore rappresenta la varietà più importante, per le famiglie che crea e disperde, per lo «splendore» e le miserie che è capace di regalare, per le sfide a superare i confini dei propri corpi e delle proprie solitudini, per il desiderio di «essere concavi e convessi, e non mancare di nulla» che infonde. Sarchi, in fin dei conti, racconta la fragilità di quei fili sottili ed essenziali che compongono la trama della nostra normalità, che pure vorremmo fossero eterni.



MICHELA GULIA

Georges Didi-Huberman, *Nouvelles histoires de fantômes*



Nouvelles histoires de fantômes è l'ultima mostra curata dallo storico dell'arte e filosofo francese Georges Didi-Huberman, in collaborazione con Arno Gisinger. Un *essai visuel*, secondo la definizione dello stesso autore, che ricompono nello spazio del Palais de Tokyo e attraverso il dispositivo dell'esposizione molti snodi cruciali del suo pensiero. Come per *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* (Reina Sofia, 2010), e a distanza di oltre dieci anni dalla pubblicazione di *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), la matrice centrale dell'intera operazione, la sua 'cassetta degli attrezzi', è l'*Atlante della memoria* di Warburg.

Centrale per la modalità di orientamento attraverso le immagini proposta dai pannelli del *Bilderatlas warburghiano* (*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000); per il tema delle *Pathosformel*

e della loro trasmissione, che Didi-Huberman sviluppa in direzione di una riflessione critica costante sul presente, con il concetto di 'sopravvivenza' che si trasforma in quello di resistenza politica (*Survivance des lucioles*, 2009). E ancora, per le modalità attraverso cui le immagini vengono associate tra loro, con l'atlante e il montaggio individuati come temi-figure tra loro correlati e comuni a tutta una generazione di intellettuali tedeschi. È il caso ad esempio del *Kriegsfibel* di Bertold Brecht, il 'sillabario' composto nella forma di un atlante fotografico sul tema della guerra (*Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire 1*, 2009) che Didi-Huberman non a caso inserisce tra le proiezioni in mostra.

Nouvelles histoires de fantômes si apre con la tavola 42 del *Mnemosyne Atlas*, che Warburg dedicò al motivo della Pietà e delle lamentazioni funebri. Ripresa da una telecamera e proiettata a parete su uno schermo quasi cinematografico, questa tavola definisce non solo il paradigma operativo dell'intera installazione ma anche il suo punto di partenza tematico. Composta da una lunga carrellata di immagini fotografiche e sequenze video, proiettate sul pavimento e osservabili sia dall'alto,



grazie ad un corridoio rialzato che percorre l'intero perimetro espositivo, che dal basso, per ritrovarsi al centro dell'allestimento, tra gli intervalli delle immagini o sulla loro superficie di proiezione, la mostra si presenta come un gigantesco puzzle sul tema dei gesti che accompagnano il dolore dei vivi davanti alla morte. Dalle figure delle *pleureuseus*, ricorrenti nei sarcofagi antichi o nella pittura vascolare greca, ai *Disastri della guerra* di Goya (1810-1815); dal canto funebre in forma di poesia che Pasolini dedica a Marilyn Monroe ne *La rabbia* (1963), alle riprese del funerale di Buenaventura Durruti, sindacalista e anarchico, tra i protagonisti della guerra civile spagnola (1936). Dal documentario di Zhao Liang, *Petition* (1996-2009), gigantesco *cahiers de doléances*, testimonianza delle iniquità o ineguaglianza della Cina di oggi ma anche della forza di una richiesta ininter-



rotta di giustizia, alla sequenza de *La corazzata Pötemkin* (1925) in cui il dolore per la morte del marinaio Vakulinčuk si trasforma rapidamente in collera e resistenza, «comme si le *peuple en larmes* devenait, sous nos yeux, un *peuple en armes*».¹

Si tratta di immagini inquiete, forse ancora di 'immagini malgrado tutto', comunque sempre di immagini che invitano a prendere posizione, a trovare cioè – scrive Didi-Huberman in *Quand les images prennent position* – una nostra *dysposition*. Disposizione 'alle' immagini: comprensione della loro problematicità, singolarità, differenza. E disposizione 'delle' immagini: presa in carico delle loro relazioni, della loro articolazione, del loro ordine di apparizione, in altre parole del loro montaggio.

*Prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur. Mais tout cela n'existe que sur le fond d'une temporalité qui nous précède, nous englobe, en appelle à notre mémoire jusque dans nos tentatives d'oubli, de rupture, de nouveauté absolue. [...] Pour savoir il faut donc se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités a la fois. Il faut s'impliquer, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher. Il faut aussi – parce que trancher l'implique – s'écarter, violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écartere de sa toile pour savoir où il en est de son travail.*²

Prendere posizione è dunque avvicinarsi e distanziarsi al contempo dallo spazio e dal tempo storico delle immagini, in una sorta di contatto interrotto che è il movimento stesso del montaggio. Ma non basta. Ogni movimento, infatti, implica una decisione, un gesto, una responsabilità rispetto al proprio presente, una presa di posizione di fronte a esso. È il caso ad esempio di Bertold Brecht e del suo *Kriegsfibel*, dove la posizione dell'esule, 'esposto' alla guerra in lontananza, si combina con l'intenzione di 'esporre la guerra' attraverso il montaggio di immagini, didascalie ed epigrammi. Una postura etica dell'autore che mostra delle responsabilità politiche. Questa tensione etico-politica che è propria dell'autore, e che appartiene allo stesso tempo all'immagine, trova un punto di unione in quell'estetica dell'esposizione elaborata da Didi-Huberman nel corso degli anni. Come scrive Raoul Kirchmayr:



Non c'è dubbio che l'intero discorso sul valore politico della produzione/esposizione di immagini dialettiche poggia sul movimento di apertura dell'immagine e di esposizione di qualcosa che, *apparendo in un'immagine prodotta* (il che significa selezionata, smontata, rimontata, inquadrata ecc.), rende *evidente* allo sguardo un poter-essere-altrimenti del mondo.³

Sono forse questi i fantasmi, questo poter-essere-altrimenti del mondo, che incontriamo in *Nouvelles histoires de fantôme*. Li incontriamo, perché così ce li fa incontrare l'autore/curatore Didi-Huberman, in quelle formule patetiche attraverso le quali il dolore, l'emozione di fronte alla morte, si espone e si condivide. Il dolore, però, può trasformarsi, come nel caso de *La corazzata Pötemkin*, in un'istanza di giustizia, in azione e pensiero politico.



¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Quelle émotion! Quelle émotion?*, Montrouge, Bayard Éditions, 2013, p. 54.

² G. DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, pp. 11-12.

³ R. KIRCHMAYR, 'L'occhio della storia. Didi-Huberman tra un'"etica" e una politica delle immagini', *Engramma*, 89, aprile 2011.

LUCA PALERMO

Paolo Gioli, *Abuses. Il corpo delle immagini*

«Quello che mi interessa – sostiene Paolo Gioli – è la formidabile capacità che la materia fotosensibile ha nel manomettere e immaginare, quasi sempre drammaticamente, ogni cosa tocchi. Prima dell'immagine c'è la materia».

Ridurre, sgretolare, trasformare la fotografia in materia fotografica, in qualcosa di malleabile per poi manipolarla: la metodologia di ricerca di Paolo Gioli percorre da sempre questo binario. La mostra *Abuses. Il corpo delle immagini* (Villa Pignatelli – Casa della fotografia, Napoli 12 aprile-1 giugno 2014, a cura di Giuliano Sergio), una selezione di oltre cento immagini dell'artista veneto, affronta alcuni dei temi attorno i quali ruota l'intero lavoro e il percorso artistico di Paolo Gioli: l'indagine sul corpo, in tutte le sue sfaccettature, e sulla natura morta.

In un'epoca nella quale la tecnologia ha reso difficile rintracciare la specificità del mezzo fotografico, avvicinando la fotografia stessa a quella «condizione postmediale» descritta da Rosalind Krauss, Paolo Gioli riesce a fermare l'istante sottraendolo all'effimero dell'esperienza ordinaria attraverso la costruzione di immagini fatte di innesti, suture e artifici.

L'artista oltrepassa, in tal modo, i confini strutturali dell'immagine restituendola all'osservatore in tutta la sua drammaticità. Quella di Gioli è un'operazione che oserei definire di archeologia visuale, caratterizzata dall'esplorazione incessante dell'intero universo dei processi fotografici proto-storici, storici e moderni: dal foro stenopeico, al classico procedimento positivo/negativo, al positivo diretto su diversi formati polaroid. La fotografia di Gioli (e le opere in mostra ne sono una prova) porta, dunque, alle estreme conseguenze l'intera parabola evolutiva di quella riproducibilità tecnica postulata da Benjamin, estremizzandone dinamiche e processi, e rendendo palesi i meccanismi ad essa interni e le difficoltà e incertezze da essa derivanti.

La ripetitività quasi ossessiva dei soggetti delle opere di Paolo Gioli conduce, infatti, alla realizzazione di fotografie che sono, al tempo stesso, oggetti unici (la scelta della polaroid come medium ha di per sé insito il concetto di opera irriproducibile) ed elementi di una struttura virtualmente interminabile (il gesto è, infatti, reiterabile all'infinito).

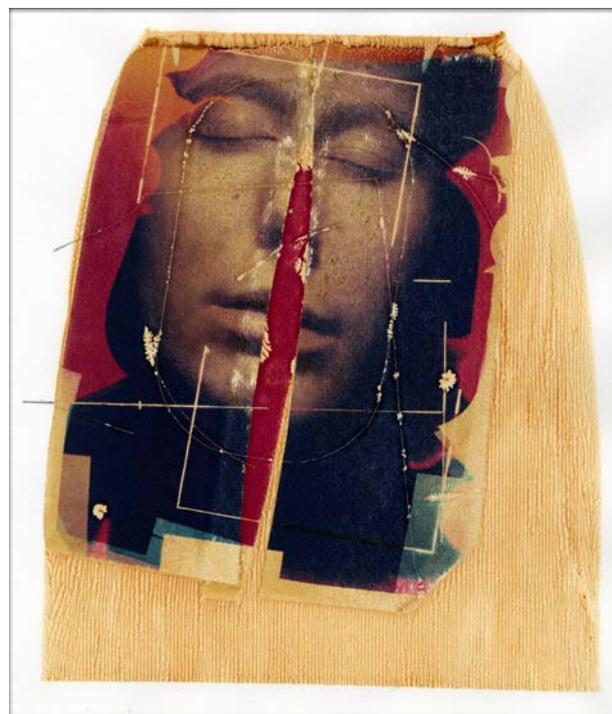
Nelle sale di Villa Pignatelli il visitatore riesce, dunque, ad apprezzare la ricerca di Gioli in maniera immediata e diretta riuscendo a cogliere pienamente il suo essere estranea tanto al terreno della rappresentazione quanto a quello dell'immaginario. Si ha su-



bito la sensazione che l'artista non si limiti a costruire immagini, quanto piuttosto a pensare ed elaborare concetti dei quali la riproduzione fotografica diventa traccia residua materiale.

Le opere in mostra ripercorrono, grazie ad immagini segniche di forte impatto visivo, l'immaginario di Gioli dalla seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso sino ai lavori più recenti.

Erotismo e studio anatomico accomunano tematicamente il ciclo delle *Nature Morte* (1986-1997), delle *Autoanatomie* (1986-1987) e delle *Naturae* (2007-2010) – non a caso ho scelto di utilizzare il termine ciclo e non serie dal momento che quest'ultimo inquadra un principio schiettamente sintattico, mentre il ciclo è caratterizzato da una logica strutturale. Nei *Torsi* (1997-2007) le tematiche ed i modelli classici (ritratti, busti e, appunto, torsi) riprendono l'iconografia del corpo martirizzato; nelle ricerche più recenti, testimoniate dalla serie *Vessazioni* (2009-2010), il tema della maschera sembra riprendere le elaborazioni teoriche lacaniane nelle quali si sostiene che «l'uomo sa usare la maschera come ciò al di là della quale c'è lo sguardo». Chiudono la mostra i due cicli *Gli Sconosciuti* (1994) e i *Luminescenti* (2006-2010), nei quali lo scorrere inesorabile del tempo è restituito al fruitore sotto forma di frammenti visivi di corpi e di materia corrotta e consumata.



Ritratto e nudo sono, dunque, le principali tematiche affrontate in mostra; le immagini derivanti dall'indagine fotografica di un volto o di un corpo restituiscono allo spettatore l'interesse di Gioli nei confronti della materia considerata come elemento capace di mutare e metamorfizzare significati e valori dei soggetti sui cui si posa l'occhio e l'obiettivo del fotografo. La fotografia per Gioli non è, dunque, un semplice documento, quanto piuttosto l'emanazione di un corpo deformato e trasformato con interventi di luce in sede di sviluppo, inseriti di stoffa, utilizzo della pittura.

L'artista 'elabora' le sue fotografie al fine di riuscire a incarnare e a restituire allo spettatore la seduzione, il desiderio e la sofferenza del corpo e per creare prospettive visive insolite e misteriose pervase costantemente da una forte carica erotica.

Ognuno di questi gruppi, sebbene accomunati da scelte tematiche, è un oggetto (ma anche un concetto) a sé: ogni ciclo, del resto, è una serie compiuta, qualcosa di autonomo



all'interno di un insieme coerentemente strutturato.

Ciò che l'artista mette in atto è un ripensamento del fare fotografico il cui obiettivo primario è di ridurre la tecnologia fotografica a materia duttile e plasmabile, da trattare quasi con la stessa maestria di un alchimista. I materiali visivi con cui il pubblico deve confrontarsi possiedono così un fascino profondamente e schiettamente ambiguo, capace di ammaliare, ma anche di spiazzare chi la osserva.



STEFANIA RIMINI

Nan Goldin, *Scopophilia*

*...in verità non siamo che immagini
e somiglianze; artificio, simulacro,
imitazione, copia, eco, invenzione, arte,
falsità.*

Max Aub

«Io sono un *voyeur*. Penso che qualsiasi fotografo sia un *voyeur*: che faccia fotografie erotiche o altro è comunque un *voyeur*. Si passa la vita a guardare attraverso un buco della serratura. Se un fotografo dice di non essere un *voyeur* è un idiota» (Newton, Grafis 1989). Non c'è risposta migliore, alla sfacciata provocazione di Helmut Newton, della mostra di Nan Goldin, che esibisce fin dal titolo l'idea che la fotografia consista innanzitutto nell'esercizio del guardare. Il recupero della dizione arcaica "scopophilia" ("amore per il guardare" ma anche "perversione sessuale") intende ribadire la centralità del desiderio come traccia e forma della sua scrittura, da sempre votata al racconto per immagini delle zone più recondite del 'sentire' dei personaggi, figure di un eros instabile, pulsante, a tratti persino 'indecente' (si pensi alla potenza di *The Ballad of Sexual Dependence*).



Gagosian Gallery ©Matteo d'Eletto

Il progetto *Scopophilia* nasce per effetto di un sistematico e appassionato pellegrinaggio al Louvre: per molti mesi, ogni martedì – giorno di chiusura al pubblico – Goldin visita le stanze e fotografa, catturando attraverso l'obiettivo la cifra segreta dei grandi capolavori dell'arte. Il contatto ravvicinato con le opere rende possibile una straordinaria messa a fuoco di segni e dettagli, da cui scaturisce l'idea di accostare ai quadri e alle statue immagini vecchie e nuove del suo vivido catalogo di soggetti. L'esito di tale corpo a

corpo è una rete di sorprendenti rime visuali, di citazioni, di pose, un sistema di somiglianze che toglie il fiato, per la forza inedita degli accostamenti, e rimette in discussione il concetto stesso di imitazione.

Dopo l'inaugurazione nel dicembre del 2010, e una fortunata circuitazione internazionale, l'esposizione fa tappa a Roma, presso la Gagosian Gallery (13 marzo-27 giugno 2014), con un allestimento in parte ripensato per la nuova destinazione. La concentrazione dello spazio favorisce la piena immersione dentro l'orizzonte narrativo di Goldin, fatto di 'reticoli' fotografici in grado di cristallizzare motivi canonici della tradizione figurativa: occhi, veli, chiome, abbracci, figure di schiena o allo specchio. Dentro ogni pannello le soglie che legano insieme gli scatti (di diversa 'grana' e provenienza) declinano verso una progressiva rarefazione dei legami e delle corrispondenze reciproche.

Nella sala d'ingresso si viene subito investiti da una complessa trama di occhi, che



Eyes, 2013 ©Nan Goldin

pone le premesse di una sensuale odissea visiva. *Eyes* cuce insieme ritagli disparati: pupille dilatate, corpi in transito verso l'ebbrezza, volti segnati dal desiderio, statue accese da vibrazioni segrete. Non ci sono gerarchie tra uno scatto e l'altro, il montaggio incrocia le tessere secondo un disegno multifocale, che affida al visitatore il compito di decifrare le tracce del piacere, nonché gli indizi dell'acceso contatto – pelle contro pelle – tra artista e soggetto ritratto. È evidente già da questo primo *collage* policromatico che per Goldin «fare una fotografia è un modo di toccare qualcuno, è una carezza, è accettazione» (Grazioli, Mondadori 1998) ma solo percorrendo l'intero itinerario si raggiunge la vertigine, e l'abisso, della scopofilia.

La sala più ampia è un ovale bianco, una sorta di conchiglia aperta, avvolgente: quasi un grembo di luce. La parete di fondo accoglie una serie di *tableaux* che sprigionano una forte carica emotiva, e disegnano associazioni binarie, scandite da un preciso sistema di figure retoriche. *Hair* e *Veils* tematizzano l'azzardo seduttivo delle chiome; in entrambi i casi al centro dello sguardo c'è un sottile gioco di nascondimenti e rivelazioni, in cui il corpo è superficie che riflette e mima istanti di irripetibili attrazioni.



Gagosian Gallery ©Matteo d'Eletto

Un'altra coppia di 'griglie' evoca fantasmi di seduzioni e inganni, gioiosi amplessi e feroci abbandoni. *Odalisque* è un inno alla nudità femminile, alla morbidezza sensuale delle curve; ogni scatto è una provocazione, un invito a perdersi tra cosce, seni, e fianchi. L'archetipo della *femme fatale* si accende grazie a una scala degradante di toni e tinte, che Goldin orchestra con sguardo febbrile. Se *Odalisque* costituisce una *suite*



Hair, 2011-2014 ©Nan Goldin

di corpi esposti alla vista, *The Back* è invece una mappa di figure di schiena, che sembrano negarsi alla luce, forse perché offese da troppo (o troppo poco) amore. C'è una strisciante mestizia in queste pose, nei muscoli contratti, nelle teste reclinate, come se improvvisamente qualcosa si fosse schiantato, e non restasse ai personaggi altra via che l'ombra.

Ci sono altre tessere dentro il labirintico giardino delle delizie immaginato da Goldin, ma quel che conta davvero è constatare come il filo rosso sia il piacere della contem-

plazione, la pulsione desiderante dello sguardo-diaframma, capace – come di consueto nello stile dell'artista – di mettere in relazione *operator* e *spectrum*, secondo un'idea 'affettiva' della fotografia messa in campo già da Man Ray (si ricordino i suoi *Oggetti d'affezione*) e poi via via declinata per tutto il Novecento (e oltre).

La cristallina compostezza delle griglie si scioglie nello *slide show* – formula ormai celebre della scrittura visuale di Goldin – che rappresenta l'acme dell'esposizione. In appena 35 minuti, l'artista allinea, secondo un montaggio fluido e mai banale, una serie di foto che prose-



Veils, 2011-2014 ©Nan Goldin

guono il gioco di rime e dissonanze già sperimentato dentro i reticoli dei quadri. La densità compositiva della griglia cede il passo alla trasparenza del cine-racconto, vivificato da una struggente partitura musicale e a tratti scandito dal commento off della stessa Goldin. È il 'tra' a sancire lo slittamento di senso della sua fotografia, quel che si deposita tra un'immagine e l'altra. La lezione dell'autrice è rendere visibile l'invisibile, incarnare la deriva dei sentimenti attraverso la seducente esibizione della fisicità. La potente immaginazione dell'artista fa sì che il guardare raggiunga una sorta di «iconic spirituality» (Goldin, *Arte* 2014): l'intimità della carne è grido, supplica, consolazione.



Odalisque, 2011 ©Nan Goldin



The Back, 2011-2014 ©Nan Goldin



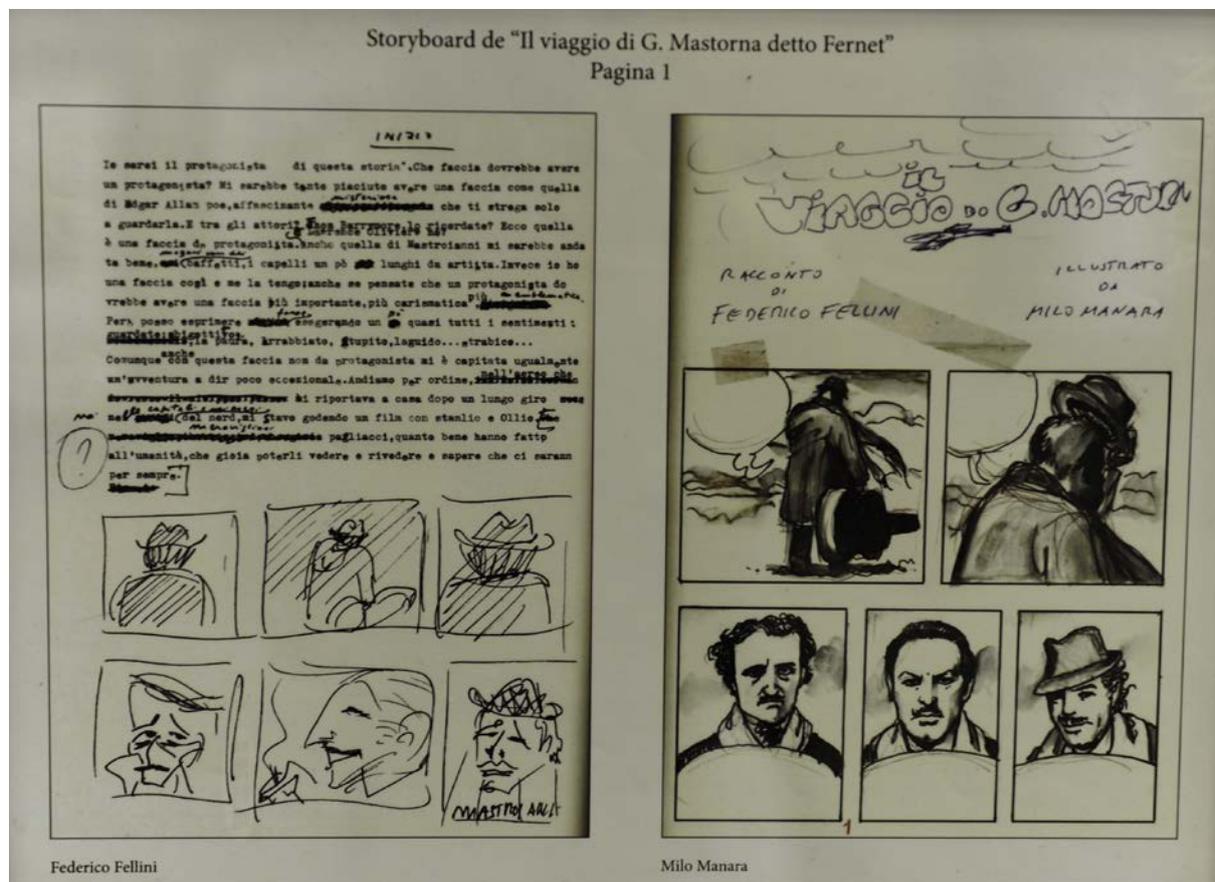
SIMONA SCATTINA

Milo Manara, *Tutto ricominciò con un'estate catanese*

Milo Manara ospite di Etna Comics - Festival Internazionale del fumetto e della cultura pop, che ormai da quattro anni si svolge a Catania, ha accompagnato una mostra personale di settanta opere originali, riunite sotto il titolo *Tutto ricominciò con un'estate catanese* in ricordo di quel *Tutto ricominciò in un'estate indiana*, primo frutto della proficua collaborazione tra la matita del maestro dell'erotismo a fumetti e la penna di Hugo Pratt.

Artista legato intimamente alle magnifiche donne create dal suo tratto inconfondibile, Manara disegna per raccontare storie, per professione, per gioco e per passione: «in somma, praticamente disegno perché appartengo al genere umano e non ne posso fare a meno». In quarant'anni di carriera ha affrontato i soggetti più eterogenei, da solo o in collaborazione con autori del calibro del già citato Pratt, di Federico Fellini, Pedro Almodóvar, Vincenzo Cerami e Alejandro Jodorowsky, senza farsi mancare una collaborazione con la Marvel Comics nel genere 'supereroi'.

Il mondo del cinema è uno degli spazi d'immaginazione di Manara; il pensiero va al 1984, periodo in cui inizia la collaborazione con Fellini, prima con lo straordinario fumetto, *Viaggio a Tulum*, apparso su «Corto Maltese», e poi con uno dei progetti più personali del grande maestro riminese, *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*.

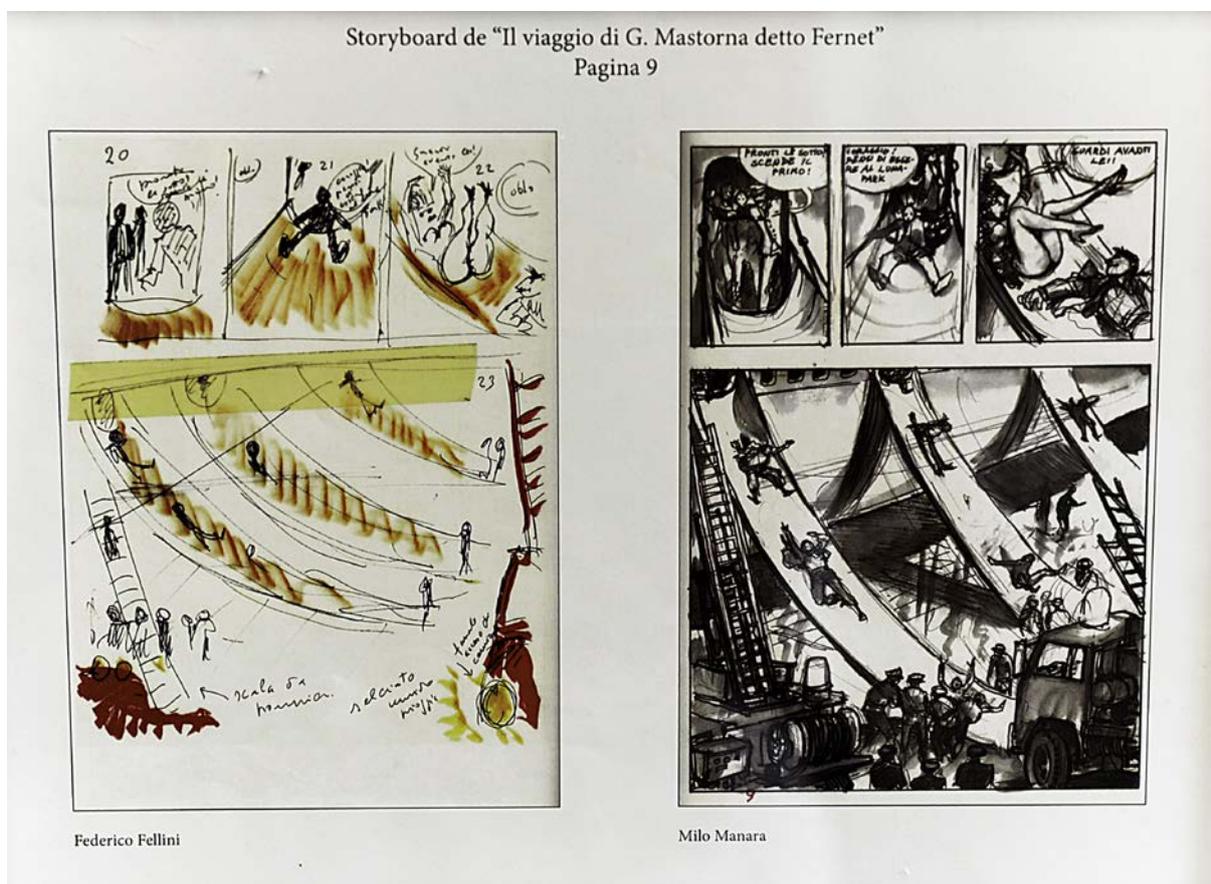


Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet - Racconto di Federico Fellini, china e ecoline 1992 ©Salvo Grasso

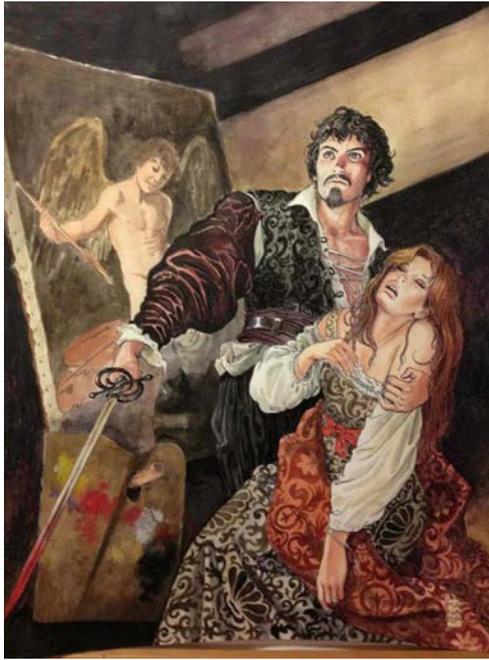
Fellini comincia a lavorare a *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet* nel 1965; il soggetto viene pubblicato a puntate su «Il Grifo» ma non sarà mai realizzato a causa di ragioni personali e di una serie di contrattempi (tra cui – pare – un litigio con il produttore De Laurentiis). «La storia di uno che è morto e non lo sa» diviene nel 1992 un fumetto, grazie all'intervento di Manara, che realizzerà, per il regista, sia *storyboard*, sia strisce e illustrazioni indimenticabili, e insieme i manifesti dei film *Intervista* e *La voce della luna*. Manara racconta di essere stato per Fellini «un semplice strumento, dato che lui faceva gli *storyboard* di tutte le vignette e poi io dovevo fare una prima elaborazione in brutta copia»; la tavola finale doveva in ogni caso rispettare quello che voleva Fellini, artista fortemente 'visuale' e dal raro talento fumettistico.

Fellini era un grande artista, io lo considero come Michelangelo o Tiziano. Aveva un immaginario diverso dal mio, perché la sua metodologia partiva dal ricordo come pretesto narrativo o dal sogno come trasfigurazione della realtà. Una realtà che spesso filtrava, usando come criterio selettivo anche la memoria. Ecco perché le sue donne erano 'gigantesse', mentre le mie 'donnine' sono più esili e reali. Lui vedeva le donne con occhi da bambino, era la sua memoria che lo portava al gigantismo femminile. Comunque abbiamo trovato un terreno comune, in cui ho messo a sua disposizione il mio immaginario senza sovrapporlo al suo.

Fra le settanta opere, esposte presso il Centro Fieristico Le Ciminiere di Catania, non potevano mancare, oltre agli omaggi a Fellini, i lavori per la Marvel e le tavole de *I Borgia*, nate tra il 2004 e il 2010 dai testi di Jodorowsky. Il modesto allestimento, curato da Marco Grasso, non rende giustizia al 'tocco' di Manara e lascia quasi in ombra le ventidue



Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet - Racconto di Federico Fellini china e ecoline, 1992 ©Salvo Grasso



Caravaggio, Tavola inedita di prossima pubblicazione, china 2013©Salvo Grasso

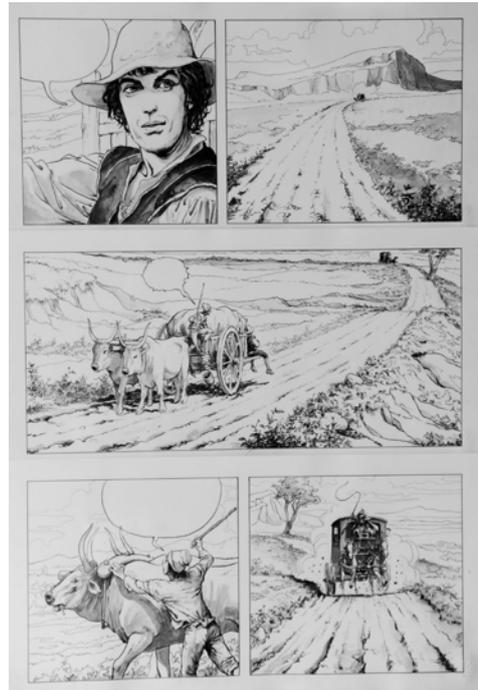
amiche di ispirazione e seduzione fra artista e musa. Caravaggio 'usava' le modelle in modo scandaloso per la sua epoca: si pensi ai ritratti di donne fustigate, come la Anna Bianchini modella per la *Maddalena penitente*, o di donne morte, come Fillide, annegata e ripescata dal Tevere, modella per *La morte della Madonna*. È nei confronti di queste donne, secondo Manara, che dovremmo avere una gratitudine immensa e così il suo lavoro non è altro che un «piccolo tentativo di risarcimento».

A novembre di quest'anno partirà per quello che lui stesso ha definito come un «pellegrinaggio caravaggesco», che lo porterà a Palermo, Siracusa e Messina, con ultima tappa nell'isola di Malta dove sarà ospite di un Festival che idealmente rappresenterà il punto d'arrivo del suo girovagare. «Caravaggio non è nato in un museo, è stato un giovane come voi»: così Manara si congeda dal pubblico di appassionati che hanno partecipato al *vernissage* della mostra. In fondo anche la sua arte non è 'roba' da museo, perché vive delle emozioni e dei turbamenti di generazioni di lettori, che continuano a desiderare le curve morbide delle sue donne e a perdersi nei meandri di splendidi orizzonti di china.

tavole inedite, fra cui spiccano quelle di prossima pubblicazione sulla storia di *Caravaggio* (esposte in anteprima mondiale).

Caravaggio è un'opera che l'autore descrive come «sospesa in un tempo passato», nata grazie alle atmosfere ispirate dai film tv di Rossellini. Due i volumi che saranno pubblicati da una casa editrice francese: il primo libro si chiuderà con la condanna a morte dell'artista, mentre il secondo proseguirà sino alla morte di Merisi. Un lavoro che, dopo aver creato le scene in bianco e nero, lo vedrà sperimentare, per la prima volta, la colorazione in digitale.

La vita di Caravaggio sarà narrata (con testi dello stesso Manara, scritti dopo il completamento della storia disegnata) attraverso il racconto delle relazioni che ebbe con diverse donne, quasi si trattasse di un'appendice al discorso già avviato nel 2000 col libro di illustrazioni *Il pittore e la modella*, in cui la storia dell'arte veniva rubricata attraverso le dina-



Caravaggio, Tavola inedita di prossima pubblicazione, china 2013©Salvo Grasso



MARIA VIGNOLO

Marco Baliani, *Il sogno di una cosa*

Giornali inzuppati che scorrono nell'acqua. E poi borse, ombrelli: tanti, tantissimi ombrelli rotti, con i manici spezzati, ridotti a scheletro. Immagini feticcio che sembrano schegge di un film di Tarkowsij e suggeriscono lo scandalo di una giornata come tante, stravolta da un'ondata di violenza. Pioveva quella mattina a Brescia e i manifestanti accorsi a Piazza della Loggia per protestare contro il terrorismo neofascista avevano aperto l'ombrello. Gli altri, quelli che non l'avevano, si erano riparati sotto i portici, pochi istanti prima che una bomba, piazzata nel cestino dei rifiuti, esplodesse uccidendo otto persone e ferendone oltre cento.

A quarant'anni dalla strage di Piazza della Loggia, la città di Brescia rinnova la memoria tragica di quell'atto criminoso con *Il sogno di una cosa*, opera lirica composta da Mauro Montalbetti, con testo e regia di Marco Baliani, qui anche attore, e la regia video di [Alina Marazzi](#).

Lo spettacolo si apre con gli oggetti dei morti e dei feriti proiettati su un sipario di cellophane. L'acqua in cui sembrano galleggiare non è soltanto quella della pioggia del 28 maggio 1974, ma anche quella degli idranti che meno di due ore dopo spazzarono via tutti gli indizi, obbedendo a un ordine misterioso.

Loro vengono con stivali insanguinati
idranti malati
vengono i pompieri e gli accompagnatori dei carnefici
assassinando i corpi già uccisi.



©umberto-favretto

nell'istante prima della morte, diventano l'emblema tragico della vita brutalmente assassinata.

In scena, oltre a Marco Baliani, al soprano Alda Caiello e al musicista performer Roberto Dani, ci sono gli allievi del corso di teatro danza della scuola Paolo Grassi di Milano nei panni ora dei carnefici, burattini patetici e inquietanti, ora delle vittime, non solo di Brescia ma di tutte le stragi che insanguinarono quegli anni.

Corpi inermi a terra o che si sorreggono l'un l'altro come in una *Pietà* di Michelangelo. Persone comuni i cui pensieri, fotografati

vi sento mormorare
delicate parole

vi sento imprecare
urgenti parole
vi sento gridare
ribelli parole.

Lo spettacolo, che in autunno sarà al Piccolo Teatro di Milano, si snoda per quadri, in modo non lineare; alla maniera di Benjamin, la storia è solcata da eventi drammatici che



©umberto-favretto

di colpo illuminano ciò che li precede, e così la tragedia viene raccontata dalla fine, a partire dal depistaggio. Mentre sullo sfondo scorrono le immagini degli oggetti fradici, squarciati, in scena uomini incappucciati e deformati, con le maniche della tuta lorde di sangue, si affannano freneticamente in una danza sincopata attorno ad un corpo nudo, sdraiato su un letto d'ospedale o d'obitorio: un Cristo inerme, toccato, sospinto e infine occultato. Intanto dalle finestre di un edificio grigio ed essenziale, realizzato dallo scenografo Carlo Sala, Marco Baliani e il soprano Alda Caiello, qui alter ego e allegoria della statua della Bell'Italia di Brescia, duettano in piedi, intessendo un dialogo che si snoda per tutto lo spettacolo.

Caiello: Infangare, depistare, disperdere.

Baliani: Così hanno agito sempre: a Bologna, a Ustica, a Piazza Fontana...

Testo e note si fondono in un intreccio armonico che è la fortunata cifra stilistica dello spettacolo, una miscela di teatro, musica, danza, sostenuta dalla costante presenza dei video di Alina Marazzi, realizzati in collaborazione con gli studenti dello IED di Milano che, coordinati da Paolo Solcia, Davide Sgalippa e Paolo Ranieri, sono anche autori dell'installazione multimediale *I sogni capovolti* che accompagna lo spettacolo e ne è l'ideale prosecuzione: una distesa di ombrelli rovesciati all'interno dei quali viene ricreato un paesaggio sonoro e visivo.



©umberto-favretto

Per tutta la durata dell'opera scorrono immagini di repertorio, nitide oppure proiettate sulla superficie ruvida di un vetro rotto. Sono i volti seri dei manifestanti e i visi attoniti al funerale, alternati a frammenti in super 8 di vita familiare della Brescia in quegli anni. Accanto alle facce risaltano le statue,

le colonne, le pietre bianche dei monumenti cittadini, testimoni muti della tragedia e dei suoi esecutori.

Il mix di materiali eterogenei è da sempre la linea stilistica di Alina Marazzi e così, pur trovandosi per la prima volta alle prese con la complessità retorica dell'opera lirica, la regista ha saputo affidarsi alla polifonia del testo di Montalbetti, realizzando una colonna video pregnante e, a tratti, struggente.

Sulla scena si susseguono quadri viventi, parole, immagini rese fluide dalle note di Montalbetti, ricche di contaminazioni stilistiche, di suggestioni tratte dalla musica pop e dal free jazz degli anni '70, ma anche dall'afflato corale delle note di Luca Marenzio, madrigalista bresciano del Cinquecento. La musica, eseguita dall'*ensemble* Sentieri Selvaggi diretto da Carlo Boccadoro e dal coro Costanzo Porta di Cremona diretto da Antonio Greco, è il collante dell'intera opera, *melange* policromatico raffinato e tuttavia sempre accessibile.



©umberto-favretto

Un intreccio di linguaggi che produce uno spettacolo denso e sferzante, che non indulge mai a facili effetti. Un'opera che nasce dall'urgenza di una città ferita. Il testo, lucido e stilizzato, come nella migliore tradizione brechtiana, non offre spiragli se non l'esortazione, alla fine, ad aggrapparsi alle parole. È un appello che ricorda l'inizio di *Se questo è un uomo*, privo però dell'aggressività dell'anatema e proteso in qualche modo verso il futuro. Verso quel *sogno di una cosa*, titolo del primo romanzo di

Pasolini e dello spettacolo, che allude al miraggio di una società migliore. Non a caso l'ultimo volto che appare è quello di un bambino.

Dite i nomi degli assassini, voi che potete aprire gli archivi.
Dite i nomi.
Dite i nomi.
Dite i nomi di chi ha permesso lo scempio.
La città resterà appestata finché qualcuno non dirà i nomi degli assassini.
Proseguite le parole interrotte.
Chiamateci per nome, dite il colore dei capelli,
sorrisi, i saluti, le mani.
Mantenete intatta la rabbia.

La replica a cui assisto è riservata agli studenti delle scuole cittadine. I ragazzi prendono posto vocianti, e poi sorprendentemente tacciono per un'ora e mezzo. Alla fine, regalano agli artisti cinque minuti di applausi. La Storia li ha investiti con l'irruenza della musica, con l'immagine dei volti di chi allora era giovane e credeva che il mondo si potesse cambiare. Fuori piove, come quella mattina di maggio di quarant'anni fa, e alcuni di loro, quelli che l'hanno portato, aprono l'ombrello.



©umberto-favretto

Il sogno di una cosa

Musica Mauro Montalbetti

Libretto e regia Marco Baliani

Regia Video Alina Marazzi

Scene e costumi Carlo Sala

Disegno luci Stefano Mazzanti

Ensemble Sentieri Selvaggi

Direttore Carlo Boccadoro

Soprano Alda Caiello

Attore Marco Baliani

suono-Azione Roberto Dani

Danzatori Allievi del secondo corso del Teatrodanza - Milano

Teatro Scuola Paolo Grassi Francesca Bugelli, PierLuigi Castellini, Donato DeMita, Liber Dorizzi, Elena Fontana Paganini, Giovanfrancesco Giannini, Helena Mannella, Sara Pater-nesi, Filippo Porro

Coro Costanzo Porta di Cremona

Maestro del Coro Antonio Greco

Aiuto regista Barbara di Lieto

Assistente scene e costumi Roberta Monopoli

Realizzazione video Davide Sgalippa, Paolo Ranieri e gli studenti di Video design dello IED Milano

Compositing Video Michele Innocente

Esecuzione Video Paolo Solcia, IED Milano

Produzione Fondazione del Teatro Grande di Brescia

in coproduzione con Fondazione i Teatri di Reggio Emilia

in collaborazione produttiva con Piccolo Teatro di Milano, IED Milano

con la collaborazione di Casa della Memoria – Brescia, Fondazione Milano Teatro Scuola Paolo Grassi, Milano



LUCA ZARBANO

Compagnia Petranura, *Pixel*

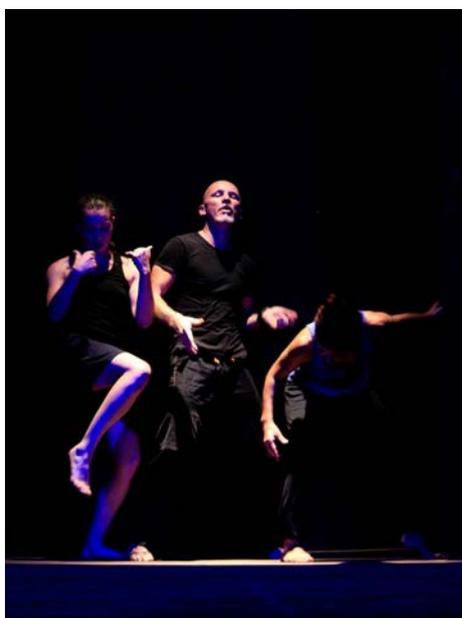
«Se ad un musicista toglì lo strumento, ciò che rimane è un danzatore: il movimento delle braccia, gli spostamenti, i gesti... tutto concorre a generare l'azione visiva di un performer»

Salvatore Romania, a proposito di *Pixel*

Tre pulsazioni, tre musicisti, tre performer posti ai vertici di due triangoli, immersi l'uno nell'altro. Questo lo sguardo iniziale su *Pixel*, che rivela immediatamente il proprio omaggio alla perfezione simbolica del numero tre, ribadito dalle prime protagoniste sulla scena durante il buio in sala: le luci del metronomo digitale che alternano una sfera verde a due rosse. *One, two, three, One, two, three*, e i puntatori illuminano il palco rendendo manifesti due triangoli che s'abbracciano: nel primo figurano i danzatori Salvatore Romania, Valeria Ferrante, Claudia Bertuccelli e nel secondo i musicisti Alessandro Borgia, Salvo Amore, Michele Conti. Stop! metronomo *tacet*. I timpani immergono ogni cosa in un'atmosfera tribale: a tratti tellurici sovrappongono linee morbide e agili coi *tak* della darbuka e gli *slap* sul djembe, mentre i danzatori disegnano, con le loro sagome, lunghi binari nell'aria, marciando su solchi invisibili all'interno del proprio triangolo. Divorano lo spazio a ogni falcata. È pura potenza mescolata a grazia ed eleganza; i ritmi musicali, modulando di metro in metro, determinano cadenze incerte e spezzate che non risolvono.

Così spiegano la propria invenzione i registi e coreografi dello spettacolo, Salvatore Romania e Laura Odierna:

Il pixel indica ciascuno degli elementi puntiformi che compongono la rappresentazione di un'immagine digitale. *Pixel* è una performance in cui tre danzatori e tre musicisti danno vita ad una struttura ternaria costruita su azioni, suoni ed immagini in cui il 3 non è forma, ma energia vitale che si cela all'interno della forma, incipit di azioni che si riversano l'una nell'altra, guidate da pulsioni che tracciano un percorso di espansione, espressione e crescita mosso da un unico respiro creativo.



Essenzialmente *Pixel* può dirsi uno spettacolo basato su una musica visiva, una melodia per l'occhio (i gesti minimi di una bacchetta sulla campana del piatto, i crotali suonati su schemi metrici assenti o cautamente rarefatti), finché un *loop* registrato scandisce l'ondeggiare del tempo e un bordone continuo di chitarra ci ricorda che il tempo stesso non esiste ma è solamente percepito.

I corpi dei danzatori si cercano, si incontrano e si affannano, confondendosi con i gesti del percussionista, e per contrasto il silenzio della lira cretese e delle chitarre elettriche si riscopre teatrale e metafisico a causa dell'assenza di movimento dei musicisti, fermi in scena per l'intera durata del primo quadro come sagome mute. Il loro è un silenzio per l'udito così come per la vista: non si ode un fremito, non un singulto,

ferme le corde, l'archetto, i plettri, i corpi. Sullo sfondo lo spettacolo di arti e tamburi prosegue senza meta una marcia che si fa rito, preghiera, pianto.

Comincia un nuovo quadro: gli sguardi dei performer si trovano senza cercarsi; i loro corpi si toccano sfiorandosi, inseguendo lentamente un acme che non giunge a culmine. Ogni cosa appare scarnificata e ridotta all'osso – all'atomo visivo del pixel su uno schermo – quando la climax musicale comincia tenue a salire, abbandonata la letargica tana dei mezzopiano con temi lievemente accennati, per poi passare in rassegna agogiche sempre più fitte; il bordone risucchia l'ascolto in un'alea armonica indifferenziata e i soli di lira e chitarra svettano sui ritmi delle membrane, sempre più pieni. I gesti aumentano, si fanno danza, descrivono sulla scena le note coi corpi, riemergendo da terra come radici di alberi e arrampicandosi gli uni agli altri. Il vuoto si disegna a ogni loro passo, in movenze imbrigliate sempre diverse e sempre uguali, come se nelle loro differenze volessero replicarsi, riprodursi. Tra movimento e suono non vi è dialettica alcuna bensì identità, come tra danza, musica e teatro, con uno sguardo alle algide miniature delle *Métamorphoses* di Sasha Waltz e al teatro danza di Pina Baush.

Coreografia e Regia Salvatore Romania e Laura Odierna

Musiche Salvatore Romania

Musicisti (live) Salvo Amore (Chitarre), Michele Conti (Lyra), Alessandro Borgia (Percussioni)

Interpreti Salvatore Romania, Claudia Bertuccelli, Valeria Ferrante

Costumi Debora Privitera

Responsabile tecnico Sammy Torrisi

Tecnico del suono Antonio Amendolia

Una produzione Megakles Ballet in collaborazione con Scenario Pubblico





GAIA CLOTILDE CHERNETICH

Antonio Latella, *Il servitore di due padroni*

Per Antonio Latella e Ken Ponzio a richiamare *Il servitore di due padroni* sulla scena del nostro tempo è la ricerca di interstizi inediti, spazi vuoti dentro la sfera della tradizione: un'opera di decostruzione che apre nuove possibilità di significazione attraverso una regia scenica e una scrittura drammaturgica che agiscono come una mano che scompiglia i fili della storia per poterli intrecciare diversamente.

In un articolo scritto in occasione di una rappresentazione parigina de *La locandiera* con la regia di Visconti (1956), Roland Barthes sostiene di non riscontrare, in Goldoni, i caratteri tipici della Commedia dell'Arte: i personaggi anticipano e già appartengono, invece, a quella commedia borghese che il binomio Ponzio-Latella si cura, oggi, di far emergere con forza ancora maggiore attraverso un valido tentativo di riconfigurazione dell'ambiguità pura della maschera, secondo una chiave contemporanea che punta all'essenza, seppur complessa, di ciascun personaggio. A proposito delle simbologie tradizionali che attraversano il testo, lo spettacolo sembra rifarsi ancora una volta



a Barthes, poiché del simbolo il testo mette in luce la costanza, mentre ciò che varia è la coscienza che la società ne ha e i diritti che gli accorda.

A gestire la tensione tra il palco e la platea, per mezzo di un interfono, è il locandiere Brighella (interpretato da Massimo Speziani): un concentrato di energie, contornato dal frac come da un preciso segno di pennarello. Per-

duti i rombi colorati del costume, l'Arlecchino di Roberto Latini è vestito del bianco che è la somma di tutti i colori. La sua trasparenza, quella di un prisma rifrangente la luce, è il contrappeso di uno spettacolo tutt'altro che pallido. Il suo corpo è acrobatico, la voce è masticata a fondo prima di essere emessa, articolata in un polifonico, talvolta inceppante, grammelot. Il timone della creazione è nel suo sguardo libero, spietato e penetrante, una lente che sembra ingrandire il senso delle parole del testo laddove si appoggia sulle pagine della sceneggiatura, chiarendole.

La compagnia è diretta da una regia affilata che si fonde – ritmicamente e formalmente – nella scrittura di Ponzio. L'attribuzione di inflessioni diverse alle voci dei personaggi è segno della lettura fedele e del rispetto portato al testo d'origine, ma anche della necessità profonda di una riattualizzazione che non tema e anzi sappia esaltare le ambiguità di fondo. È così che la parlata diventa il tratto più elementare di ciascuna identità presente sulla scena, è così che si esplicita quell'ambiguità dei rapporti che concede ad Arlecchino di diventare non più il servo di Beatrice, ma suo fratello.

Un'ambiguità di genere, anche sessuale, caratterizza i personaggi femminili: nella vicenda, Beatrice veste i panni di Federigo Rasponi – motore assente della vicenda e icona della potenza dei morti – e la sua interprete, Federica Fracassi, diviene essenza dello spet-

tacolo mostrandosi capace di esserne il perno narrativo. Clarice (Elisabetta Valgoi), che di Beatrice è l'alter ego monocromo, sbriciola la sua iniziale frivolezza: la sua femminilità, occupata e appiattita inizialmente dal peso della figura del padre Pantalone, si riappropria di sé, si emancipa svelando un io tridimensionale. Tuttavia,



solo la cameriera Smeraldina, una Lucia Peraza Rios che conquista applausi a scena aperta, è autorizzata a non perdere di vista la realtà. Lei è l'osservatrice, occhio allo stesso tempo interno ed esterno, sintesi delle altre figure femminili e l'unica che, in scena, esplicita il nucleo della narrazione. Ed è lei a chiedere ad Arlecchino di ricordare perché egli sia maschera: maschera di morte o rivoluzione.

Morte o rivoluzione sono, dunque, le due ipotesi generate dall'incarnarsi della tradizione nel contemporaneo. La domanda originaria, quella che muove tutta la rappresentazione, prende forma attraverso il personaggio di Smeraldina e trova svolgimento specie nel momento in cui Arlecchino, schiavo di sé stesso, mostra la propria frattura interiore: il vuoto che egli contiene è il risultato del passaggio di tutte le voci che ha dovuto fare proprie, servendo l'ambiguità dei suoi padroni.

La scena, di Annelisa Zaccheria, è un luogo chiuso, una hall d'albergo sulla quale si affacciano un ascensore e quattro porte tutte segnate col numero sei, quel sei che – forse – è il virtuale sesto grado di separazione tra tutte le identità che partecipano al gioco. Con il concludersi dello spettacolo, le pareti della scenografia vengono rimosse, la finzione viene letteralmente smontata. Appare allora la scena nuda, capace forse di restituire all'Arlecchino quell'unità di senso che troppe separazioni avevano sbiadito, rendendolo bianco.

La conclusione dello spettacolo riprende un classico della maschera di Arlecchino: *il lazzo della mosca*, quella mosca che è larva, ma che in latino è maschera, spettro. La larva/maschera è, infatti, la forma che attraverso la metafora riconosciamo in quanto unità, l'unità che il linguista Emile Benveniste avvicina al concetto di 'ritmo'.

Mentre Bologna dedica a Romeo Castellucci una lunga rassegna – *E la volpe disse al corvo. Corso di linguistica generale* – che già nel titolo dichiara l'apporto fondamentale della linguistica al teatro di questi decenni, la semiosi generata da Latella sembrerebbe riferirsi non tanto a De Saussure col suo percorso di decrittazione, quanto – appunto – a Benveniste. Il linguista francese, infatti, ha mostrato come il concetto del termine "ritmo" non corrispondesse inizialmente a quanto è stato descritto da Platone – il ritmo come «fondamento dell'armonia» - ma alla forma, cioè ad una particolare disposizione delle parti in una totalità.

Lo spettacolo lascia quindi intravedere la possibilità di un dialogo linguistico-formale instauratosi a distanza tra Latella e Castellucci. La scelta di smontare la scenografia, verso la conclusione dello spettacolo, potrebbe essere una citazione: nell'episodio #07 *Roma* della *Tragedia Endogonidia*, Arlecchino è allo stesso tempo vittima e complice di una doppia schiavitù – politica (Mussolini) e morale (la Chiesa) – che si esprime in una domanda irrisolta: «Che cos'è questo? Che cosa ci rappresenta?». L'Arlecchino di Castellucci è schiavo di due poteri totalitari, mentre quello di Latella è un Arlecchino interiore, nevrotico,



schiaivo del rifrangersi continuo della propria identità e della propria appartenenza. In entrambi i casi, l'unica soluzione è nel rito purificante della distruzione, sia fisica, sia del contenitore che costringe il corpo, la scena, il mondo in cui abitano. La scelta tra morte o rivoluzione si conferma necessaria, spietatamente esclusiva nel suo essere fondamento dell'unità del senso dello spettacolo.

Il servitore di due padroni

da Carlo Goldoni

drammaturgia Ken Ponzio

Regia Antonio Latella

Interpreti Marco Cacciola, Federica Fracassi, Giovanni Franzoni, Roberto Latini, Annibale Pavone, Lucia Peraza Rios, Massimiliano Speziani, Rosario Tedesco, Elisabetta Valgoi

Produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Stabile Del Veneto, Fondazione Teatro Metastasio Di Prato