



Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 9



Incontro con
Goliarda Sapienza

Cinema amaro, pur amandoti tanto mai saprò veramente leggere nel tuo misterioso tempo d'estasi e incubo.

Goliarda Sapienza



rabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it
n. 9, gennaio-giugno 2017

DIREZIONE

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

COMITATO SCIENTIFICO

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

COMITATO DI REDAZIONE

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

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

RESPONSABILI DELLE RECENSIONI

Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

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

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Goliarda Sapienza

Goliarda sapienza. Profilo 7

Maria Arena
Andare indietro per andare avanti 12

Emma Gobato
Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza 21

Maria Rizzarelli
Schermo, schermo delle mie brame... La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza 32

EKPHRASIS

Aurora Romeo
Lo sguardo-sicario dell'untore e il Trionfo della morte 49

Beatrice Seligardi
L'aura ritrovata: icone, fotografie e iconografie nei romanzi di Ali Smith 60

ET ET | testi contaminati

Teatro come luogo della domanda. Conversazione con Alessio Pizzech
a cura di Biagio Scuderi 73

Carla Di Ilio
Adattare l'inadattabile. James Franco rilegge As I Lay Dying di William Faulkner 82

Filippo Milani
Una triangolazione 'informale': Morlotti, Testori, Arcangeli 92

IN FORMA DI | generi e forme

Marco Arnaudo
Il Tex delle origini. Una lettura ravvicinata 105

ZOOM | obiettivo sul presente

Andrea Inzerillo
Fraülein e la maschera dell'attore 122

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

A. Giammei, *Nell'officina del non sense di Toti Scialoja*
(Martina Piperno) 126

A. Pinotti, A. Somaini, <i>Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi</i> (Elena Porciani)	128
A. Sarchi, <i>La notte ha la mia voce</i> (Maria Rizzarelli)	130
D. Lynch, <i>Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita</i> (Marco Rossi)	134
A. Balzola, M. Pizza, <i>Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame</i> (Simona Scattina)	137
S. Parmiggiani (a cura di), <i>L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto</i> (Martyna Urbaniak)	141
R. Zappalà, <i>Romeo e Giulietta 1.1. (La sfocatura dei corpi)</i> (Francesca Auteri)	147
Creazione collettiva del Théâtre du Soleil, <i>Une chambre en Inde</i> (Roberta Gandolfi)	150
Motus, <i>Raffiche</i> (Laura Pernice)	155
A. Pizzech, <i>Chi cazzo ha iniziato tutto questo?</i> (Biagio Scuderi)	158
Studio Azzurro, <i>immagini sensibili</i> (Andreina Di Brino)	162
<i>Lumière! L'invenzione del cinematografo</i> (Jennifer Malvezzi)	169
<i>Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi</i> (Giovanna Rizzarelli)	172
GALLERIA	
<i>Un altro mondo in cambio. Gomorra fra teatro, cinema e televisione</i> a cura di Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini	176



INCONTRO CON | Goliarda Sapienza



Goliarda Sapienza. Profilo

di Claudia Luca Trombetta e Alessandra Russo



Goliarda Sapienza nasce a Catania il 10 maggio del 1924 e muore a Gaeta il 30 agosto 1996. Figlia di Maria Giudice, figura storica della sinistra italiana e prima dirigente donna della Camera del lavoro di Torino, e Peppino Sapienza, militante antifascista iscritto al partito socialista, trascorre l'infanzia a Catania in un contesto familiare ec-centrico, libero e anticonformista. Il suo talento multiforme e versatile trova espressione prima nel tea-

tro e nel cinema e poi nella letteratura.

La sua «(ri)nascita» come scrittrice avviene solo in età adulta, quando decide di rinunciare alla recitazione, che da bambina aveva vissuto come la vocazione prediletta attraverso cui esprimere il suo estro e la sua creatività. Lei stessa indica le coordinate all'interno delle quali si sviluppa la propria inclinazione attoriale:

Leggevo tutto il giorno, [...] leggevo e imparavo a memoria tutti i lavori teatrali che trovavo per casa. La notte poi li recitavo da sola facendone tutte le parti, come i pupari. Il commendatore Insanguine mi aveva detto che, solo facendo tutte le parti come il puparo, si imparava a conoscere i personaggi diversi da noi. Imitando le loro voci, ora da uomo ora da donna, ora del vile ora del valoroso, si diventava attori veri.¹

Amante del teatro, il padre Peppino la sostiene con grande fiducia, iscrivendola, a sua insaputa, all'esame di ammissione per entrare all'Accademia di Arte Drammatica di Roma diretta da Silvio D'Amico. Nell'autunno del 1941 Goliarda e la madre intraprendono il viaggio verso Roma. Con la gioia nel cuore e la paura di non esserne all'altezza, la scrittrice viene ammessa all'Accademia grazie all'enfasi della sua recitazione:

Gridai con la voce di quella pazza: «La mala Pasqua a te!» Mi dolevano le ginocchia sulle quali, nel grido, mi ero buttata e il torace come squarciato. Avevo gridato troppo forte? Le mani che mi rialzavano ora erano tante e calde, rassicuranti. Dicevano brava? O dicevano talento? «Certo la dizione spaventosa,

Goliarda bambina con Peppino Sapienza e Maria Giudice nella casa di via Pistone a Catania





l'accento pazzesco ma temperamento... temperamento». Con le ginocchia ed il torace rotto ero stata ammessa alla Regia Accademia D'Arte Drammatica con la borsa di studio.²

L'euforia di poter accedere alla scuola d'arte drammatica più illustre d'Italia si sostituisce presto alla sofferenza di essere stata ammessa con riserva: il talento c'è, ma prima della fine dell'anno, allo scadere di tre mesi, deve dimostrare di aver saputo correggere la sua disastrosa pronuncia siciliana. Quel che sembrava in apparenza impraticabile diviene possibile grazie alla sua incrollabile volontà:

Giorno e notte inseguivo quei suoni per la volta del palato [...] Non potevo dormire. Dovevo fare di tre mesi diciassette anni.³

Il debutto a teatro avviene nel 1942 con l'interpretazione di Dina nella pièce *Così è (se vi pare)* di Pirandello. Un applauso «lungo» e «compatto» segna il suo trionfo. Finita la guerra, però, Goliarda decide di abbandonare l'Accademia per tentare la sua strada personale con il progetto T45, fondato insieme a Silverio Blasi, Mario Landi e Valeria Ravot. La compagnia mette in scena *Gioventù malata* di Ferdinand Bruckner ottenendo grande successo ma, dopo alcune repliche, la rappresentazione viene bloccata dalla polizia perché giudicata scandalosa e violenta.

La prospettiva di non poter realizzare un teatro nel modo in cui lei lo intende porta Goliarda a prendere la decisione di lasciare le tavole del palcoscenico e interessarsi sempre più al cinema, spinta probabilmente anche dal suo compagno Citto Maselli, esordiente regista del cinema italiano, che conosce in quegli stessi anni e con il quale istaura un rapporto di intenzioni, idee e insegnamenti che non si esaurisce neppure dopo la fine della loro relazione, durata ben diciotto anni:

Non recitai più: perché dovevo continuare ad appassire, schiacciata fra quelle battute e quei gesti polverosi e scoloriti come fiori di carta? Avevo Citto: mi portava stretta per le strade di Roma, e senza lasciarmi mai un attimo mi insegnava i colori i palazzi i visi inquadri dalla macchina da presa.⁴

Goliarda fa il suo esordio di fronte alla macchina da presa nel 1946 con Alessandro Blasetti; il suo contributo attoriale però si esaurisce in pochi titoli, sette in tutto, attraverso l'interpretazione di piccoli ma folgoranti ruoli con i più grandi nomi del cinema neorealista: *Un giorno della vita* (A. Blasetti, 1946), *Fabiola* (A. Blasetti, 1948), *Persiane chiuse* (L. Comencini, 1950), *Altri tempi*, episodio *La morsa* (A. Blasetti, 1951), *Senso* (L.

Goliarda Sapienza nei panni di Letizia, in *Fabiola* (1948) di Alessandro Blasetti





Visconti, 1954), *Gli sbandati* (C. Maselli, 1955), *Lettera aperta a un giornale della sera* (C. Maselli, 1970). Seguiranno ulteriori impegni cinematografici, televisivi e radiofonici, ma la partecipazione, come in numerose occasioni, non sarà accreditata.

Si tratta di figure per lo più secondarie, ma che in alcuni casi rivestono un significato particolare alla luce dei successivi sviluppi della carriera artistica della scrittrice. Nel film di Blasetti, *Fabiola*, per esempio, come nota giustamente Lucia Cardona, Sapienza interpreta «un ruolo defilato ma niente affatto trascurabile e un certo senso “premonitore”: quello di Letizia, una donna vittima delle persecuzioni religiose, intenta a scrivere la storia dei cristiani, a partire dai racconti di Maestro Cassiano, che ascolta con partecipe attenzione. L'occhio del cinema, dunque, raffigura e pare visivamente presentire il destino di Goliarda scrittrice: scrittrice clandestina e catocombale nella finzione dello schermo e, nella vita, scrittrice clandestina e fuori dal canone dell'editoria e della cultura italiana».⁵

La sua presenza nei set cinematografici è confermata anche nelle funzioni di aiuto regista, sceneggiatrice, doppiatrice e assistente agli attori: con Zavattini e Visconti, ma soprattutto in tutti i film e documentari del compagno Maselli, Goliarda comincia ad operare come silenziosa «cinematografara» (così ama definirsi), un impegno intenso e gravoso, che nel tempo sarebbe rimasto sotto traccia, mai accreditato ufficialmente. Negli appunti segnati nei taccuini, in cui ha fissato molti dei suoi ricordi, pubblicati di recente (*Il vizio di parlare a me stessa*, Einaudi, 2011 e *La mia parte di gioia*, Einaudi, 2013) Sapienza sottolinea più volte la durezza e la fatica del mestiere di «cinematografara»:

Goliarda Sapienza in *Senso* (1954) di Luchino Visconti



Goliarda Sapienza nei panni di Maria, in *Gli sbandati* (1955) di Cito Maselli



Goliarda Sapienza in *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970) di Cito Maselli





Forse potrò essere libera. Neanche per duecentomila lire al giorno potrei sopportare quindici giorni di sala doppiaggio; ci ho passato troppi anni, e i ricordi e le sensazioni sono troppo frusti per rappresentare per me qualsiasi interesse. Come è stato per il teatro, anche qui tutto è rimasto uguale, congelato nel tempo: le persone che incontri, i tecnici magnifici, gli attori disperati appresso una fame di sfondare che fa venire i brividi, i produttori sciacalli, plebei e così brutti fisicamente (ma da dove vengono?) da allibire.⁶

Il lavoro di assistente le permette di qualificarsi anche come insegnante di recitazione, mettendosi in gioco, a partire dal 1991, nell'esperienza di insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia dove lavora negli ultimi anni della sua vita:

Anche oggi al Centro per la lezione. Mi alzo alle sette, dopo essermi svegliata almeno tre volte prima. È l'idea dell'appuntamento con il lavoro che mi sveglia, non capisco se per ansia brutta o bella: mi piace andare al Centro, ma Dev'essere il ricordo della poca scuola che ho fatto e dell'Accademia che mi ha rovinata – o rotta –, dato il mio «stato vocale» da terzo mondo che mi metteva in condizione di inferiorità.⁷

Il bisogno di esprimere se stessa attraverso la scrittura emerge per Goliarda in seguito all'evento tragico della morte della madre, avvenuta il 5 febbraio 1953. Il distacco da Maria segna profondamente Sapienza conducendola a una ricerca quasi ossessiva dell'immagine materna, in un processo di recupero memoriale che marca in modo costante il suo stile narrativo. L'esordio letterario di Goliarda, o come ben definisce Angelo Pellegrino l'«atto di nascita» della sua vocazione letteraria, risale alla stesura durante gli anni Cinquanta delle poesie poi confluite in *Ancestrale* (La Vita Felice, 2013), che comprende una sezione in dialetto dal titolo *Siciliane* (già pubblicata da Il Girasole, 2012). Nelle poesie c'è la volontà da parte di Sapienza di rievocare le figure della madre e del padre e di ritornare con il ricordo al vissuto familiare dell'infanzia. Nello stesso periodo Goliarda si mette alla prova anche con la prosa, con i racconti di *Destino coatto* (Empiria, 2002). Con queste opere l'autrice inizia ad addentrarsi nel campo della scrittura autobiografica, a cui fa seguito il progetto del ciclo memoriale dell'«autobiografia delle contraddizioni». *Lettera aperta* (1967), *Il filo di mezzogiorno* (1969), entrambi pubblicati da Garzanti, nascono nel tentativo del recupero dei ricordi a scopo terapeutico, a margine cioè dell'analisi intrapresa dopo le devastanti sedute di elettroshock a cui era stata sottoposta a causa del suicidio mancato.

Il periodo che va dal 1969 al 1976 è dedicato alla stesura del suo grande romanzo, *L'arte della gioia*. Goliarda si rinchioda nella casa di Gaeta per molti anni e trascorre le sue giornate nella creazione del suo unico personaggio di finzione, Modesta, una donna libera sessualmente, ideologicamente e politicamente. Dopo un'intricata vicenda editoriale e un'infinita serie di rifiuti, la prima parte de *L'arte della gioia* viene pubblicata nel 1994 presso Stampa Alternativa, che nel 1998 propone la versione integrale; ma il caso Goliarda Sapienza esplose in Italia dieci anni dopo a seguito della scoperta del capolavoro all'estero: la casa editrice francese Viviane Hamy pubblica infatti per prima l'edizione integrale tradotta de *L'Art de la joie* (2005); segue la pubblicazione tedesca *In den Himmel stürzen* (2006), quelle spagnole *L'art de viure* (2007) e *El arte del placer* (2007) fino ad arrivare all'edizione italiana di Einaudi nel 2008.

Dopo *L'arte della gioia*, Sapienza si dà alla composizione di altri capitoli dell'«autobiografia delle contraddizioni»: *Io, Jean Gabin*, la cui stesura si colloca probabilmente alla fine degli anni Settanta, pubblicato postumo da Einaudi nel 2010 e i racconti dell'esperienza



di Rebibbia. Dopo il breve periodo di reclusione in carcere, dovuto a un furto di gioielli, Goliarda decide di narrare la sua 'avventura' in prigione in *L'università di Rebibbia* (Rizzoli, 1983) e *Le certezze del dubbio* (Pellicanolibri, 1987). In entrambi i testi la parentesi carceraria viene rievocata come un momento di formazione, un'ulteriore occasione di apprendistato alla vita:

Sono come ripulita, il bagno di vita fatto a Rebibbia, mi ha come purificata: taglio netto col mondo dei salotti, dei discorsi sofisticati e tutto il resto.⁸

Negli ultimi anni sono stati pubblicati gli scritti teatrali, *Tre pièces e soggetti cinematografici* (2014), e il romanzo *Appuntamento a Positano* (2015). In queste opere, come già in *Io, Jean Gabin*, emerge con evidenza la centralità dell'esperienza cinematografica non soltanto come snodo centrale della sua biografia, ma anche come fonte di ispirazione che suggerisce alla sua scrittura immagini, temi, figure:

Scrivo sul trenino per tornare a casa. Sono stanchissima e con qualche malinconia data dal ricordo di tanto cinema fatto con Citto, in pieno entusiasmo e accordo: quaranta documentari e quattro o cinque film insieme, fino agli indifferenti. Ho fatto tutti i mestieri, e ho imparato più dal cinema che da cento università.⁹

Incontro con | tag Goliarda Sapienza, cinema, romanzo, Lettera aperta, Il filo di mezzogiorno, L'arte della gioia, Io, Jean Gabin, L'Università di Rebibbia, Le certezze del dubbio, Ancestrale, Appuntamento a Positano, attrice, Citto Maselli, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti

¹ G. SAPIENZA, *Lettera aperta. Romanzo*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 151.

² G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 2015, p. 18.

³ Ivi, p. 20.

⁴ Ivi, p. 103.

⁵ L. CARDONE, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, p. 47.

⁶ G. SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, a cura di G. Rispoli, pref. di A. Pellegrino, Torino, Einaudi, 2011, p. 161

⁷ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, Torino, Einaudi, 2013, p. 155.

⁸ G. SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa*, p. 120.

⁹ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, pp. 103-104.



MARIA ARENA

*Andare indietro per andare avanti
Quasi un diario*Video

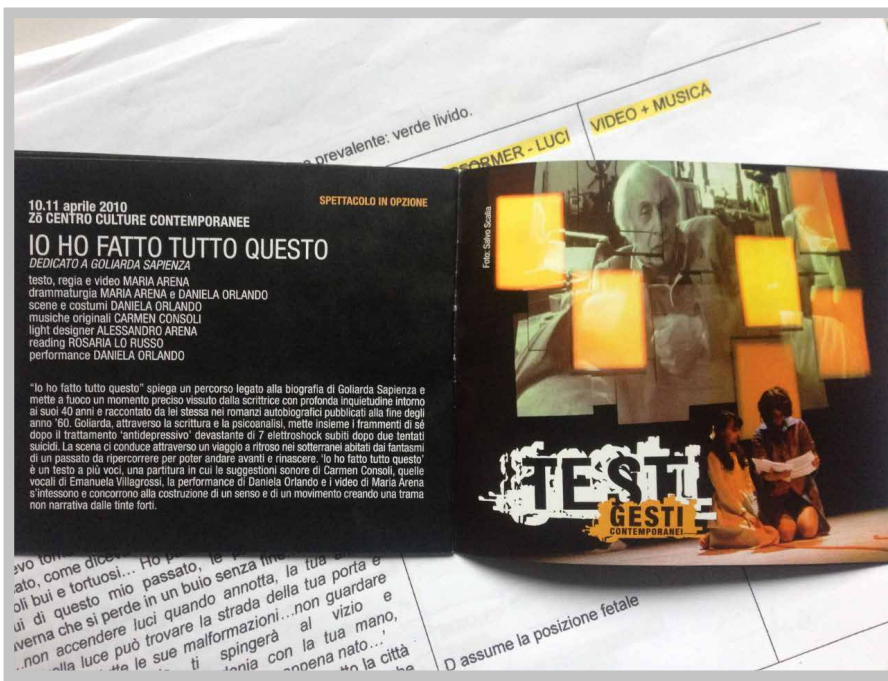
Goliarda Sapienza. Tutto è iniziato con la scoperta de *L'arte della gioia* nel 2008, la lettura appassionata di tutti gli scritti editi e qualche inedito, il desiderio di girare un documentario, l'impazienza e la scelta di mettere in scena uno spettacolo, l'epilogo con un film dedicato a lei ma in cui di lei non si parla, o forse sì. Oggi vorrei ancora lavorare sui suoi scritti ma non so se ciò accadrà. Le sue pagine hanno fatto germogliare in me una pianta che ancora annaffio con cura.

Io ho fatto tutto questo ispirato e dedicato a Goliarda Sapienza – in scena a Catania al centro Zo nel 2009 e nel 2010 – nasce dalla scoperta di una scrittrice straordinaria e dall'urgenza di ricordarla alla sua città d'origine e non solo. Nessuna libreria catanese infatti prima del 2009 aveva i suoi libri, e il suo nome in città per i più sembrava inventato e in Italia quasi sconosciuto. Ho scoperto Goliarda in occasione della pubblicazione di Einaudi de *L'arte della gioia* nel 2008. Lessi il romanzo in un fiato passando poi, in preda ad un innamoramento appassionato, alla lettura di tutti i suoi testi editi: *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno*, *Destino coatto*, *L'università di Rebibbia*, *Le certezze del dubbio*. Tra luglio e settembre avevo letto tutto.

Scopro nella vita e nell'opera di Goliarda una stra-ordinarietà, un percorso a ostacoli, una ricerca di autenticità che vorrei provare a raccontare in un documentario. Vedo *Gli sbandati* e *Lettera aperta a un giornale della sera* di Citto Maselli, *Frammenti di sapienza* di Paolo Franchi, *Goliarda Sapienza. L'arte di una vita* di Manuela Vigorita per la serie *Vuoti di memoria. Donne e uomini da non dimenticare* ideata da Loredana Rotondo per Rai Educational nel 2002.

Mi chiedo sempre se un documentario non sia altro che l'articolazione di una domanda necessaria che, nel sorgere, lascia apparire la cosa di cui si domanda. La domanda come epifania, miraggio, enigma, poi segue il lavoro che favorisce il disvelamento della necessità ad altri. Perché un romanzo come *L'arte della gioia* fu rifiutato dagli editori italiani? Perché nessuno in Italia pubblicò il romanzo dalla fine degli anni '70 in poi, nonostante l'autrice avesse già pubblicato altri testi? Un inno alla libertà troppo trasgressivo? Un romanzo di formazione, per di più di una donna? È per un

Locandina dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo*





pubblico esclusivamente femminile? I romanzi di formazione scritti da uomini in cosa si differenziano? A chi si rivolgono? Perché io li ho letti senza farmi queste domande? Quale visione comunicano i libri di Goliarda?

Decido di andare a Roma a incontrare e intervistare Citto Maselli, compagno di Goliarda per vent'anni tra gli anni '40 e gli anni '60, Angelo Pellegrino, marito di Goliarda dagli anni '70 in poi, e Giovanna Provvidenti che ha sistemato l'archivio di tutti gli scritti di Goliarda, messele a disposizione da Angelo Pellegrino, e ha scritto la biografia della scrittrice *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza* (Villaggio Maori Edizioni, 2009).

In quei giorni ricevo la telefonata del direttore artistico del centro culturale Zo di Catania che mi chiama per uno spettacolo che avevo fatto a Milano qualche mese prima e che io stessa gli avevo proposto. Gli faccio una controproposta: produrre un lavoro da mettere in scena da Zo sulla scrittrice catanese Goliarda Sapienza dimenticata anche dalla sua città d'origine. Incuriositi e coinvolti dal mio entusiasmo mi chiedono il progetto per novembre in modo da valutarne la produzione.

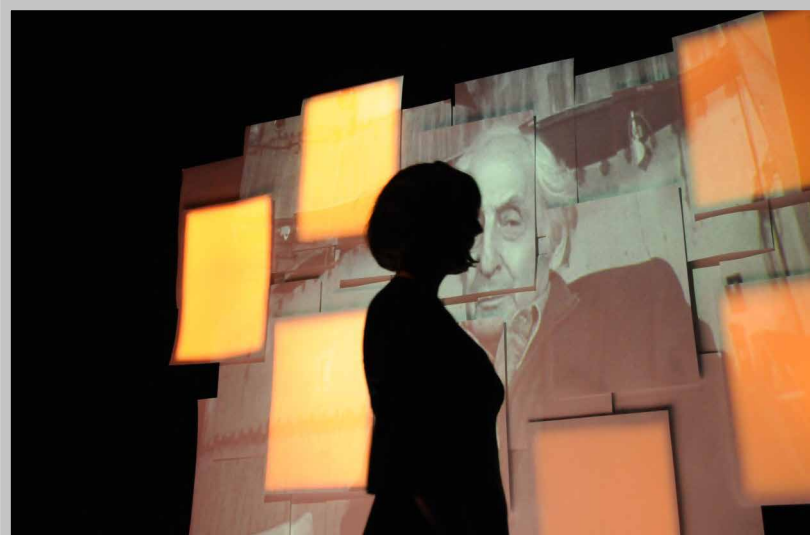
Così, piuttosto contenta, metto tra parentesi l'idea del documentario, risparmiandomi la fatica dei bandi e dei fondi da inseguire, un tormento che dura almeno un paio di anni. Io voglio raccontare Goliarda ora! Così m'imbarco nell'avventura dello spettacolo.

La mia esperienza nel campo della regia teatrale è legata sempre al desiderio di sperimentare il video, come elemento e linguaggio, all'interno della scena e in interazione e conflitto con gli altri elementi e linguaggi. È una specie di trasgressione: fare del video un elemento 'vivo' qui e ora nel luogo sacro della scena teatrale. Non si tratta solo di usarlo come scenografia. Il video irrompe sulla scena e la trasforma perché porta le sue peculiarità e potenzialità, non ultimo un effetto di straniamento dal dramma messo in scena: testimonianze/video-interviste, flashback/apparizioni, sogni/cortometraggi, didascalie in proiezione, elementi scenici/scenografie video, etc. La sperimentazione che pratico è una sorta di montaggio; sulla scena costruisco una partitura, monto elementi per creare associazioni e conflitti tra la parola, il corpo, il suono, il canto, la luce, il video. La scena per me è il luogo dove sperimentare un assemblaggio di elementi intorno ad un nucleo scoperto dentro a un testo.

Scelto il fulcro, tutto vi ruota attorno come cerchi concentrici dopo il lancio di un sasso. Le parole lette in scena nascono da un lungo lavoro di selezione di brani estratti dal testo originale intorno a un nucleo significativo.

La biografia di Giovanna Provvidenti insiste sul tema ricorrente della

Due momenti dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo* © Salvo Scalia



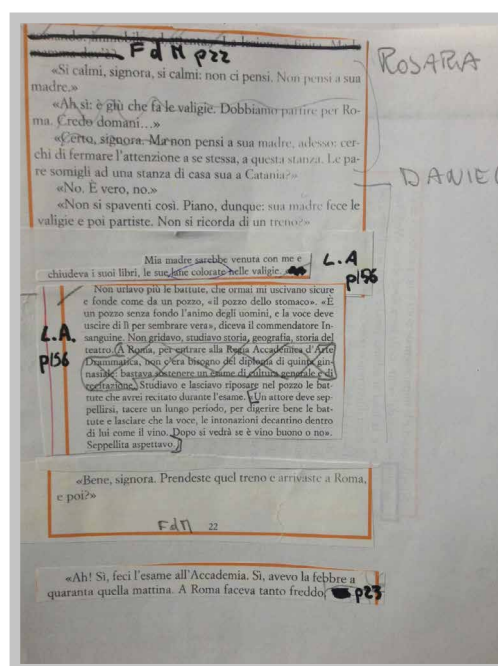
‘rinascita’ nella scrittura di Goliarda. Vera ‘funambola’, in equilibrio tra dubbi e contraddizioni, Goliarda cerca di fare chiarezza tra le ‘bugie’ e rinuncia a ogni tipo di ‘chiesa’ rassicurante per perseverare nel difficile lavoro di continuare a pensare e pensare, come le consigliava la sua scrittrice preferita Virginia Woolf.

Nella prima parte de *L'arte della gioia* muoiono tre personaggi femminili, tutt'e tre figure materne della protagonista e simboli di un femminile da cui l'autrice vuole prendere le distanze: la vittima, la mistica e la donna mascolinizzata. Modesta, la protagonista, uccidendole stabilisce con chi legge una sorta di patto iniziatico: se il lettore e la lettrice vogliono davvero conoscere il seguito del romanzo devono accettare di lasciar morire quelle tre donne dentro di sé ed accogliere l'irrompere di un modo di essere donna non previsto dalla tradizione culturale e letteraria del passato, un modo più libero e autentico.

Così scrive Giovanna nella biografia, e ciò mi fa pensare; ritorno sui testi e rintraccio quella che chiamerei una ‘gestazione’. *Lettera aperta* del 1967 e *Il filo di mezzogiorno* del 1969 sono espressione di una crisi in atto, momento decisivo di passaggio da una forma di vita a un'altra, morte a qualcosa per rinascere a qualcos'altro. Decido di lavorare intorno a questo centro per costruire lo spettacolo, definisco in mio punto di vista sulla sua vita e sulla sua opera: la crisi di una esistenza e di una scrittura che muore e rinasce attraverso l'opera in cui la gioia è un'arte praticata di giorno in giorno, come di giorno in giorno Goliarda scrisse le pagine del suo romanzo, al fianco di Modesta con grande vitalità, per dieci anni dal 1969 al 1979 circa. La biografia, le interviste a Citto Maselli e Angelo Pellegrino raccontano una crisi vissuta da Goliarda intorno ai quarant'anni e di cui i due primi romanzi recano traccia. Qui attraverso la scrittura e la psicoanalisi Goliarda mette insieme i frammenti di sé dopo il trattamento ‘antidepressivo’ devastante di 7 elettroshock subito dopo due tentati suicidi. «Io scrivo... io ho fatto tutto questo?» si legge nelle ultime pagine de *Il filo di mezzogiorno*, ed è attraverso questa domanda che Goliarda si afferma e rinasce come scrittrice. Significativo è il fatto che, dopo questi due scritti, Goliarda si dedichi a *L'arte della gioia*, unico romanzo non autobiografico in cui la protagonista Modesta attraversa gran parte del '900. Catapultare il pubblico in un viaggio nel sottosuolo come fece Goliarda per trovare se stessa è la scommessa dello spettacolo: non *L'arte della gioia* quindi ma ciò che lo suscitò, un cammino a ritroso, necessario per andare avanti. E il cammino si compì nella grande opera, il romanzo più noto e prezioso.

Subito penso a Daniela Orlando, nota performer catanese: la conosco personalmente da pochi mesi e non abbiamo mai lavorato insieme. È una donna rara Daniela, totalmente-madre-totalmente-moglie-totalmente-artista senza che uno di questi aspetti annulli l'altro, come se in lei l'energia creativa fluisca naturalmente assumendo diverse forme in un movimento incessante. La chiamo e le dico che ho pensato a lei

Il copione dello spettacolo lo ho fatto tutto questo © Maria Arena



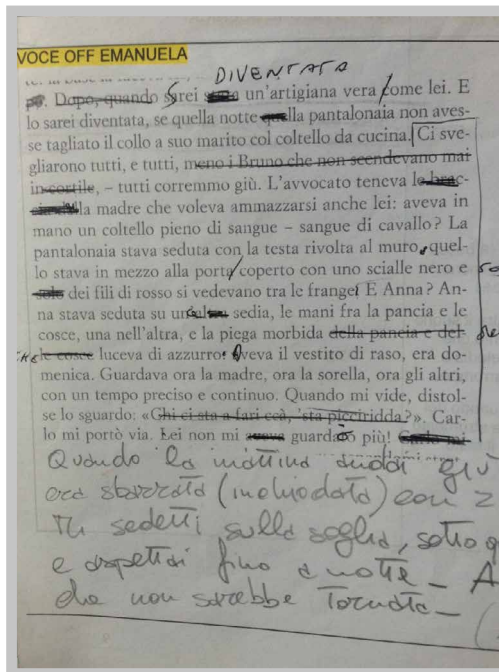


per un lavoro su Goliarda Sapienza e lei risponde di sì.

Lavoro all'idea che prende forma fra i due testi che ho scelto di usare; li leggo e rileggo e incomincio a fare le prime scelte guidata dall'intenzione di non sviluppare una vera drammaturgia ma una partitura dove la parola, l'azione, il corpo, la musica e i video concorrono alla composizione di un movimento pieno di conflitti. Quanto intendo mettere in scena non è il racconto della crisi depressiva di Goliarda intorno ai quarant'anni, ma la crisi stessa. Non è mia intenzione rappresentare i fatti che sono accaduti, ma partire dai testi dove non si raccontano solo episodi ma emergono emozioni contraddittorie.

L'obiettivo non è descrivere un'emozione ma suscitarla nel pubblico, tentare di innescare sulla scena gli stessi conflitti, tentare di «non separare il pragma dall'enigma» (Pasolini).

Il copione dello spettacolo lo ho fatto tutto questo © Maria Arena



Questo è l'inizio dello spettacolo: buio in scena, il corpo di Daniela steso a terra inerme, una voce nel buio:

Eccomi stesa sul letto, da due giorni, due mesi due ore, fuori è già buio ma prima c'era il sole. Era il sole di ieri o di un mese fa? Non lo so. Il soffitto si abbassa. Il sapore di calce mi alita sugli occhi. È il soffitto che si china su di me o sono io lo stesso soffitto? Io sono il soffitto stesso...

Inizia una videoproiezione con scuri cunicoli illuminati da una torcia, una donna e una bambina si confondono nel sottosuolo perse in un labirinto. Ho girato questa scena sottoterra, in piazza Stesicoro, nei meandri del teatro sommerso dalla lava.

La bambina è presente nello spettacolo e spesso s'identifica con la piccola Goliarda, ma anche con la parte creativa di sé che le consente di rinascere e di partorirsi come scrittrice. In questo ruolo Lucilla, la figlia dodicenne di Daniela, è perfetta anche perché suona l'arpa come Goliarda. L'arpa diviene elemento scenografico e origine di suoni e performance.

Il lavoro con Daniela è tutto incentrato sulla instabilità: per tutto il tempo lei si muove su un piano inclinato, e la spirale è la direzione che ha scelto per i suoi movimenti. Daniela ha studiato le molte foto di Goliarda che mi aveva passato Gio-

Un momento dello spettacolo lo ho fatto tutto questo © Salvo Scaila





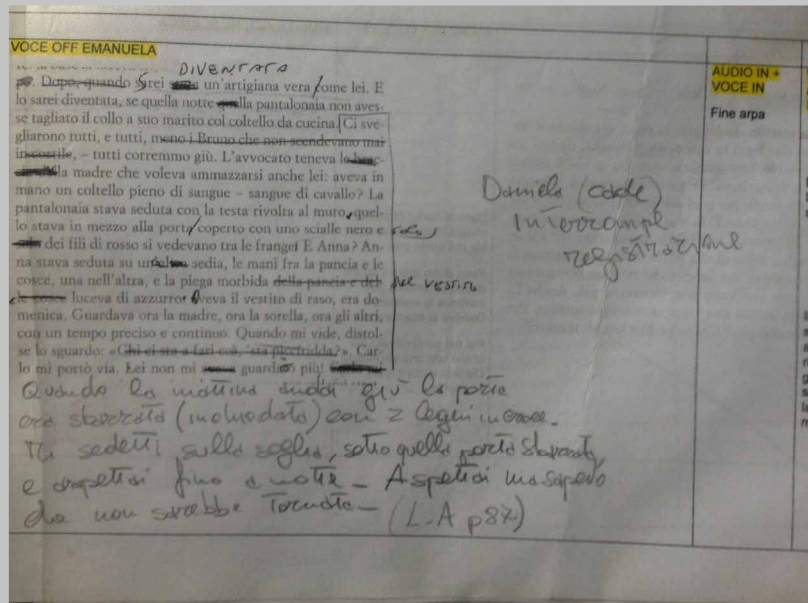
vanna Providenti, costruendo un'immagine in scena davvero simile a lei, non solo nel vestire ma anche nella gestualità: non si è trattato però di un lavoro di immedesimazione ma di una performance ipnotica, estatica.

A fine ottobre invio a Catania l'idea dello spettacolo che intitolò *Io ho fatto tutto questo*, la proposta viene accettata. Subito inizio le prove con Daniela Orlando, lavoriamo in una stanza del Museo del Giocattolo, in un meraviglioso palazzo barocco.

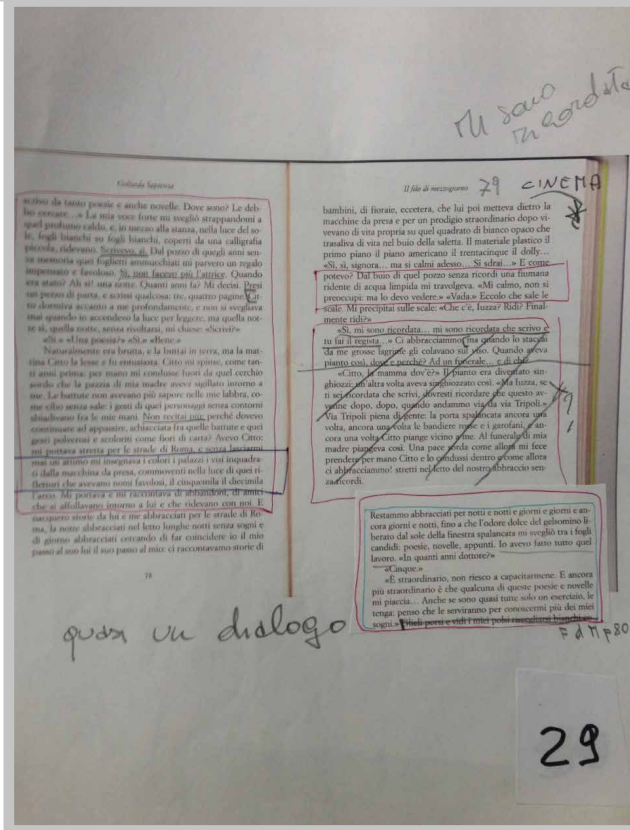
Leggo a Daniela gli estratti dei testi, riempio la stanza di ritagli preziosi, pagine fotocopiate dai due romanzi, ritagliate, evidenziate, piene di frecce e parole riscritte a matita: scongiuri, cicale urlano impazzite, la luna, Nica, correre, gelsomino, ho freddo, essere abbandonata, casapanca, cimici, cinema, fratelli, ho sonno, segreto, l'avvocato, madre, morte, pazza, visi contorti, pasticche, bocche spalancate, mi sono ricordata, scrivevo, non faccio più l'attrice, il metronomo, dizione, labbra, sapore delle mandorle, poesie. Ascolto le proposte di Daniela, la vedo agire. Ho letto tante volte i due romanzi, li ho segnati, tagliati tormentati e rimontati e frantumati sulla scena. Per fare un esempio c'è un momento dello spettacolo in cui viene letto un estratto in cui Goliarda ricorda una punizione che sua madre le inflisse quando era bambina.

Nel testo la madre la rimprovera e lei resta sola davanti allo specchio cercando di abbracciarsi come Nica l'abbracciava. La lettura avviene a destra della scena contemporaneamente alla videoproiezione su un piano inclinato al centro della scena in cui Daniela sbatte ripetutamente contro un grande vetro, il suo corpo seminudo continua a urtare contro il vetro. Faccio questo esempio perché l'emozione della lettura mi suscitò l'idea del video: trovarsi soli davanti alla propria immagine riflessa, scontrarsi con il proprio stesso corpo allo specchio, cercare un

Un momento dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo* © Salvo Scialoja
Il copione dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo* © Maria Arena



Il copione dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo* © Maria Arena





abbraccio negato e trovare la superficie fredda. La scena si conclude con una seconda proiezione in cui un uomo vestito da donna canta in playback *Ne me quitte pas* nella versione di Nina Simone. Ecco un esempio di associazioni e conflitti che ho messo in scena.

Gli estratti dai due romanzi di Goliarda Sapienza, tagliati e rimontati come ho già detto, durante lo spettacolo sono letti in scena da una 'lettrice', sono diffusi tramite registrazioni fatte in studio, sono inseriti nelle performance vocali di Daniela Orlando, sono voci off montate nei video. Tutte le letture registrate sono state fatte in studio da Emanuela Villagrossi.

In scena la 'lettrice' nell'edizione del 2009 è Rosaria Lo Russo in quella del 2010 invece Emanuela Villagrossi. La scelta di cambiare lettrice è nata dal fatto che volevo uniformare la voce registrata alla voce in carne e ossa in scena. Inoltre nella versione del 2010 Emanuela Villagrossi agisce anche in scena insieme a Daniela Orlando trasformando del tutto alcune parti. Tra Daniela ed Emanuela si è creata una sintonia tale durante le prove che ha scatenato varie improvvisazioni che poi abbiamo fissato e tenuto.

Il lavoro sulle interviste girate a Roma consiste nella selezione e montaggio di brevi estratti che scandiscono lo spettacolo attraverso testimonianze registrate. Sono momenti stranianti che spezzano l'andamento emozionale della scena, vere occasioni di uscita dal flusso emotivo per un'apertura documentaristica che imponga allo spettatore una distanza dalla quale indugiare e riflettere. Ci sono altri video nello spettacolo, video onirici, flashback... Ho girato in studio su fondo nero, nei sotterranei di Piazza Stesicoro, nel cortile della casa in cui Goliarda visse i suoi primi sedici anni nel quartiere San Berillo, e che ho scoperto nel 2008 'per caso'.

La casa di Goliarda a Catania. Piove davanti al portone in via Pistone n° 20, premo tutti i pulsanti del citofono, qualcuno mi getta le chiavi dal secondo piano. Un corridoio con il soffitto a volta immette nel cortile disastroso di un palazzo dell' '800, tubature di plastica arancione e verande in alluminio color bronzo. Qui, sotto l'altare, Goliarda, Nica e le altre bam-

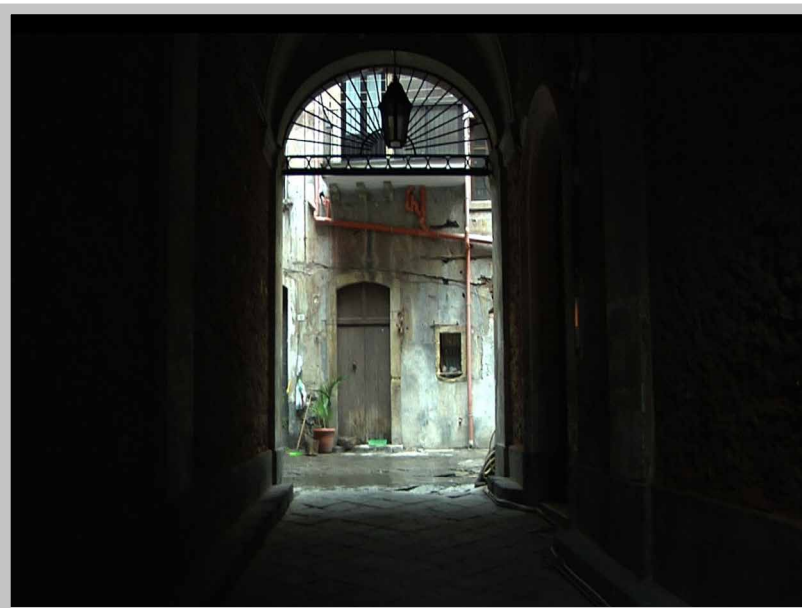
Due momenti dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo* © Salvo Scailia



bine, giocavano a sposarsi tra loro si scambiavano l'anello. Adesso il vetro è rotto e la madonna non c'è più. Qui Goliarda è rimasta seduta ad aspettare Anna la sediaia, partita dopo l'omicidio. La scala è ampia e ristrutturata, salgo confusa al punto giusto da essere disponibile ai fantasmi che mi vengono incontro. «Dai dieci ai dodici anni non camminavo mai, correvo, scendevo i gradini a due a due, correvo». Sono al secondo piano davanti a un sessantenne in tuta con i capelli lunghi raccolti, voce maschile e modi gentili. Incuriosito ci fa accomodare fra cornici dorate, angioletti, madonne, divani anni venti e vasi cinesi nell'apoteosi del kitsch di un ampio salone. Racconto brevemente della scrittrice che abitò nel palazzo, lui non ha mai sentito questo strano nome, descrivo dettagli della casa. «Una bussola di legno? L'ho tolta io quando sono venuto in questa casa dieci anni fa, era vecchia e malandata...». Così siamo in casa di Goliarda!

Per gli oggetti di scena e i costumi Daniela attinge idee da una stanzetta di casa sua, vero archivio che lei chiama il 'mio disordine'. Ordine e disordine sono parole che ricorrono nelle pagine di Goliarda, e nello spettacolo in due punti Goliarda/Daniela si rivolge al pubblico nel tentativo di fare un po' di ordine fra le cose, fra i ricordi confusi. La scenografia è nata dal lavoro con Daniela, lei ha immaginato uno spazio mentale fatto di oggetti fuori misura: uno schermo fatto di pagine, una pedana instabile, una stanza cilindrica dalle pareti trasparenti e dal soffitto altissimo. Al centro un piano inclinato che di volta in volta si trasforma da supporto in cui lei dispone oggetti componendo installazioni, a pedana per le azioni performative, a schermo di una delle tre videoproiezioni. Lo schermo principale, sopra la pedana, è composto da pagine bianche sovrapposte, una superficie non omogenea in cui vengono proiettate le interviste rendendo le immagini un po' distorte. A destra della scena l'arpa e Goliarda bambina/Lucilla. A sinistra della scena c'è uno spazio chiuso, una camera circolare dalle pareti di cellophane bianco semitrasparente che ora diviene lampada ora supporto di proiezione ora stanza della pazzia usata da Daniela in particolari momenti. Sul proscenio a sinistra la lettrice con il leggio.

e
Il cortile della casa di Goliarda Sapienza © Maria Arena



Un momento dello spettacolo *Io ho fatto tutto questo* © Salvo Scailia



Le musiche e una canzone di Carmen Consoli. Il giorno del concerto di Carmen Consoli



Zo è pieno di gente e di energia dentro e fuori. Finito il concerto andiamo a parlare con lei. Ha letto *L'arte della gioia* ed è incuriosita dal progetto, così fissiamo un incontro in casa sua alle pendici dell'Etna. Con Daniela ci inerpichiamo fra case circondate dalla lava in lunghe curve dove a un tratto tutto sparisce e sembra di entrare dentro la roccia. Carmen ascolta e ci guarda parlare; chiacchieriamo di Goliarda, del tipo di lavoro che stiamo facendo, le mostro i testi che ho scelto spiegandole che ho pensato di coinvolgerla su tre momenti diversi all'interno dello spettacolo, all'inizio, al centro e alla fine. Carmen guarda i testi e dirige subito il discorso sul lavoro da fare, sulle atmosfere e sui tempi e i modi di lavorazione. Fa domande precise e dice che lavorerà alla canzone finale e insieme da lei in studio lavoreremo al brano iniziale. La canzone finale sarà poi *Ognuno avi n'sigreto*, un bellissimo brano in dialetto ispirato ad una delle ultime pagine de *Il filo di mezzogiorno*. Assistiamo nel suo studio di registrazione alla composizione della musica e registriamo le voci di Daniela, Lucilla e Carmen per il brano che aprirà lo spettacolo.

La scrittura, lo spettacolo sulla carta, non è lineare come non lo è lo spettacolo stesso. Divido la pagina con 4 colonne, una per il testo letto, una per le performance di Daniela Orlando dove spesso vengono coinvolte la figlia Lucilla ed Emanuela Villagrossi, una per i video ed una per le musiche. Tutto procede in parallelo. Lo spettacolo è composto da 4 grandi sequenze che ho chiamato così: 1. *Tempo coma*, 2. *Preghiera alla luna*, 3. *Essere donna essere uomo*, 4. *Ricordare*.

In Maggio debuttiamo, due repliche con tutto esaurito. Il nome di Goliarda Sapienza si diffonde, le librerie espongono *L'arte della gioia*, finalmente sempre più richiesto. Un pronipote di Goliarda si presenta prima dell'ultima replica: Giancarlo Sapienza trentenne figlio di Giuseppe Goliardo Sapienza figlio di Carlo Marx Sapienza ossia uno dei fratelli di Goliarda nato dal primo matrimonio dell'avvocato Sapienza. Il nonno di Giancarlo era proprio quel Carlo con cui Goliarda si allenava alla box nella terrazza in via Pistone.

Mi ritrovo a Giugno con uno spettacolo pronto a girare e le spedizioni del materiale promozionale tra il nord e il sud d'Italia nell'attesa di un'altra occasione in cui il lavoro si compia. Così è il teatro, vive nel momento della messa in scena e poi non resta che l'attesa di rifarlo.

Io ho fatto tutto questo-Dedicato a Goliarda Sapienza

ideazione, regia, cura dei testi: Maria Arena

drammaturgia: Maria Arena e Daniela Orlando

con Emanuela Villagrossi e Daniela Orlando

e la partecipazione di Lucilla Scalia

musiche originali: Carmen Consoli

video: Maria Arena

light designer: Alessandro Arena

scene e costumi: Daniela Orlando

consulenza musicale: Stefano Ghittoni

tecnico luci: Antonello Scuderi

video assist: Giuseppe D'Alia

backstage: Anna Maria Di Giacomo

allestimento scenico: Salvo Pappalardo

responsabile tecnico: Aldo Ciulla

foto di scena: Salvo Scalia

L'abito indossato da Carmen Consoli è di Marella Ferrera.



Una produzione ZO centro culture contemporanee con il sostegno di Antonio Presti, Fondazione Fiumara d'Arte.

Le musiche di Carmen Consoli sono state registrate da Salvo Noto allo studio DUEPAROLE di Catania.

La voce di Emanuela Villagrossi è stata registrata da Cesare Malfatti al CHE Studio di Milano.

Per le riprese di Carmen Consoli si ringraziano Sergio Militti e Alfredo Martines.

Attori dei video: Giuseppe Calcagno, Adriana Harej, Antonio Di Pasquale, Daniela Orlando, Lucilla Scalia, Anna Maria Di Giacomo, Arturo Giusto, Martina Villari.



EMMA GOBBATO

*Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza**

This essay, at highlighting an original aspect in Sapienza, adding a new key point both in her artistic life and in the national film scene. The main focus is on her role as screenwriter as decisively revealed in detail by an intense and rich unpublished epistolary between her and Maselli, over the 50s and the 60s. Thought the letters it was possible bring out Sapienza's role as screenwriter, especially for the film *I delfini* (1960).

*Forse a taluno queste lettere sembrano
potrebbero di nessuna o poca importanza...
Anonimo***

1. La scrittura che diventa cinema

Su Goliarda Sapienza, scomparsa nel 1996, è in atto una feconda ricerca che indaga soprattutto l'aspetto letterario, avendo i suoi libri varcato i confini nazionali ed essendo diventati dei veri e propri casi editoriali, primo fra tutti *L'arte della gioia*.¹ Poco sappiamo invece della sua carriera di attrice, di teatro prima e di cinema poi, certamente breve ma molto intensa. Praticamente nulla si sa della sua storia da 'cinematografara', come le piaceva definirsi, compiuta passo passo al fianco del suo compagno Citto Maselli, indifferentemente davanti e dietro la macchina da presa. Sapienza è stata protagonista di tre lustri di cinema italiano con un ruolo ben più articolato e dinamico delle sette pellicole, dirette da grandi maestri della regia, che la critica e gli storici hanno riportato di penna in penna, spesso con errori anche grossolani. Ma «l'anonimato, lo sappiamo da molto tempo, è uno stato proprio delle donne», come chiosa Carolyn G. Heilbrun nel suo libro *Scrivere la vita di una donna*.²

Goliarda Sapienza ha vissuto questo statuto nei sedici anni passati accanto al compagno Citto Maselli, regista per il quale ha ricoperto tutti i ruoli: attrice, doppiatrice, assistente alla regia, *dialogue coach*, sceneggiatrice. Tutto con intensa passione e appunto in anonimato, fatta eccezione per il mestiere di attrice. Proprio dalle sue stesse parole in *La mia parte di gioia*, scopriamo che Sapienza ha lavorato in «quaranta documentari e quattro o cinque film, fino agli *Indifferenti*. Ho fatto tutti i mestieri». ³ Tutti i mestieri, compreso quello di sceneggiatrice, che qui proverò a mettere in luce attraverso documenti editi e inediti, come le numerose lettere che si trovano nell'Archivio Sapienza Pellegrino, utili a ricostruire il multiforme e complicato rapporto tra Sapienza e il mondo del cinema.

Probabilmente, almeno all'inizio, Sapienza non aveva cognizione piena nemmeno del suo statuto di sceneggiatrice.⁴

E nacquero storie da lui e me abbracciati per le strade di Roma, la notte abbracciati nel letto, lunghe notti senza sogni e di giorno abbracciati cercando di far coincidere io il mio passo al suo lui il suo passo al mio: ci raccontavamo storie di bambini, di fioraie, eccetera, che lui poi metteva dietro la macchina da presa e per un prodigio straordinario dopo vivevano di vita propria su quel quadrato di bianco opaco che trasaliva di vita nel buio della saletta. Il materiale plastico il primo piano il piano americano il trentacinque il dolly.⁵

In queste poche righe Goliarda Sapienza descrive in maniera poetica la sua nascita come sceneggiatrice, una sceneggiatrice estremamente atipica e fuori dagli schemi, come del resto fuori dagli schemi è stata tutta la sua carriera artistica. Nell'ambito del cinema americano, dove lo sceneggiatore era un professionista inserito all'interno di un sistema, Sapienza non avrebbe trovato spazio; dentro il contesto italiano, invece, nel quale accan-

to a nomi di 'solisti' esistevano vere e proprie botteghe 'sceneggiatoriali',⁶ Sapienza ha modo di 'scrivere' anche se risulta costantemente non accreditata. La sua presenza accanto a Maselli è costante ma sempre 'di profilo';⁷ il suo compagno, infatti, riteneva il suo apporto indispensabile e così, pur evitando di metterla su un piedistallo, la trasformò via via nella sua musa 'silenziosa'. Maselli definì il loro rapporto «totale»: «Lei era l'anima di tutto. Ha contribuito [ai miei lavori] in senso segreto, profondo. Ha avuto un peso radicale nella mia formazione».⁸

Il ruolo di sceneggiatrice di Sapienza accanto al regista nasce in maniera originale, non sulla carta ma oralmente, attraverso racconti e sogni ad occhi aperti che la coppia faceva durante le giornate trascorse insieme. Nei «quaranta documentari» di cui parla Sapienza la sua collaborazione è stata determinante: «io avevo un aiuto regista che era Rinaldo Ricci ma lei era l'anima di tutto; dai, insomma, la scelta di determinati bambini... Io direi che in *Bambini*, *Fioraie* e anche *Ombrellai* c'è Goliarda quanto me, c'è moltissimo [...] c'era un segreto sentire».⁹ Di

Goliarda Sapienza sul set con Francesco Maselli © Archivio Sapienza Pellegrino



Isa Miranda, Francesco Maselli e Goliarda Sapienza sul set de *Gli sbandati* (1955) © Archivio Sapienza Pellegrino



questi sedici anni di lavoro insieme però non resta alcuna traccia esplicita, se non in sporadiche dichiarazioni di Maselli, nelle interviste e in qualche testo.¹⁰ La domanda che verrebbe da porsi è: come mai se il lavoro di Sapienza era stato così importante per il suo compagno cineasta, questi non ha mai pensato di riconoscerlo in maniera formale? Una qualche giustificazione si può rintracciare nella congerie magmatica che era il mondo del cinema e della sceneggiatura in quegli anni.

Oltre ai tanti documentari a cui lavora insieme a Maselli, la prima vera sceneggiatura a cui Sapienza contribuisce è quella per il film *Gli sbandati* (1955). Anche per questa pellicola, a parte le dichiarazioni

di Maselli a tal proposito¹¹ e i ricordi di Sapienza nei suoi diari, non vi è traccia della collaborazione in documenti ufficiali, né negli scambi epistolari. Il soggetto è di Eriprando Visconti, così come indicato nei titoli di testa, ma «soltanto un'idea. Che peraltro era quella di una storia di contrabbandieri sul lago di Como, dunque una cosa piuttosto diversa, anche se ambientata nel periodo della Resistenza. Da lì ci venne l'idea di fare il film».¹² La prima versione della sceneggiatura viene scritta da Maselli insieme a Suso Cecchi D'Amico e Vasco Pratolini, che in seguito ne disconoscono la paternità a causa delle troppe modifiche apportate da Maselli durante le riprese.¹³ Nei titoli di testa del film, alla voce sceneggiatura, compaiono i nomi di Francesco Maselli, Aggeo Savioli e Eriprando Visconti che, eccezione fatta per l'ultimo, sono gli stessi che firmano la sceneggiatura di *La donna del giorno* (1956), insieme a Cesare Zavattini, Luigi Squarzina e Franco Bemporad, il quale sigla anche il soggetto. A proposito della pellicola del 1956, Maselli dichiara: «Scriviamo la sceneggiatura de *La donna del giorno* con l'apporto di Luigi Squarzina e di Zavattini, ma fondamentalmente in tre: Aggeo Savioli, Goliarda Sapienza e io».¹⁴ Se andiamo a guardare i titoli di testa di *I delfini* (1960), altra pellicola per cui Sapienza collaborò alla sceneggiatura, troviamo i nomi di Ennio De Concini, Francesco Maselli, Aggeo Savioli, con la collaborazione di Alberto Moravia. Ancora una volta ricorre il nome di Savioli, e ancora una volta non compare quello di Sapienza, la quale proprio su questa sceneggiatura ci ha lasciato decine e decine di pagine con correzioni e suggerimenti.¹⁵

Tornando al discorso sulle botteghe di scrittura, si potrebbe dedurre che nei fatti le tre sceneggiature siano state scritte a sei mani da Maselli, Sapienza e Savioli. In seguito, nello stile delle botteghe di scrittura, e soprattutto nella politica dei produttori ai quali serviva il nome di garanzia, sono stati inseriti i nomi di sceneggiatori che hanno collabo-

Lucia Bosè, Francesco Maselli e Goliarda Sapienza sul set de *Gli sbandati* (1955) © Archivio Sapienza Pellegrino



rato anche solo in minima parte. Del resto sembra che in Italia non esista alcuna regola che definisca in maniera certa chi può o meno apparire come sceneggiatore nei titoli di testa, così come risulta poco chiaro in quale modalità i vari autori abbiano apportato il loro contributo alla sceneggiatura,¹⁶ poiché spesso, più che collaborare in gruppo, questi procedono per revisioni, succedendosi tra loro e andando così a formare lunghi elenchi di nomi in apertura. Su tale versante ancora una volta paiono interessanti le parole di Maselli:

Lo sceneggiatore è la cosa più importante di tutti. Tuttavia allora avevamo un tale disprezzo di tutte queste cose... Nello spirito di allora se uno avesse detto "ma perché non la metti nei titoli..." non aveva senso... Nei miei documentari viene citato Rinaldo Ricci che era da sempre il mio aiuto. L'idea di mettere il nome non era sentita.¹⁷



Goliarda Sapienza sul set de *La donna del giorno* (1956) © Archivio Sapienza Pellegrino

In quanto a *La donna del giorno*, Sapienza oltre a collaborare alla sceneggiatura è sul set fin dalla prima ripresa, perché la sua presenza è «una cosa assodata, normale. Lei era lì, accanto a me sempre, a dare consigli richiesti e non».¹⁸

Ad un certo punto, però, pare che il produttore Lorenzo Pegoraro si fosse infastidito perché alcune delle osservazioni di Sapienza erano in contrasto con le sue richieste, e da un giorno all'altro avesse vietato a Maselli la presenza della compagna sul set.¹⁹ Ovviamente la collaborazione di Sapienza continuò a distanza,²⁰ e c'è da chiedersi se il film sarebbe stato diverso se la scrittrice fosse stata sul set sino alla fine delle riprese. Come notato in precedenza, riguardo alla collaborazione alla sceneggiatura di *Gli sbandati* e *La donna del giorno*, non vi sono documenti

che la attestino, mentre Sapienza, come detto poco sopra, ha lasciato decine di pagine su *I delfini*, e in queste fa riferimento ai due film precedenti proprio dal punto di vista della scrittura:

Avendo letto tutto il copione, oggi mi rendo conto che la seconda parte è più bella assolutamente della prima, come in *La donna del giorno*, si sente uno sforzo ad entrare nell'azione: che sarà? Vedi di capirlo, anch'io lo rileggerò e cercherò. Non c'è paragone tra il principio e la fine.²¹



E ancora, riguardo a una scena poi eliminata:

Pensa se avessi avuto paura di far morire Lucia? E in fondo la morte di Lucia è anch'essa un po' arbitraria e scusami la parola... cattiva, ma così deve essere, così come *La donna del giorno* doveva finire (come anche ci disse Luchino, ricordi?) con il suo trionfo, perché così è oggi la nostra realtà, e tu lo senti questo e tutto è sempre costruito per questo nelle tue sequenze, solo che a volte sei troppo buono. [...] Ma secondo me devi essere assolutamente cattivo.²²

Queste righe rivelano quanto profondamente Sapienza fosse 'dentro' questi film, quanto vi abbia lavorato in stretta collaborazione con Maselli, e quanto le sue indicazioni fossero davvero irrinunciabili per il compagno; nonostante ciò, come si evince da queste poche frasi, alla fine i registi fanno di testa loro, a volte ignorando perfino la sceneggiatura. Del resto «quando il regista è un Autore, prevarica tutti. [...] Quando un regista ha una sua visione della realtà la impone».²³

2. Fra le righe

Dal 1949 agli anni Settanta, e in particolare durante i primi anni Cinquanta, la coppia Sapienza Maselli ha comunicato di frequente attraverso lettere, a volte brevi ma spesso composte da molte pagine. Racconti minuziosi da cui emergono, oltre alla quotidianità, riferimenti al lavoro e al rapporto con i colleghi, mentre in controluce si può ravvisare l'idea che avevano del mondo del cinema, e dello spettacolo in generale.

Maselli, come abbiamo visto, ha dichiarato rare volte, e solo dopo l'avvenuto riconoscimento letterario, quanto Sapienza fosse stata importante nel suo lavoro. I loro scambi epistolari rivelano questa realtà, mettendo in luce come per il regista la compagna fosse indispensabile. Prendiamo ad esempio una lettera scritta da Maselli nel marzo del 1951 da Perugia, dove sta girando uno dei suoi primi documentari:

Iuzza cara, qui le cose proprio bene non vanno: mi sento monotono e ovvio, mi sembra di ripetere sempre le stesse inquadrature, bellissime quanto vuoi, ma sempre dello stesso gusto (di FINESTRE e soprattutto di BAGNAIA) [...] ma sempre gli stessi bambini che giocano, le stesse vecchie, gli stessi carrettini... Può essere che vadano benissimo e che sia io a farmi degli eccessivi scrupoli, ma non so proprio alla fine come verrà fuori tutto ciò. Io continuo a girare ma se ci faccio mente locale, a queste azioni monotone e terribilmente 'documentaristiche' mi vengono i brividi. Anche in questo senso sento la tua assenza: tu hai sempre una capacità di osservazione, sui fatti, gli episodi, le notazioni locali, che mi sarebbe stata letteralmente preziosa. Se ti ricordi qualcosa di interessante e di tipico di Perugia, anzi, ti prego di scrivermelo. [...] E poi non so, mi sento davvero terribilmente monotono, schematico, retorico: con quei bambini piccolissimi, quelle donne che lavorano sulla soglia o in primo piano a bordo del fotogramma, con quei soliti 'passaggi'. Ma del resto quali Cristo di azioni devo andare a pescare... Quelle sono, non per niente anche questi maledetti vicoli somigliano a quelli di Bagnaia... Dimmi qualche cosa che mi conforti e mi aiuti in qualche modo. [...] Iuzza cara, non hai idea di come ti vorrei qui e di come mi saresti utile, e se questo da un lato è un guaio, è anche molto bello non ti pare? A proposito, fai assolutamente una cosa: telefona assolutamente a Fusco il quale dovrebbe vedere quasi tutti i giorni il materiale, digli che ti ho scritto che se lui lo vedeva tu devi vederlo con lui, o più semplicemente che ti portasse con lui. Sarebbe splendido, ti giuro

che sarebbe un'altra cosa se potessi sentire un tuo giudizio preciso mentre ancora lavoro. Ma purtroppo non è sicuro che Fusco veda il materiale. Iuzza cara mi devi assolutamente rispondere a giro di posta.²⁴

A questa lettera Sapienza risponde subito, dando solo delle piccole indicazioni, ma che appaiono agli occhi di chi legge come inquadrature già definite nella sua mente:

Citto caro, ho ricevuto adesso la tua lettera, ti rispondo subito, anche se brevemente, altrimenti chissà quando lo farò. Capisco i tuoi dubbi, ma cosa dirti, così da lontano? L'unica cosa che ricordo è quel senso di sali e scendi e il bellissimo mercato nella piazza principale, con le terraglie sparse sui gradini del Duomo. Ma tutto questo tu lo sai e sono sicura che farai bene il tuo lavoro. Se è possibile cerca di non fermarti troppo sui vicoli. Telefonerò a Fusco, sono ansiosa di vedere quello che hai girato.²⁵

Fra le righe di questo breve scambio emerge in filigrana il rapporto di dipendenza vissuto dalla coppia, una dipendenza non semplicemente affettiva, come spesso rivelano i carteggi, ma artistica; emerge inoltre la necessità per il regista di potere avere «un giudizio preciso» da Sapienza, di potere sfruttare la sua capacità di osservazione «letteralmente preziosa».

Quello che con licenza letteraria vado a definire 'carteggio delfiniano' è una parte unica e eccezionale del fitto e corposo scambio epistolare della coppia Maselli Sapienza. Il carteggio si concentra in un periodo di tempo molto breve, l'estate del 1959, periodo in cui è in lavorazione la sceneggiatura del film *I delfini* e che vede Maselli a Roma e Sapienza a Positano per un breve soggiorno, e si compone di otto lettere, alcune eccezionalmente lunghe, che la coppia si scambia a

stretto giro di posta. La loro importanza risiede nel contenuto, poiché esse rivelano con dovizia di particolari il contributo della scrittrice come sceneggiatrice. Sapienza, infatti, legge e corregge le bozze che il regista le invia, fornendo consigli minuziosi circa la psicologia dei personaggi, l'ambientazione del film, le azioni e i dialoghi; e se pensiamo al fatto, come già osservato, che finora non vi era traccia di questo aspetto del lavoro della scrittrice, tali lettere ancora inedite si rivelano di straordinario interesse.

Sin dalla prima stesura della sceneggiatura, Sapienza dà indicazioni dettagliate e insiste in particolare sulla costruzione dei personaggi:

Locandina de *I delfini* (1960) © Archivio Sapienza Pellegrino





(Volevo rileggere tutto ma già dalla prima riga mi sono urtata, non lo faccio ti prego amore caro, non ti urtare del tono, è questo mio brutto vizio germanico di prenderti). Nella scena della visita attenti al ridicolo, se il padre parla credo sia quasi impossibile evitarlo. Si potrebbe fare che sta zitto, una presenza curiosa e muta che segue la scena con occhi fissi? Mi pare assolutamente inverosimile che si presenti tutta la famiglia in casa e soprattutto che siano ricevuti con tanta facilità. Secondo me bisognerebbe trovare un'altra scena anche perché essendo all'inizio del secondo tempo lo spettatore distratto coglie di più qualsiasi sfumatura di inverosimiglianza e, ripeto, ridicolo. A meno che tutto sia 'poeticamente' curioso ma mi pare estremamente difficile anche perché la scena com'è mi pare una delle meno riuscite e inutilmente oscure. [...] Nella scena 'interno casa Anselmo' tutto bene: i cioccolatini, Elsa, ecc... Invece della fotografia di Sisino si potrebbe mettere una fotografia della Cherè elegantissima che Elsa a un certo punto, cambiando, muove, stranamente. Mi paron belle queste tre persone in procinto di affrontare il sonno, e, visto che qui hai spezzato così il ritmo, non capisco perché ti spaventa l'apertura sull'uscita del ballo della Croce Rossa, apertura sulla casa di Fedora, che ti permetterebbe di capire di più e di dare allo spettatore la misura precisa della situazione tragica.²⁶

Queste righe mettono in rilievo il fatto che Sapienza non sia stata una semplice suggeritrice di suggestioni o atmosfere, ma che avesse ben chiaro cosa servisse ad un film per essere tale: una credibile costruzione dei personaggi, un comprensibile sviluppo della trama, scenografia, azioni e dialoghi coerenti. A più riprese sottolinea al compagno Maselli la necessità di delineare bene i tratti psicologici dei personaggi e i loro caratteri, per poter costruire dei rapporti credibili e creare uno snodo della narrazione fluido.

Già da questa lettera si può intuire che i suggerimenti di Sapienza sono stati osservati: la visita di cui si parla, e di cui lei sottolinea il ridicolo, alla fine è stata tagliata. La famiglia in questione è quella di Fedora e nel film noi non vediamo mai il padre, che scopriamo da una battuta di Claudia Cardinale avere abbandonato madre e figlia per un'altra donna. Altre indicazioni invece sono state ignorate o forse, essendo quella analizzata in questa lettera solo una prima stesura di sceneggiatura, naturalmente disattese. La scena 'interno casa Anselmo' non esiste nel film. Altri suggerimenti sono stati accolti e si sono dimostrati funzionali al ritratto dei personaggi, come per quello di Elsa (interpretata da Antonella Lualdi). Nella stessa lettera Sapienza scrive:

Tutta la scena tra Anselmo, madre e padre va abbastanza bene solo che forse Elsa dovrebbe essere più presente... Potrebbe forse origliare e divertirsi un mondo di tutte queste cose che lei sa e che si è buttata dietro le spalle, odiando i genitori e il mondo, mentre l'ultima invece di essere un pettegolezzo verso le feste della Cherè potrebbero essere un avvicinamento tenero di consolazione verso il fratello, un che di curiosamente protettivo verso di lui [...] misto ad un'ammirazione che la prende al sapere che il fratello ha rubato, ha fatto qualcosa di eccezionale ed eccentrico.²⁷

Maselli inserisce questa scena, rendendo il personaggio di Elsa molto più accattivante, una «ragazzina, tenera, un po' crudele, un po' buona, un po' balorda [...], forse il personaggio più originale del film», come la disegna Sapienza con le sue parole. Il suo interesse particolare alla costruzione psicologica dei personaggi, alla profondità dei caratteri, alla coerenza delle azioni con le singole personalità e con lo snodo della narrazione, emerge come fattore caratterizzante di tutto lo scambio epistolare, e rimanda al suo futuro lavoro di scrittrice e alla centralità dei caratteri che animano le sue storie. Aggiunge in un altro passaggio:

[...] anche qui si sente ancora (e del resto naturalmente essendo una prima stesura) che i personaggi non agiscono mai in cattiveria o in bontà esattamente come del resto dovrebbero fare un po' in tutto il copione. Mi spiego. Sembra, invece che siano cinque o sei caratteri, sia uno solo sminuzzato; tutti reagiscono allo stesso modo, hanno le stesse reazioni, ecc. [...] la seconda parte è più bella assolutamente della prima, [...] si sente lo sforzo ad entrare nell'azione: che sarà? [...] Non c'è paragone tra il principio e la fine. Non aver paura di rivoluzionare il primo tempo, di levare e aggiungere. Non ti affezionare alle cose che ti possono pesare come piombo alle caviglie. Un'altra cosa: mentre nel II tempo la crudeltà di questi ragazzi è data in maniera brutale e precisa, riesce troppo cruda e leggermente astratta, appunto perché nel primo tempo non li hai visti bene nei loro lati migliori, non hai saputo scoprire le loro sofferenze. Insomma dal primo tempo già si sente che faranno delle cose crudelissime pur di apparire spensierati e sofferenti, almeno tormentati, così che quando si scatenano sembrano dei pupi invece che degli uomini. In una parola hanno una sola faccia. Se riesci a scavare di più il loro animo nel primo tempo, se riesci a coglierli nei loro momenti di debolezza con precisione maggiore [...] sarà un bellissimo film ne sono sicura.²⁸

Nello scambio epistolare emergono anche moltissimi riferimenti al suo grande amore per la letteratura, per i grandi classici che sin da bambina l'avevano nutrita e formata, e alla sua immensa cultura cinematografica. Espliciti sono i rimandi a personaggi letterari, a vicende particolari e ad atmosfere di illustri film.

Quello che mi dici di Ridolfi non mi sembra un guaio così grosso, anzi io credo che se riuscite a fare di questo personaggio, così eterno nel mondo, (guarda Pasternak: il personaggio seduce il secondo amore del protagonista e glielo porterà via, per metterla in salvo, quell'avvocato e uomo d'affari e di mondo insieme che è bellissimo nel libro, bellissimo e terribile come nei film di V. Stroheim) [...]. Dicevo, se invece di un piccolo ladruncolo misero e senza interesse (e quindi convenzionale come è adesso) riuscite a farlo diventare un vero personaggio [...] se lo fate repellente e virile potrebbe essere la figura più interessante del film. Pensa, scusa se mi ripeto, a Greed, secondo me. Ridolfi e Marina devono un po' essere quel mondo lì. Cioè devono un po' essere Marina come era il suo nonno che ha creato la fortuna della casa e Ridolfi il nonno stesso di una famiglia di affaristi che sorge. Se voi date questo con questi due personaggi (così come nei *Buddenbrock* c'è il nonno e da questo si arriva a Hanno, ti ricordi?) avrete il confronto, avrete la misura degli altri personaggi che al contatto con la cultura, tirati fuori dalla lotta immediata per la vita (vedi Thomas dei *Buddenbrock* ed il fratello fissato con le malattie) si sono [...] impoveriti e secondo me, scusa se insisto, non sono 'sciocchi' come ancora appaiono qualche volta nella sceneggiatura, ma... soffrono. È importante che soffrano, possono essere crudeli e spietati ma solo analizzando le loro debolezze e travagli potranno avere un peso poetico.²⁹

Il cinema, la sua visione e il suo farsi, hanno avuto un'influenza potentissima sulla scrittura di Sapienza, che si può rintracciare nell'uso di un originale 'stile cinematografico'. Tutti i suoi romanzi sono attraversati da un costante riferimento al mondo dello schermo: i ricordi di bambina, le serate passate dentro la scatola magica del Cinema Mirone, le ore trascorse insieme al maestro puparo, il commendatore Insanguine, la sua esperienza attiva sul set. E come può una penna che è cresciuta a pane e cinema non trasferire nelle sue pagine questo modo di vedere la realtà? Tutti i suoi testi sono scanditi da una pulsione verso la figuratività che è strettamente legata allo sguardo filmico. Le parole di Goliarda Sapienza non raccontano semplicemente, ma offrono al lettore il film o la messa in scena della sua vita; sono figlie di un'esperienza da spettatrice che è stata quasi totalizzante,



che ha segnato a tal punto la sua immaginazione creativa da indurla a ricorrere, a volte anche inconsciamente, al linguaggio del cinema o a forme narrative e di sguardo che lo richiamano.³⁰ L'assidua frequentazione delle sale e il trovarsi a fare cinema in prima persona, hanno influenzato a tal punto la scrittura di Sapienza da modificarne in un certo modo la percezione della realtà, per cui la sua idea dello spazio e del tempo sembra aderire a quella propria del cinema, un po' come se per scrivere i suoi romanzi usasse una 'stylo-camera', per parafrasare Astruc.

Ritornando alle lettere del carteggio, queste in realtà altro non sono che 'appunti' per una sceneggiatura non ancora ultimata, che dovrà essere rivista, passare da più mani probabilmente, sino a prendere la forma definitiva. Appunti certamente *sui generis*, come originale è questa modalità di collaborazione a distanza. Ma a maggior ragione questa pratica ci dimostra con forza quanto importante fosse per Maselli il pensiero di Sapienza, quanto fosse irrinunciabile la sua collaborazione ad ogni progetto del regista, sino a trasformare la 'bottega di sceneggiatura' di *I delfini* da luogo concreto a luogo metaforico, uno spazio in cui il continuo sovrapporsi di idee, sperimentazioni e correzioni ha messo in moto un processo di scrittura che è anche pratica d'intesa.

Per concludere questa prima ricognizione d'archivio, in una delle lettere che Maselli scrive in risposta a Sapienza, il regista sottolinea l'importanza del lavoro di 'inedita sceneggiatrice' della sua amata compagna:

Cara Iuzza, ti scrivo in fretta. È incredibile ma il tempo sembra tanto e poi non se ne ha mai abbastanza. Dunque: ti ringrazio veramente³¹ delle tue lettere che mi sono servite addirittura di base, sia psicologicamente che direttamente per questo lavoro [...]. Giustissime tutte le cose che mi dici di Elsa e Anselmo, del gruppo, il suggerimento bellissimo sul ricatto genitori Fedora, l'esigenza di un'apertura tipo luna park. Tutto. Tutto materiale che sto rielaborando, ancora seguendo il tuo consiglio, dentro di me³²[...]. Vorrei molto parlare con te del film e mi consola il pensiero che dall'altra parte, moltissimo di quello che mi dovevi dare me l'hai dato nelle lettere [...]. Ti amo. Citto.

Il caso de *I delfini* si rivela particolarmente significativo e illuminante per comprendere il ruolo cruciale giocato da Goliarda nella costruzione del cinema di Maselli. Le riflessioni della scrittrice, i suoi consigli, le sue parole si riverberano nelle inquadrature del film, ne definiscono l'ossatura, e sovente ne tracciano il carattere in profondità.

Sarebbe auspicabile e certamente necessario tentare di estendere l'indagine anche agli altri film, così da restituire a Sapienza il riconoscimento che merita.

*Questo contributo prende spunto da un mio saggio pubblicato in lingua inglese per la Fairleigh Dickinson University Press nel 2016, dal titolo *Goliarda Sapienza. The Unknown Scriptwriter*, frutto del mio intervento al convegno londinese *Goliarda Sapienza in context*, del 31 maggio - 1 giugno 2013. Il saggio era un embrione del mio lavoro per il Dottorato di ricerca, poi sviluppato nella stesura della tesi *Goliarda Sapienza sceneggiatrice. Il caso "I delfini" attraverso un carteggio inedito* (Università di Sassari, Tutor prof.ssa Lucia Cardone).

**L'epigrafe è tratta da ANONIMO, 'Lettere di illustri letterati scritte alla celebre poetessa pallina Grismondi nata Contessa Secco-Suardo, fra le Arcadi Lesbia Cilonia', *Bibliografia italiana*, 73, febbraio 1834, p. 101.



- ¹ G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008.
- ² C. G. HEILBRUN, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1990, p. 6.
- ³ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 112.
- ⁴ L'intuizione di Sapienza sceneggiatrice (a parte le sporadiche dichiarazioni rilasciate da Maselli circa la collaborazione della sua compagna ai suoi lavori sino agli anni Sessanta) nasce dalla lettura di uno stralcio di lettera che mi ha portato alla ricerca e alla scoperta di altre missive che rappresentano un piccolo *corpus* epistolare, costituente l'ossatura del mio progetto di Dottorato. Queste lettere si sono rivelate di straordinaria importanza per il loro contenuto e mi hanno spinto a mettere in luce il prezioso lavoro di Sapienza al di qua della macchina da presa. Sono state utilizzate in modo particolare le lettere che la coppia si scambiava quando era lontana e impegnata in set diversi, ma anche i diari di Sapienza e le interviste a Maselli. In particolare, ho messo a confronto lo scambio epistolare che ha come oggetto la stesura della sceneggiatura del film *I delfini*, per mettere in luce l'apporto sostanziale di Sapienza alla scrittura di questa pellicola di Maselli e di altre ancora.
- ⁵ G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 78-79.
- ⁶ Per un quadro esaustivo sulle botteghe di scrittura cfr. G. MUSCIO, *Scrivere i film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli Editori, 1981; F. VILLA, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002; M. COMAND, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.
- ⁷ Cfr. L. CARDONE, 'Goliarda Sapienza attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra', in M. FARNETTI (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011, pp. 31-61.
- ⁸ Dall'intervista rilasciata a Giovanna Providenti, 22 dicembre 2006.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Citto Maselli confessa l'apporto 'sceneggiatoriale' di Sapienza nei testi di L. MICCICHÈ (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Torino, Lindau, 1998 e *I delfini di Francesco Maselli. Dolce vita in provincia*, Torino, Lindau, 1998, oltre che nelle interviste rilasciate a Giovanna Providenti nel 2006 e a me nel 2013.
- ¹¹ L. MICCICHÈ (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, p. 26.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 31.
- ¹⁵ Mi riferisco a quello che in seguito citerò come 'carteggio delfiniano' e che è l'ossatura del mio progetto di Dottorato. Le lettere si trovano a Roma nell'Archivio Sapienza Pellegrino, dove ho avuto modo di analizzarle.
- ¹⁶ Cfr. G. MUSCIO, *Scrivere i film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, p. 89.
- ¹⁷ Dall'intervista a Citto Maselli rilasciata a Giovanna Providenti il 22 dicembre 2006.
- ¹⁸ Da una mia intervista a Citto Maselli del 31 ottobre 2013.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ G. SAPIENZA, *Lettera a Citto Maselli*, senza data, conservata in Archivio Sapienza Pellegrino. Tutte le lettere citate sono documenti ancora inediti che ho avuto modo di leggere e analizzare per il mio progetto di Dottorato di ricerca.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ M. MONICELLI citato in G. MUSCIO, *Scrivere i film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, pp. 99-100.
- ²⁴ F. MASELLI, *Lettera a Goliarda Sapienza*, marzo 1951.
- ²⁵ G. SAPIENZA, *Lettera a Citto Maselli*, 14 aprile 1951.
- ²⁶ G. SAPIENZA, *Lettera a Citto Maselli*, estate 1959.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ La sua scrittura è già cinema per l'uso che fa del lessico cinematografico, come quando in *Le certezze del dubbio* vede «le strade appena rischiarate dalla "diffusa" della prealba» (G. SAPIENZA, *Le certezze del dubbio* [1987], Torino, Einaudi, 2013, p. 106); o come in *Il filo di mezzogiorno*, quando narra dei racconti che nascevano da lei e dal suo compagno Citto e si trasformavano poi in «materiale plastico [...] primo piano [...] piano americano [...] trentacinque [...] dolby». (G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 1969, p.79). E sono cinema le sue visioni 'in soggettiva', come quelle dalla sua cella di Rebibbia: «Scorgo allo spioncino un carrello



immenso con due donne che ci trafficano intorno. Di una vedo solo la schiena enorme, l'altra, giovanissima e paffutella, i modi bruschi da contadina [...]. Non mi dà dolore seguire allo spioncino figurette che scivolano rapide nell'ombra come pesci colorati in un acquario, alcune lente e pesanti. Richiami, sospiri, un fischiotto duro e sonoro come quello di un ragazzo: deve essere di quella ragazzina piccola e snella in jeans e giubbotto nero che passa svelta, le mani in tasca, la zazzera all'aria [...]. Fino alla fine mi godo quel movimento» (G. SAPIENZA, *L'università di Rebibbia*, Rizzoli, Milano, 2006, pp. 15-16).

³¹La parola è sottolineata nella lettera manoscritta.

³²*Ibidem*.



MARIA RIZZARELLI

*Schermo, schermo delle mie brame...
La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza*

The cinematographic experience of Goliarda Sapienza preceded her literary production. It is hence reflected in her novels, which it imbues with topics, images and perspectives. In particular, *Io, Jean Gabin* stands out as the novel through which the author's gaze took shape. Before the emergence of her performing vocation, in it she recounts her learning curve – both human and artistic – in the world of the screen. This essay focuses on the various themes which from cinema flow into Sapienza's autobiographic novel, as well as on the identity implications of her visual arts background. It highlights the eccentricity of her model of spectatorship, in line with that of her overall stature as an author.

Per un sillogismo quasi perfetto se è vero che un ventennio della vita di Goliarda Sapienza è dedicato all'arte della decima musa, e se è evidente che la maggior parte delle sue opere ha una esplicita marca autobiografica, sembra abbastanza ovvio e prevedibile concludere che il cinema sia una delle materie prime che nutrono la sua scrittura, per i temi, le immagini e le prospettive visuali che da quel mondo provengono e a quel mondo rimandano. Tale presenza tematica costante è un dato acquisito ed è stato messo a fuoco sin da subito dalla critica, che si è soffermata ora sulle tracce lasciate nelle sue pagine dall'esperienza di 'cinematografara',¹ ora sulla dimensione visiva della scrittura,² ora infine sulla più o meno ignota attività di (co)sceneggiatrice.³ Facendo tesoro di questi importanti contributi si vorrebbero incrociare le acquisizioni che da essi derivano all'insieme delle altre molteplici prospettive di indagine applicate ai testi di Sapienza, per mostrare come le varie declinazioni dei temi provenienti dall'immaginario di celluloidi intercettino altri motivi dominanti. In questa occasione si vuol soprattutto concentrare l'attenzione su un testo emblematico da questo punto di vista, *Io, Jean Gabin*, che rende evidente dalla lettura di ogni pagina la necessità di un'indagine volta a gettar luce sulle implicazioni identitarie insite nel modello di spettatrice narrato da Sapienza, tenendo conto del contesto culturale e della geografia sociale in cui è ambientata la sua *Bildung*.

1. La giornata di una spettatrice

Che la formazione riguardi principalmente la dimensione dello sguardo, che esso sia il vero protagonista della storia, che quella narrata sia la genesi di una visione del mondo e della vita è evidente sin dall'incipit del racconto. *Io, Jean Gabin*, romanzo postumo che si aggiunge agli altri capitoli dell'«autobiografia delle contraddizioni»,⁴ dalla prima pagina esibisce una complessa trama di rimandi visuali e un fuoco incrociato fra dispositivi che annunciano gli assi tematici attorno a cui ruotano i ricordi di una Goliarda bambina, ritornata ancora una volta con la memoria nei vicoli del quartiere di Catania dove ha trascorso l'infanzia.

Io, che con Jean Gabin ho imparato ad amare le donne, mi trovo ora con la foto di Margaret Thatcher davanti – sul giornale, beninteso, che da buona cittadina postri-



voluzione francese compro tutte le mattine –, e comincio a pensare che qualcosa non è andato per il verso giusto in questi ultimi trent'anni di democrazia. Jean Gabin non ne sapeva niente di lady di ferro, donne poliziotto, soldate e culturiste. I suoi occhi azzurri – di Jean intendo – sognavano una donna che fosse come un fiume, un grande fiume languido e vertiginoso che andava a nutrire con le sue acque limpide il mare. Questo ho imparato da lui, e per me la donna è stata sempre il mare.⁵

Come in *Lettera aperta* e ne *Il filo di mezzogiorno*, anche qui la ricerca del tempo perduto procede a ritroso, a partire dall'*impasse* che ha oscurato il legame fra il presente e il passato; anche qui, come negli scritti precedenti, il primo passo che l'io compie per riallacciare i fili della sua storia è quello di rivolgersi a una figura importante per la sua formazione (in *Lettera aperta* il prof Jsaya e ne *Il filo di mezzogiorno* Nica); ma in questo romanzo la dimensione visuale è marcata dal riferimento a una foto e a un'immagine di celluloidi scelte per rappresentare la distanza fra l'oggi e tutti i suoi ieri.⁶ Del resto, il racconto *à rebours*, perfettamente in sintonia con lo stile della narrazione memoriale di Sapienza, procede qui con un flashback la cui ascendenza cinematografica viene confermata nelle pagine successive dalla citazione di uno dei film più celebri della storia del cinema costruita tutta a partire da un'inversione temporale. Il rimando a *Le jour se lève – Alba tragica* (1939) di Marcel Carné, oltre a rivelare immediatamente la predilezione per il divo del cinema francese, che diviene in queste pagine un vero e proprio interlocutore dei pensieri e delle azioni della protagonista, nasconde anche un preciso modello narrativo.

Come il personaggio (François) del film, a colloquio con le sue memorie, ricostruisce gli eventi che lo hanno condotto alla situazione presente, così la Goliarda adulta prova a riflettere su ciò che «non è andato per il verso giusto», in un gioco costante di specchi in cui la sua storia si riflette e si riverbera su quella del contesto in cui è nata e cresciuta e tenta di illuminare le strade che l'hanno condotta al suo presente, condensando il percorso della sua infanzia nel ricordo di uno spazio di tempo alquanto breve, incorniciato dalla rievocazione di due pellicole animate dalla presenza di Jean Gabin.

Il romanzo si apre, infatti, con la visione di *Pépé le Mokò – Il bandito della Casbah* (1937) e si chiude con quella di *Le quai des brumes – Il porto delle nebbie* (1938), mentre la maggior parte del racconto si concentra sul ricordo di una giornata trascorsa nel tentativo di recuperare il denaro necessario per poter vedere il film interpretato dal divo amato.

Il cinema è legato a doppio filo con le scelte messe in atto dalla scrittrice in questo testo anche nella misura in cui esso è esplicitamente inteso come arte della memoria:⁷

Rivedere le pellicole di Jean Gabin: sapevo come fare. Chiudendo gli occhi ripassavo una per una tutte le scene davanti allo schermo della memoria che possedevo fortissima come tutti quelli che del resto

Le jour se lève – Alba tragica di Marcel Carné (1939)





si guadagnano il pane e la libertà giorno per giorno. Per essere bandito, ladro, o solo ribelle, bisogna avere soprattutto memoria, altrimenti sei fottuto (IJG, p. 8).

Al di là del nesso spettatrice-attrice-scrittrice, che segna il percorso *sui generis* della formazione di Goliarda bambina protagonista di questi ricordi, la re-visione delle scene dei film «davanti allo schermo della memoria» situa Sapienza entro un modello di spettatorialità tipico della sua generazione. Un modello che si pone al di qua dell'invenzione delle tecnologie di riproduzione domestica dei film, in un orizzonte dunque in cui le figure apparse sul grande schermo finiscono per acquisire la rarefatta materialità dei fantasmi della memoria,⁸ mantenute in vita solo attraverso un esercizio mnestico che qui viene rafforzato dall'abitudine di raccontare ai coetanei abitanti nel suo quartiere le storie degli eroi e delle eroine del grande schermo (cfr. IJG, pp. 20-21), svelando sin da subito gli intrecci fra vocazione performativa e tensione narrativa che caratterizzano il suo originale percorso di formazione. Intrecci che si riflettono anche nella peculiare interpretazione della *Bildung* di Sapienza, che non rinuncia mai alla libertà del divenire e che intende la formazione delle sue personagge come un processo dialettico mai concluso.⁹ Del resto, l'autobiografia della spettatrice contenuta in *Io, Jean Gabin*, nell'enfatizzare il valore totalizzante rappresentato dal cinema come fonte primaria di alimentazione dell'immaginario della protagonista, risulta perfettamente coerente con il paradigma dell'audience cinematografica di tutta la sua generazione.¹⁰ Le affermazioni di Sciascia («il cinema era allora tutto. *Tutto*»)¹¹ o di Calvino («il cinema è stato per me il mondo»)¹² e di molti altri autori loro coetanei valgono anche per Sapienza, che con questo romanzo si mostra in sintonia con una letteratura che celebra l'«età dell'oro della cinefilia» e considera il cinema come l'esperienza più rilevante dei propri ricordi, perché legata al tempo stesso all'«iniziazione all'amore e alla politica».¹³

Alla stregua di altri scrittori, la ragazzina protagonista di *Io, Jean Gabin* ha vissuto il cinema come un'esperienza che si consuma nella triangolazione fra la sala, lo schermo e la relazione con gli altri spettatori. Nelle memorie della spettatrice Sapienza si possono riconoscere almeno tre della quattro categorie di tematizzazione della decima musa enucleate da Emiliano Morreale e Mariapoala Pierini nell'antologia *Racconti di cinema*.¹⁴ Come dimostrano le storie raccolte in questa silloge, il cinema ha offerto alla letteratura, attraverso le fantasmagorie alimentate dallo *star system* hollywoodiano, nuove figure pronte a farsi personaggi da romanzo (i divi, ma anche le varie comparse, le maestranze e tutti coloro che girano attorno al fantastico mondo dello spettacolo), e contemporaneamente si è prestata a diventare simulacro della vita stessa. Allo stesso tempo ha creato un nuovo personaggio: il soggetto della visione, quello dello spettatore che vive il rapporto con il divo come «una relazione amorosa, talvolta erotica, mai consumata».¹⁵ La protagonista della storia narrata da Sapienza percepisce la propria condizione di spettatorialità per certi versi in modo abbastanza canonico, avverte «il divario tra lo schermo e la platea» e si lascia nutrire, come tutti, dal desiderio «di ridurlo il più possibile, di cancellarlo».¹⁶ Situa, tuttavia, la sua esperienza cinematografica in uno spazio definito, in un microcosmo che rispecchia i rapporti di forza esistenti all'esterno della sala.

Già nel primo capitolo la giovane spettatrice sembra cosciente del rapporto dialettico fra il suo sguardo e quello degli altri frequentatori del cinema Mirone; la relazione fra i suoi occhi (che si identificano con quelli di Jean Gabin) e quelli della donna che appare sul grande schermo si consuma in uno spazio in cui sono presenti altri occhi, che hanno a loro volta una diversa considerazione dei personaggi del film:



Bastava staccare gli occhi dallo schermo dove lei, bianca e ovattata, soffusa dalla luce-splendore dello sguardo di Jean, si faceva forza per non piangere e fare il nome del suo torturatore (sapendo la potenza di questi, desiderando che Jean non corresse rischi per difenderla); bastava staccare lo sguardo, dicevo, da quegli occhi tristi appena velati di lagrime trattenute e guardarsi intorno nella platea per capire che tutti quei mostriciattoli, femmine e maschi, nascondevano sotto la falsa ammirazione l'odio per la perfezione di quel viso che li umiliava (IJG, p. 4).

La preoccupazione per il giudizio del pubblico che la circonda, oltre a marcare il divario fra gli sguardi che si posano sulla medesima figura di celluloide, mostra la labilità del confine fra quella che Calvino, nella sua *Autobiografia di uno spettatore*, considera invece una linea di demarcazione molto netta fra il «mondo di fuori» e quello di «dentro». ¹⁷ A differenza dello scrittore ligure, Sapienza è consapevole del sottile filo di continuità che lega la sala al contesto del quartiere in cui è collocata. La lite (che racconta di seguito) con Concetta e la madre, due donne che hanno osato commentare ad alta voce l'apparizione della diva sullo schermo, manifestando diffidenza e incomprensione per una bellezza così lontana dai canoni della loro vita quotidiana, dimostra proprio come il cinema Mirone rappresenti una delle stazioni (sebbene non sia l'unica è però quella a più alta valenza simbolica per la costruzione dell'immaginario di Sapienza) della mappa del *Bildungsroman* ¹⁸ della protagonista, che vive in perfetta osmosi con lo spazio in cui è collocato.

L'altra scena del romanzo che si svolge dentro al cinema Mirone, nel tredicesimo capitolo, riconferma, verso la conclusione, questa asimmetria di sguardi ed evidenzia la consapevolezza della protagonista di essere una spettatrice atipica, la cui eccentricità rispetto al contesto la rende però la destinataria privilegiata del messaggio anarchico e libertario incarnato dal suo eroe. Immersa nella calca di «cento fiati affamati di pellicola», che entrano nella sala in cui sta per essere proiettato *Il porto delle nebbie*, la piccola 'donna della folla' sente di essere parte di un rito collettivo al quale non può aderire se non rimarcando una certa presa di distanza dal resto del pubblico:

Dentro sono la sola nella prima fila della galleria. È l'unica raccomandazione di mio padre: «Solo in galleria mi raccomando, non è per disprezzare il popolo, è che il popolo è quello che è, col tempo vedrai». Col tempo quei veri e propri animali che sputano in terra e in aria (fanno a chi fa il tiro più alto), si danno pacche, a volte si levano anche le camicie – se camicie si possono chiamare –, le sventolano, urlano, si chiamano con parole che solo a ricordarle le gambe tremano, si sdraiano in terra o russano oscenamente, è possibile che cambieranno? Non mi sembra possibile ma ognuno ha il suo sogno e io rispetto il sogno di mio padre come lui rispetta il mio. Se non fosse così vi sembra che un avvocato di grido permetta che la sua carusa vada al cinema sola alle due del pomeriggio – anche se in galleria – e ce la lasci fino a sera tardi? Anche se lassù c'è uno di quei dolcissimi delinquenti falliti che mio padre ha «sistemato» come sorvegliante e che con la lampadina tascabile ogni tanto nel buio illumina un cerchio intorno a me per verificare che nessuno mi tocchi (IJG, pp. 76-77).

Dentro il racconto della sala piena di fumo e di «sentore di fritto, dolciumi e sudore», in cui si riconosce un paradigma di spettatorialità che ha trovato ospitalità in molte pagine e in diversi film, ¹⁹ si avverte quello scarto dalla norma che segna la protagonista in ognuno dei capitoli delle sue memorie, in particolar modo in quelli in cui viene evocata la sua famiglia e la sua educazione anticonformista. Il primo dei segni di eccedenza della sua fisionomia di spettatrice è proprio quella solitudine (una ragazzina che negli anni Tren-



ta andava al cinema da sola è certamente un'anomalia), che per un verso rappresenta il presupposto della libertà del suo sguardo, per altro traccia un confine fra sé e il resto del pubblico. Libertà ed eccentricità sono, del resto, riconosciute dalla voce narrante come le due facce della comune eredità ricevuta dalla famiglia, che ha scelto per la piccola Goliarda spazi alternativi a quelli deputati all'educazione canonica di una ragazzina benestante. La formazione della protagonista di *Io, Jean Gabin* si compie, infatti, non a casa e a scuola, come per tutte le coetanee della media borghesia, ma nelle strade del quartiere di San Berillo e al cinema. Alla voce del padre, evocata nel passo precedente, fa eco quella della madre che torna alla memoria di Sapienza proprio per affermare la fiducia nel valore pedagogico delle arti e della cultura:

«Il cinema col tempo diventerà un mezzo formidabile per diffondere cultura e progresso, Goliarda...» – queste, ormai l'avete capito, sono frasi di mia madre – «cultura e progresso non ai soliti, pochi privilegiati, ma a masse intere di popolo». In America sembra ci siano sale da diecimila persone, incredibile! Per la musica, lo sport, il cinema appunto... Quelle meraviglie gli americani le dovevano a Roosevelt, il più grande dei democratici viventi, diecimila persone che godono e si nutrono di cultura per uscire dallo stato di semibestie come queste qui sotto e mutarsi in cittadini modello con giacca stirata, camicia pulita e cravatta di seta! (IJG, p. 77).

Nella prospettiva del romanzo di formazione narrato in queste pagine, il cinema può essere considerato come una eterotopia (nel senso attribuito al termine da Foucault), separato dal territorio in cui si trova e specchio di esso, chiuso e aperto al tempo stesso, in grado di coniugare dimensioni e profondità differenti, quella tridimensionale dell'*hic et nunc* della sala e l'altra bidimensionale che si apre sullo schermo. Il filosofo francese cita, infatti, il cinema (e il teatro) come esempio eterotopico capace di «giustapporre, in un luogo reale, diversi spazi che sono tra loro incompatibili». ²⁰ Il cinema, in altri termini, all'interno del romanzo di Sapienza costituisce un cronotopo potentissimo, di fondamentale importanza perché si configura foucaultianamente come un «contro-luogo», che contiene in se stesso la capacità di rappresentare, contestare e sovvertire il luogo reale di cui è parte. ²¹ Se la settima arte, dunque, (in particolare il fascino per le star dell'olimpo francese) offre uno dei motivi dominanti del testo, l'altro tema ad esso legato a doppio filo è costituito dall'ambientazione del romanzo nel quartiere catanese di San Berillo, nel quale Sapienza ha vissuto fino ai primi anni Quaranta, fino a quando cioè si è trasferita a Roma con la madre per frequentare l'Accademia d'arte drammatica diretta da Silvio D'Amico.

2. La mia casbah di lava

La Catania di Goliarda Sapienza, in realtà, costituisce lo scenario dei ricordi evocati anche in *Lettera aperta*, ma la dimensione cronotopica del primo capitolo dell'«autobiografia delle contraddizioni» sembra costruita in maniera antitetica rispetto a *Io, Jean Gabin*. Nell'opera d'esordio l'asse temporale segue il ritmo franto e inquieto delle memorie dell'infanzia riemerse a fatica, ingaggiando con il passato una battaglia che lascia le sue tracce nella costruzione della diegesi, in cui si sovrappongono diversi piani del presente, che affiorano come fotografie riemerse dalla cassapanca dei ricordi. ²² Alla dilatazione e dispersione del tempo si oppone la concentrazione in un punto dello spazio che coincide con la casa dell'infanzia, il cortile del palazzo di via Pistone, da cui l'io autoriale si allon-



tana raramente. Il rapporto con il quartiere, inoltre, in questo primo libro – nato con una chiara finalità terapeutica, in funzione del recupero da una grave crisi depressiva (e dalle conseguenti nefaste sedute di elettroshock) – «non è affatto armonico».²³ Al contrario, in *Io, Jean Gabin* Sapienza ‘ritorna’ a Catania, rievocando strade, piazze, case e abitanti con una leggerezza che nasce probabilmente dalla volontà di riappropriarsi dello sguardo dell’infanzia posato su cose e persone, liberandosi del peso degli anni e della lontananza. Quasi tutto il racconto sembra svolgersi nell’arco di una giornata (durata che si dilata per ellissi e divagazioni, che aprono qualche breccia nell’uniformità dell’atmosfera del presente storico), mentre la dimensione spaziale si espande. Il fulcro della narrazione ruota attorno agli spostamenti di Goliarda bambina per i vicoli della Civita; la declinazione dello spazio si amplia e si illumina dei mille volti eccentrici che popolano il dedalo labirintico di un territorio animato da una ‘disperata vitalità’. Per certi versi, raccontare la trama del romanzo equivale a disegnare la mappa dei luoghi in cui si svolge: sintetizzare la passeggiata di Goliarda da via Pistone alle stradine circostanti è come tracciare il perimetro del microcosmo dove è cresciuta la protagonista. La proiezione appassionata della narrazione verso la geografia reale e immaginaria in cui si è compiuta la formazione dell’autrice può, in qualche modo, essere letta come un’opera di resistenza, di opposizione attraverso l’arma della scrittura alla devastazione dello spazio. L’unica breccia che si apre nel *continuum* della temporalità dell’infanzia è offerta dall’undicesimo capitolo, che avvicina il racconto allo scenario presente della narratrice, fino ad alludere alle motivazioni che stanno alla base della genesi dell’opera: «Hanno demolito il mio quartiere e non ci tornerò mai più. Quello che non hanno fatto i fascisti, sono riusciti a farlo i democristiani» (IJG, p. 69). Il ricordo si oppone, dunque, alla trasformazione violenta di corpi e luoghi, la parola si piega sulle ferite inferte al paesaggio dell’infanzia dal piano di sventramento di San Berillo attuato negli anni Sessanta. Ma di fronte alla distruzione del quartiere, la memoria si erge non in funzione della ricostruzione storica, perché quella che conta è «un’altra memoria, che in quel quadrilatero di case e vicoli ritrovi la libertà dell’origine, della vita di Goliarda che nasceva fuori dai vincoli sociali ma ugualmente [...] era destinata a lasciarsene costringere».²⁴

La prima domanda relativa all’ambientazione del racconto di Sapienza riguarda il nome del quartiere, che nella finzione del romanzo viene definito la Civita (alludendo dunque a quella parte della città che rappresenta il nucleo originario e centrale della Catania rinata dalla ricostruzione settecentesca successiva al terremoto del 1693) e che, nella realtà, è invece San Berillo (quartiere confinante con la Civita, generato dell’espansione caotica del centro urbano fuori dai suoi confini e popolato prevalentemente dai ceti subalterni). Probabilmente – come sostiene Anna Carta – la sostituzione toponomastica è legata all’etimo: Civita viene da *civitas*, cioè luogo della collettività. San Berillo rappresenta per «sineddoche la città»,²⁵ il suo cuore buono e vitale. Tuttavia, non bisogna dimenticare che la Civita evocata in *Io, Jean Gabin* viene descritta spesso sottolineando la sua dimensione marginale, il rapporto dialettico e la tensione distintiva fra i suoi abitanti e quelli dei quartieri benestanti. Proprio per questo la relazione fra la parte e il tutto sembra declinarsi in una chiave eterotopica. La rappresentazione del quartiere in cui si svolge la vicenda raccontata da Sapienza è anch’essa a sua volta un’eterotopia,²⁶ un «contro spazio» o «spazio altro», articolato al suo interno in altrettanti nuclei eterotopici nei quali la marginalità antropologica si trasforma in occasione di libertà e di resistenza al potere.

La casa in cui Goliarda ha trascorso l’infanzia è stata a tutti gli effetti «un’oasi di controcultura»,²⁷ un’isola antifascista in una città prevalentemente favorevole al regime, in



cui la scrittrice ha ricevuto un'educazione senz'altro fuori dalla norma. Nel romanzo Sapienza sottolinea in più di un'occasione la percezione dell'originalità della propria formazione a partire dalla infrazione continua del confine fra spazio pubblico e ambiente domestico. L'elogio della strada che si legge sin dai primi capitoli enfatizza la percezione di tale differenza; la protagonista intende questo stigma come un 'contro-privilegio' che la rende simile al divo del cinema per cui nutre una passione sconfinata. Ritiene come Jean Gabin di essere nata «non dal privilegio ma dalla strada» (IJG, p. 18) e a lei, come all'attore francese, è negata per questo motivo la comoda e conformista istruzione scolastica.

Del resto, le immagini del grande schermo forgiavano lo sguardo della protagonista e il loro effetto si estende anche al di là del perimetro della sala, che viene descritto attraverso il filtro della visione cinematografica come la «mia casbah di lava» (IJG, p. 3), con una chiara interferenza del film appena visto: *Il bandito della Casbah*.²⁸

Anche da questo punto di vista il confine che separa la sala dalla strada risulta estremamente permeabile, la lente del cinema (e del teatro, che svolge una funzione analoga),²⁹ agisce continuamente nel disegno della visione straniante dell'infanzia della protagonista e del suo rapporto con lo spazio in cui ha vissuto. La casbah della Civita ha la stessa conformazione claustrofobica, la medesima opposizione allo spazio della città e l'analoga ambivalente relazione libertà-reclusione del film di Julien Duvivier. Come Pépé Goliarda può esercitare la sua libertà solo dentro lo spazio chiuso del suo quartiere, ma sente ugualmente il bisogno di uscire fuori. «Meditando quanto fosse duro vivere nella casbah dove tutto si sapeva in un battibaleno, sempre con cento occhi addosso che ti spogliavano di ogni privacy e possibilità di avere dei segreti», Goliarda vive dentro la Civita di Catania come Pépé dentro la casbah di Algeri, sognando «la sterminata metropoli dove era possibile nascondersi, essere anonimi, avere un segreto» (IJG, p. 6), vagheggiando una romantica e avventurosa fuga a Parigi. L'identificazione trasgressiva con il personaggio interpretato da Jean Gabin e con lo sguardo erotico posato su Gaby è, oltretutto, strettamente connessa alla dimensione dello spazio e

Pépé le Moko - Il bandito della Casbah di Julien Duvivier (1937)





alla sua percezione.

L'amore di P p  per Gaby   legato alla nostalgia per la sua citt : seguire lei significa al tempo stesso seguire la strada che porta verso il mare; per Goliarda la donna «  sempre stata il mare», lo spazio della libert  assoluta e sconfinata.

C' , inoltre, una scena in cui P p  confessa a Tania (Fr hel) tutta la sua insofferenza per l'esilio della casbah: insieme sognano la Parigi amata e rimpianta, che forse in qualche misura ritorna in modo meno esplicito, ma altrettanto significativo nel romanzo di Sapienza suggerendo l'innescio del meccanismo memoriale e la motivazione da cui scaturisce la narrazione.

P p : «Sono stufo di questa Casbah che non finir  mai...».

Tania: «Lascia le tue malinconie e fai come me P p : quando sono troppo triste cambio epoca».

P p : «Cambi epoca?»

Tania: «S , penso alla giovinezza, guardo la mia fotografia come se fossi davanti allo specchio; metto il mio vecchio disco di quando ebbi un gran successo al Variet  del Boulevard di Strasburgo, comparivo su uno scenario campestre con un proiettore rosso puntato sul mio viso pallido e cantavo...».

La foto da giovane che Tania osserva in soggettiva, e che insieme alla canzone costituisce un breve momento di cedimento alla nostalgia, sembra trovare riscontro nella medesima situazione da cui nasce il libro di Goliarda, anche se con un meccanismo rovesciato: la foto di Margaret Thatcher, a cui si oppongono i fotogrammi del film impressi nella memoria di Sapienza, d  l'avvio al dispositivo memoriale in cui la consapevolezza dell'impossibilit  del *nostos*   amplificata dalla doppia distanza dello spazio e del tempo, proprio come nel film citato.



P p  le Moko - Il bandito della Casbah di Julien Duvivier (1937)

La simmetria fra la visione del film di Duvivier e quella di Carn  si ripropone (anche se capovolta di segno) per la sottolineatura della mancanza di confine fra la sala e la strada e per il riverberarsi della percezione dello spazio proiettato sullo schermo e di quello che attende la spettatrice nel ritorno a casa.

Classica la musica in bianco e nero si svolge fra la pioggia fitta fitta punteggiata di bianchi sorrisi, sguardi chiari appena accennati, gesti lievi di colomba nel momento pi  furente del dramma, quando il destino per atroce che sia si conclude in pochi gesti sobri.

Esco che   gi  buio da tempo e fuori - potenza dell'immaginazione o forza del mito? - cade una pioggia cos  fitta e nera da essere sicuri a ogni cantone d'incontrare due piccole figure bianche disperate allacciate l'una all'altra per farsi forza e sfuggire al destino che questa volta ha il volto del vecchio nero e libidinoso e potente nemico di tutte le cose belle e pure. Cammino lenta sotto la pioggia come lui, Jean, non temo il ghigno del vecchio diavolo e glielo voglio dimostrare non tremando alla visione di



quei corpi lunghi di draghi neri scolpiti nella lava sotto i balconi (IJG, pp. 81-82).

In realtà, il *Porto delle nebbie* non si chiude con una pioggia fitta, è dunque per un'inversione del processo di assimilazione fra il mondo di fuori e quello di dentro che il ricordo della pioggia all'esterno della sala si riverbera sulla rievocazione del finale del film, aggiungendo un dettaglio in quello «schermo della memoria» che alimenta la penna e l'immaginario di Sapienza.

3. *L'arte di ricominciare*

Finora, nell'analisi del profilo originale della Goliarda spettatrice protagonista di queste pagine, è emerso con evidenza il distacco fra lei e gli abitanti della Civita; in realtà il rapporto dialettico tra le due visioni del cinema e del mondo presenta anche molti elementi di scambio e di profonda sintonia, che paradossalmente gettano luce sulle anomalie dello sguardo di Sapienza. Gli spazi descritti in *Io, Jean Gabin* come luoghi della formazione, la strada e il cinema, sembrano entrambi legati in queste pagine a un'identificazione di genere libera, fluida e anticonformista. Basti pensare al rapido passaggio in cui l'educazione erotica della piccola Goliarda viene contesa dalle prostitute e dai trans di via Buda, che le si propongono come tutori per il «momento» in cui servirà essere istruiti su come «rimbecillire un uomo» (IJG; p. 23). Su questa linea di formazione che potremmo definire 'queer'³⁰ ante litteram emergono altri indizi in cui l'architettura del quartiere, la metamorfosi dello spazio e delle sue decorazioni scultoree e le transizioni di genere paiono sorprendentemente correlate. Nel quattordicesimo capitolo, che fa seguito al racconto della visione del *Porto delle nebbie*, dedicato alla descrizione della notte alla Civita, i mostri barocchi delle sculture dei palazzi si animano, ricordando metaforicamente, nel magma ribollente delle forme, la loro origine ctonia. Nello scenario onirico campeggia quello che Sapienza definisce «l'Architetto di lava» (IJG, p. 88).³¹

La Civita la notte, quando tutti i bassi erano chiusi, svegliava i suoi mostri scolpiti in quella pietra affilata e nera d'inferno e cominciava a risuonare tutta di gemiti, grugniti, fiati lunghi di serpenti, mori, meduse, melusine. Le cento bocche dischiuse di quegli animali mezzo uomo e mezzo cavallo, mezzo donna e mezzo serpente e mezzo uccello agitavano le code e le ali nere (IJG, p. 86).

Il fondale di questa scena soprannaturale, disegnato enfatizzando volutamente l'atmosfera tenebrosa, tende a mettere in risalto la differenza fra gli abitanti del quartiere che hanno imparato a esorcizzare quelle creature perturbanti e i malcapitati outsider, i «mezzi catanesi», che restano vittime del terrore e dello spavento.

Noi c'eravamo nati, eravamo vaccinati ma loro, quei mezzi catanesi che abitavano fuori, nei palazzi di marmo tra i giardini, non potevano entrare nel recinto magico costruito da un diavolone di architetto uscito fresco fresco dalle viscere del Monte [cioè dall'Etna] insieme alla lava ribollente, e deciso a farsi un piccolo inferno per se stesso e per i suoi simili. Appena la lava calma e solenne era calata a purificare il vecchio quartiere malfamato, questo quasi duecentocinquant'anni prima che io nascessi, e s'era composta, immensa bara purificatrice, lui magro magro tutto in smoking, dicono, con pochi gesti della mano inanellata aveva fatto spuntare in una notte sola tutto quel guazzabuglio di stradine, piazzette, vicoli, angiporti (IJG, pp. 87-88).



L'architetto («il diavolone», «il mago» – come viene definito nelle pagine successive), che ha plasmato la materia vulcanica, il magma ribollente del sottosuolo e ha trasformato il paesaggio desolato in una casbah piena di mille vicoli, viene invocato, inoltre, anche come Santo che protegge e propizia le transizioni di genere, in un'evidente analogia fra le metamorfosi e la forma ambigua e ibrida dei corpi scolpiti nella pietra e quella degli altri 'civioti' in transizione. Tonino di Via Buda, infatti, dopo averlo incontrato e aver chiacchierato con lui «era diventato mezzo uomo e mezzo donna»; «Ganu asseriva di avere parlato anche lui con l'Architetto, è per questo che mostrava il culo»; e Cesare, un ragazzino amico di Goliarda, cerca di procurarsi un appuntamento con lui per un suo segreto («segreto di pulcinella! Era chiaro, voleva diventare una ragazzina», IJG, p. 88). L'attenzione di Sapienza per quest'umanità libera dalle costrizioni eteronormative dell'identità di genere, e capace di intendere la propria sessualità in una chiave performativa, deve essere messa in relazione alla predilezione per un erotismo *queer*, che caratterizza molte delle figure di donne che si incontrano nelle sue pagine; e che presiede in particolare alla costruzione del suo unico personaggio finzionale, ossia Modesta, protagonista dell'*Arte della gioia*.³²

La funzione pedagogica attribuita al cinema dalla voce narrante in *Io, Jean Gabin* si esplicita anche nell'acquisizione di un'identità eversiva, che presenta provocatoriamente sin dall'incipit un'evidente eccentricità.³³ L'attore francese, evocato già dal titolo come chiara figura di identificazione, il cui fantasma accompagna in veste di tutore della *Bildung* del suo immaginario la Goliarda bambina che si aggira per le strade della sua infanzia, viene riconosciuto come il modello da cui la protagonista ha appreso le regole dell'amore lesbico («Io, che con Jean Gabin ho imparato ad amare le donne [...]»). L'eversione della spettatrice non si limita alla frequentazione solitaria della sala, ma si estende alla lettura del film e allo sguardo che si posa sulle figure proiettate sullo schermo. L'identificazione con l'immagine del divo rappresenta qualcosa di più della conferma del paradigma del *Visual Pleasure* (ri)elaborato da Laura Mulvey; la «transizione del suo sesso in un altro», per certi versi, appare perfettamente conforme al paradigma di una spettatorialità femminile costretta a fare i conti con la «tradizione culturale vecchia di secoli»,³⁴ che cristallizza la differenza sessuale in distinti ruoli di attività-passività rigidamente contrapposti (*male vs female*) e lascia alle donne come possibilità di identificazione quella della «immedesimazione regressiva» con l'eroe, in quanto rappresentante dell'unica soggettività agente nella storia narrata dal film. Nell'accostamento del modello dell'agency femminile disegnata da Mulvey, circoscritta all'identificazione con la figura maschile e messa in atto attraverso un processo di mascheramento,³⁵ alla figura di spettatrice proposta da Sapienza è possibile cogliere il potenziale libertario e trasgressivo di una fluidità identitaria capace di rompere le gabbie dei binarismi eterosessuali, pur riaffermando con forza la consapevolezza della propria soggettività femminile.

In *Io, Jean Gabin* la proiezione del sé nello specchio del grande schermo è più volte esplicitamente motivata dall'assunzione dell'azzurro punto di vista del divo francese (che si indovina

Le quatres brumes - Il porto delle nebbie di Marcel Carné (1938)





dietro al bianco e nero della pellicola), come modello erotico ed eroico che investe ogni aspetto dell'esistenza, ma che pone l'accento in particolar modo sulla drammaturgia degli sguardi del personaggio maschile e di quello femminile. La spettatrice protagonista di *Io, Jean Gabin* sente il privilegio esclusivo di poter comprendere a pieno il valore della bellezza di Gaby (co-protagonista de *Il bandito della Casbah*) e di Nelly (de *Il porto delle nebbie*), perché riesce a guardarle e ad amarle come le guarda e le ama Jean Gabin, rimanendo però donna, senza cioè dover aderire al modello opposto di uomo (come le lady di ferro e le donne poliziotto contro cui polemizza nell'incipit), ma semmai nella consapevolezza che la visione cinematografica veicola la fluidità di una scelta assolutamente libera da qualsiasi schema e dispositivo narrativo. Del resto, la volontà di evidenziare la correlazione fra la visione cinematografica e la possibilità della presenza di uno sguardo eccentrico è ribadita dal richiamo alla controparte *queer* maschile. Poco prima dell'inizio della proiezione de *Il porto delle nebbie*, Sapienza ricorda un altro giovane spettatore suo coetaneo, Dante, grande fan di Jean Gabin:

Quello non mostra il culo, ma, si sa, è una femminuccia, più femminuccia di me se, come mi ha confessato, è innamorato di Jean tanto che più volte ha scritto firmandosi al femminile, e invece io – lui ha detto! – vado lì per somigliare a Jean, per imparare da lui a vivere, ad avere il mio sogno di una vita diversa. Questo lo dico dentro di me... Lui quando credette di scoprire il mio segreto, intelligentone!, insinuò:
– È inutile ca cammini come a lui, t'ho vista all'uscita del cinema, io a lui lo sposerei, a te no! (IJG, p. 78).

A Dante Goliarda risponde assumendo il punto di vista libero dagli schemi della sua famiglia, e così la voce del coro dei Sapienza-Giudice parla attraverso le sue parole all'amico e a se stessa:

A casa mia come nel Continente anche i piccoli sono individui coscienti che i grandi aiutano a crescere e a scegliere la propria identità. Vuoi essere donna? Lo sarai, vuoi essere un giornalista, un monaco buddista o una monaca cattolica? Lo sarai, basta che studi e cerchi dentro di te qual è veramente la tua vocazione. Ancora non l'ho detto a nessuno ma il mio sogno è diventare proprio come Jean. Ma questo lo avete già capito (IJG, pp. 78-79).

Non è un caso che la scelta di Sapienza all'interno dell'"alfabeto delle stelle" della sua infanzia ricada sull'attore francese.³⁶ Ginette Vincendeau evidenzia come la costruzione dell'immagine della star Gabin sia fondata retroattivamente su alcune notizie che riguardano la sua infanzia, sulla quale si concentra una serie di articoli pubblicati su *Pour vous* dal 10 ottobre 1935 in poi.³⁷ Alcuni aspetti messi in luce da questa campagna mediatica (il carattere ribelle, la formazione avvenuta più fuori che dentro la scuola, la personalità forte dimostrata sin da bambino) devono in qualche modo aver contribuito alla formazione del personale mito che Sapienza elegge in queste pagine a esempio di identificazione per la propria *Bildung*. Inoltre, la mascolinità proposta dalla sua figura divistica si rivela estremamente originale per la capacità di trasmettere un modello che contempera caratteri contrastanti, sensibilità e virilità maschile, cioè un ideale eroico che racchiude in sé maschile e femminile.³⁸ A considerazioni analoghe si potrebbe giungere riflettendo sul rimando alla figura di Greta Garbo,³⁹ protagonista di *Queen Christina – La regina Cristina* (1933), cioè dell'unico altro film citato in *Io, Jean Gabin* (come in *Lettera aperta*). In altri termini Gabin e Garbo offrono figure di identificazione di genere che presentano uno



scarto dalla norma, e possono aver suscitato il fascino su cui ruota la narrazione proprio in virtù della carica libertaria e anarchica da essi rappresentata nei film citati.

La regina Cristina, Il bandito della Casbah, Il porto delle nebbie, ricordati dalla Sapienza adulta che ripercorre con la memoria una delle sue giornate di spettatrice, pur nella profonda diversità delle scelte stilistiche operate dai registi, presentano un dettaglio che ne accomuna lo sviluppo diegetico. Le storie tragiche degli anteroi incarnati da Jean Gabin, come pure le vicende dell'eroina interpretata da Greta Garbo, si concludono tutte con una fuga (negata dalla morte a Pépé e a Jean) verso il mare, dettaglio che forse si riverbera anch'esso nella costruzione narrativa del romanzo.

L'ultimo capitolo introduce, infatti, una breve divagazione rispetto alla dimensione dello spazio della Civita dominante in un tutto il resto della narrazione. Goliarda «libera e sola», in compagnia del fantasma di Jean che l'accompagna ovunque, sente il bisogno di allontanarsi dalla claustrofobica vita del suo quartiere e salta sul tram che corre verso il mare. Si tratta di una fugace pausa rispetto alla vita nella casbah catanese alla quale



Fotogrammi da: *Pépé le Moko – Il bandito della Casbah* di Julien Duvivier (1937); *Le quai des brumes – Il porto delle nebbie* di Marcel Carné (1938); *Queen Christina – La regina Cristina* di Robert Mamoulian (1933)



ritorna nel finale del romanzo, forse dopo aver tentato di «rubare a quel mare avaro un po' della sua libertà»⁴⁰ (come la Modesta dell'*Arte della gioia*), per partecipare a una festa celebrata in casa Sapienza, e concludere poi la serata all'Arena Bellini, dove assiste nuovamente alla visione del *Porto delle nebbie* per tentare di capire la 'lezione' di Jean.

Fra gli elementi di anomalia che il *Bildungsroman* di Sapienza presenta rispetto a quelli degli altri scrittori della sua generazione ce n'è uno che riguarda lo sviluppo della storia: il passaggio da spettatrice a scrittrice aggiunge la tappa intermedia e non poco rilevante di attrice. In questo snodo aggiuntivo nella catena della formazione di Sapienza si scorge probabilmente quella eccedenza che manca agli altri. Le parole conclusive che l'ombra di Gabin pone a sigillo del romanzo sembrano suggerire questo nesso fra il mestiere dell'attore e la libertà di morire e rinascere di continuo:

«La vita è lotta, ribellione e sperimentazione, di questo ti devi entusiasmare giorno per giorno e ora per ora. Vedi me, sono morto tante volte combattendo, eppure sono con te tranquillo a ricordare e gioire delle mie lotte, pronto a rinascere e ricominciare.

Ricominciare, – sussurra sorridendo Jean dal grande schermo – questo è il segreto, niente muore, tutto finisce e tutto ricomincia, solo lo spirito della lotta è immortale, da lui solo sgorga quello che comunemente chiamiamo Vita» (IJG, p. 110).

Il simulacro che fa capolino dal grande schermo e si rivolge alla giovane spettatrice rivela in fondo il segreto che la Modesta del romanzo precedente ha dimostrato come un teorema nelle sue avventure alla ricerca dell'arte della gioia. Nel disvelamento di questa parentela, forse, lo schermo si muta in specchio e la voce narrante riconosce se stessa, come il titolo *Io, Jean Gabin* lascia presagire sin dall'inizio.

¹ Cfr. L. CARDONE, 'Goliarda Sapienza attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra', in M. FARNETTI (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 31-61, che oltre a prendere in esame la molteplicità di ruoli assunti da Sapienza nella sua esperienza nel mondo del cinema, passando in rassegna i film da lei interpretati, mette in evidenza la complessità e varietà di prospettive della relazione fra Sapienza e il cinema.

² A proposito del lascito dell'esperienza cinematografica e teatrale nella scrittura di Sapienza, della presenza di «tecniche e modalità espressive» tratte dalla settima arte e delle numerose citazioni di film, attori e attrici evocati nelle sue pagine si rimanda a G. ORTU, 'Visi dischiusi ad ascoltare: Goliarda Sapienza narratrice di visioni', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Albano Laziale (Roma), Jacobelli, 2011, pp. 93-105.

³ Per questo aspetto, oltre al saggio di Emma Gobbo pubblicato in questo stesso numero di *Arabeschi*, che si sofferma sul contributo dato da Sapienza a Maselli nella fase di scrittura della sceneggiatura dei *Delfini*, cfr. anche gli altri articoli di Gobbo dedicati allo stesso tema: 'Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, pp. 106-118; 'Goliarda Sapienza: The Unknown Scriptwriter', in A. BAZZONI, E. BOND, K. WELHING-GIORGI (edited by), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationship with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, ebook for kindle, chapter 5.

⁴ È Angelo Pellegrino a ricordare in più occasioni questa formula adottata da Goliarda Sapienza per indicare il progetto complessivo all'interno del quale si collocano la maggior parte dei suoi scritti, da *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* all'*Università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*: cfr. A. PELLEGRINO, *Postfazione* a G. SAPIENZA, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010, p. 117; ID., *Goliarda Sapienza, telle que je l'ai connue*, trad. de N. Castagné, Paris, Le Tripode, 2015, pp. 25-26. Sarebbe necessario uno studio interamente votato a sciogliere la complessità dello stile autofinzionale della scrittura di Sapienza; a tal proposito si rimanda a due interessanti contributi di Mariagiovanna Andriago ('L'evoluzione autobiografica di Goliarda



da Sapienza: stile e contenuti', in G. PROVIDENTI (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza, Ariccia (RM), Aracne, 2012, pp. 117-130; 'Goliarda Sapienza's Permanent Autobiography', in A. BAZZONI, E. BOND, K. WELHING-GIORGI (edited by), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationship with Italian and European Culture*, ebook for kindle, chapter 1). In entrambi viene evidenziata l'evoluzione delle figure del sé che si presentano nelle varie prove narrative di Sapienza, ma nel secondo, soprattutto, Andriago precisa che può soffermarsi solo brevemente su *Io, Jean Gabin* a causa delle insufficienti informazioni filologiche relative al testo e alla sua collocazione cronologica. Si adotta qui il termine 'romanzo' per indicare *Io, Jean Gabin* soltanto perché il tasso di finzionalità dell'autonarrazione di Sapienza appare talmente consapevole da autorizzare la considerazione della sua scrittura memoriale come non distinta del tutto dai canoni della fiction.

⁵ Ivi, p. 3. D'ora in poi, il romanzo di Sapienza verrà indicato con la sigla IJG.

⁶ Qui è evidente la dimensione politica del fra presente e passato, che negli altri testi, seppur presente, non è messo in primo piano come in questa affermazione.

⁷ Riguardo l'«omologia strutturale» fra memoria e cinema e, in generale, sul concetto di memoria cinematografica e filmica si può leggere per esempio, tra gli altri, A. CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 47-56.

⁸ A tal proposito, si vedano le pagine del saggio di Leonardo Sciascia dedicate al film di Marcel L'Herbier, *Feu Mathias Pascal*, in cui lo scrittore siciliano arriva a considerazioni analoghe a quelle di Sapienza, concludendo che anche la storia del cinema è una storia fatta a memoria (molto più che la storia della letteratura, per esempio, che permette un riscontro attraverso la consultazione dei testi letti in qualsiasi momento): «Per la storia del cinema, che la memoria di un vivente ottantenne può quasi interamente contenere, si pongono a chi vuol farla dei problemi, delle difficoltà, che non esistono per chi si prova a fare la storia di una letteratura o di altre arti: e appunto vengono dal fatto che non si può rivedere tutto né tutto ricordare di quel che importa. Lo storico del cinema ha pochissimo intorno a sé cui ricorre nelle *défaillances* della memoria: per quanto completa si possa avere una biblioteca cinematografica e accurato uno schedario di film visti, anche quelli che si ritengono più importanti è difficile, se non impossibile, rivederli e controllarli così come è invece possibile per un'opera letteraria o per un quadro. Le storie del cinema sono peculiarmente fatte a memoria, di memoria. Sono, in effetti, delle mitografie (che possono anche attingere alle mitomanie), non delle storie» (L. SCIASCIA, 'Il volto sulla maschera', in *Cruciverba* (1980), ora in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1153-1154). Per un discorso complessivo sul modello spettatoriale rievocato nelle pagine di Sciascia sul cinema si rimanda a M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS 2013, pp. 219-235. Per un più complessivo discorso sui cambiamenti del paradigma di spettatorialità determinati dalla introduzione del videoregistratore cfr. A. FRIEDBERG, 'Lo spettatore flâneur' [1993], in M. FANCHI, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 146-160. Un mirabile esempio di narrazione memoriale costruita sugli intrecci fra frammenti di cinema e di memoria si trova in M. AUGÈ, *Casablanca*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

⁹ L'originalità di approccio di Sapienza al genere del *Bildungsroman* si può comprendere all'interno della più ampia prospettiva della originalità del romanzo di formazione nella scrittura delle donne: a tal proposito si rimanda a volume curato da Paola Bono e Laura Fortini (*Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Albano Laziale (Roma), Jacobelli, 2007) e al saggio di Adriana Chemello ('Una Bildung senza roman. Donne in divenire', ivi pp. 14-33), dove si propone di adottare la formula di «romanzo del divenire» per evidenziare i peculiari dinamismi di una Bildung che non si compie mai pienamente, o almeno mai in modo lineare e definitivo.

¹⁰ Sui modelli di spettatorialità e sulla loro storicità cfr. M. FANCHI, *Spettatore*, pp. 70 e ss.

¹¹ L. SCIASCIA, 'C'era una volta il cinema', in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989), ora in Id., *Opere 1984-1989*, p. 640.

¹² I. CALVINO, 'Autobiografia di uno spettatore', pref. a F. FELLINI, *Quattro film*, Torino, Einaudi, 1974, ora in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, p. 27.

¹³ E. MORREALE, M. PIERINI, 'Fare cinema con le parole', introduzione a *Racconti di cinema*, a cura di E. Morreale, M. Pierini, Torino, Einaudi, 2014, p. X.

¹⁴ La raccolta è suddivisa in quattro sezioni tematiche: *A riveder le stelle*, che raccoglie testi che hanno come protagonisti le stelle di Hollywood; *Sperduti nel buio*, che comprende i racconti ambientati nelle sale cinematografiche; *Un mestieraccio infame*, dove il mondo del cinema, con le sue maestranze e la sua organizzazione produttiva, genera figure pronte per la narrazione e *Come in un film*, in cui sono inseriti i pezzi in cui il cinema diviene grande metafora dell'esistenza.



- ¹⁵M. PIERINI, Introduzione alla sezione *A riveder le stelle*, in *Racconti di cinema*, p. 7.
- ¹⁶*Ibidem*.
- ¹⁷Cfr. I. CALVINO, 'Autobiografia di uno spettatore', p. 30.
- ¹⁸A proposito del romanzo di formazione dello spettatore cinematografico cfr. G.P. BRUNETTA, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 181-209.
- ¹⁹Si pensi ancora alle memorie cinematografiche di Calvino, Sciascia, Bufalino, Zanzotto, oppure a un film come *Nuovo Cinema Paradiso* che ha codificato la mitologia delle varie autobiografie di spettatori di quella generazione (cfr. *ivi*, pp. 211-219).
- ²⁰M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* [1984], trad. it. di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2002, p. 27.
- ²¹Cfr. *ibidem*.
- ²²Sull'immagine della cassapanca Sapienza ritorna in più occasioni in *Lettera aperta* (Sellerio, Palermo 2008), insistendo su un dispositivo memoriale inteso come contenitore da svuotare: cfr. *ivi*, pp. 29 e ss.
- ²³M. SCHILIRÒ, *Catania di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, Palindromo, 2015, p. 58.
- ²⁴*Ibidem*.
- ²⁵A. CARTA, 'Finestre, porte, luoghi reali e immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza', in G. PROVIDENTI (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di *Goliarda Sapienza*, p. 268. Questa spiegazione convince di più di quella data da Angelo Pellegrino, il marito di Sapienza, il quale avanza l'ipotesi che lo spostamento della denominazione dipendesse dalla cattiva fama di San Berillo: «la zona era stata sempre molto malfamata» (A. PELLEGRINO, *Postfazione* a IJG, p. 119).
- ²⁶Charlotte Ross richiamando Foucault applica la categoria di «eterotopia» alle identità molteplici dell'io autobiografico di Sapienza, sottolineando come il carattere eterotopico della testualità serva sia a rivelare che a nascondere i sé messi in campo nelle opere, le identità sessuali e fittizie in essi contenute ('Identità di genere e sessualità nell'opera di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer', in G. PROVIDENTI (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di *Goliarda Sapienza*, p. 226).
- ²⁷A. PELLEGRINO, *Postfazione* a IJG, p. 115.
- ²⁸Su questo aspetto e su dettagli derivanti dalle *french connections* presenti nel testo si sofferma Charlotte Ross nel suo 'Goliarda Sapienza's "French Connections"', in A. BAZZONI, E. BOND, K. WELHING-GIORGI (edited by), *Goliarda Sapienza in Context*, chapter 6.
- ²⁹Sull'analoga valenza eterotopica del teatro occorrerebbe un'analisi più accurata che guardi per un verso alla ricorrenza del tema nell'opera narrativa (nel caso specifico di *Io, Jean Gabin* si veda il capitolo dedicato al puparo Insanguine e al suo ruolo di maestro di vita e d'arte esercitato per la formazione attoriale di Sapienza, IJG, pp. 41-51) e per altro verso alla scrittura drammaturgica dell'autrice. A proposito della formazione attoriale di Sapienza cfr. L. CARDONE, 'Goliarda Sapienza attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra', pp. 34-43.
- ³⁰Per il concetto di performatività legato all'identità di genere, a titolo esemplificativo della *queer theory*, si rimanda al a J. BUTLER, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* [1990], trad. it. di S. Adamo, Bari-Roma, Laterza, 2013. Per un aggiornamento del dibattito sul queer cfr. E.A.G. ARFINI e C. LO IACONO (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Pisa, ETS, 2012 e S. ANTOSA (a cura di), *Queer crossing. Theories, Bodies, Texts*, Milano, Mimesis, 2012.
- ³¹La nota al testo identifica il «diavolone di un architetto» un po' troppo velocemente con Gian Battista Vaccarini, la personalità alla quale si deve gran parte della progettazione dell'assetto architettonico della Catania barocca. Per altre possibili interpretazioni di tale figura si rimanda a M. SCHILIRÒ, *Catania di carta*, pp. 54-55.
- ³²Per una lettura *queer* dell'opera di Sapienza, e in particolare de *L'arte della gioia* e *Io, Jean Gabin*, cfr. A. BAZZONI, 'Gli anni e le stagioni: prospettive sul femminismo, politica e storia ne *L'arte della gioia*', in G. PROVIDENTI (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di *Goliarda Sapienza*, pp. 40-41; C. ROSS, *Identità di genere e sessualità nell'opera di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, *ivi* pp. 225 e ss; EAD., 'Goliarda Sapienza's Eccentric Interruptions: Multiple selves, gender ambiguities and disrupted desires', *Altrelettere*, (2012), DOI: 10.5903/al_uzh-2 [consultato in data 11/02/2017 sul sito www.altrelettere.uzh.ch].
- ³³Si è finora utilizzato il lemma 'eccentrico' dando in riferimento a T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 11-57. A proposito di Modesta come perfetta incarnazione del soggetto eccentrico, Paola Bono (nel suo saggio 'Le multiple ambivalenze di Modesta', in A.M. CRISPINO, M. VITALE (a cura di), *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Guidonia Montecelio (Roma), Jacobelli, 2016) spiega chiaramente il senso del rimando a de Lauretis e ciò che afferma in riferimento alla personaggioia dell'*Arte della gioia* può valere senz'altro per la Goliarda protagonista delle altre opere di Sapienza: «È un "soggetto eccentrico", nel senso in cui lo intende Teresa



de Lauretis: variegato e mobile, capace di molteplici identificazioni e appartenenze, eccedente a ogni singola definizione, costituito in un processo di interpretazione e trasformazione, di riscrittura di sé in relazione a un'altra cognizione del sociale, della storia, della cultura» (ivi, p. 123). Un'altra lettura in chiave *queer* dell'eccentricità del personaggio di Modesta posta a confronto con Elena protagonista del ciclo dell'*Amica geniale* di Ferrante si trova in A.A. FERRANTE, 'Elena e Modesta oltre l'ambivalenza', ivi, pp.149-161.

³⁴ L. MULVEY, 'Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da *Duello al sole* (1981)' in EAD., *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadelli, trad. it. di I. De Pascalis, O. Catanea, V. Festinese, A. Buonauro, Roma, Bulzoni, 2013, p. 48. Benché l'analisi di Mulvey si concentri sul cinema di Hollywood, come è noto, il suo saggio del '75 e i successivi interventi hanno assunto un valore fondamentale per l'applicazione degli studi di genere ai *film studies* nel loro più ampia estensione. A titolo riassuntivo dell'ampio e articolato dibattito femminista sulla spettatorialità si rimanda a M. FANCHI, *Lo spettatore*, pp. 78-84; in particolare sulle spettatrici cfr. J. STACEY, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London, Routledge, 1994; V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014, versione ebook, capitolo I.2..

³⁵ Per le applicazioni più note della teoria del mascheramento alla *female spectatorship* si rimanda a J. RIVIÈRE, 'Womanliness as a Masquerade', in V. BURGIN, J. DONALD, C. KAPLAN (ed. by), *Formations of Fantasy*, London, Methuen, 1986, pp. 35-44; M.A. DOANE, 'Il film e la mascherata: teorie sulla spettatrice' (1982), in EAD., *Donne fatali*, Parma, Pratiche, 1995, pp. 20-43.

³⁶ Per cogliere a pieno il senso di questa scelta occorrerebbe un approfondimento volto a indagare le modalità di ricezione di Jean Gabin in Italia. Qui ci si limita a notare che la morte dell'attore francese (15 novembre 1976) precede di qualche anno l'inizio della stesura del romanzo di Sapienza (stando alla testimonianza di Angelo Pellegrino questa si colloca fra il 1979 e i primi mesi del 1980), e che dall'anno seguente la Rai ripropone vari film con l'attore francese, a partire dal ciclo *Ricordo di Gabin, un uomo, un attore* che prende il via il 15 gennaio 1977 per concludersi il 5 aprile dello stesso anno con dodici pellicole trasmesse il sabato sera sulla Rete 2. Sarebbe interessante rilevare inoltre quanto della costruzione del personaggio di Gabin dalla metà degli anni Trenta sia giunto in Italia e abbia potuto influenzare la scelta di Sapienza.

³⁷ Cfr. G. VINCENDEAU, *Stars and Stardom in French Cinema*, London- New York, Continuum, 2000, pp. 66-67.

³⁸ Questa è la conclusione a cui giunge Vincendeau: «This configuration allows Gabin's star persona to attain the ideal of a complete human being: masculine and feminine, man and woman, father and mother» (ivi, p. 76).

³⁹ La veloce citazione del film con Greta Garbo compare in uno dei dialoghi con Nino, il bambino a cui Goliarda racconta i film che vede al cinema (cfr. IJG, p. 20) e rimanda a un passo più ampio di *Lettera aperta*, in cui la scrittrice ricorda proprio il finale della *Regina Cristina* come saggio su cui aveva esercitato la propria capacità attoriale di piangere: «Il finale sulla nave, col vento fra i capelli e le lacrime. Avrei avuto anche le lacrime: già un'altra volta le avevo avute, quando avevo raccontato "Mata Hari". Avevo studiato molto per ottenerle: "Se questa recita, certo non piange sul serio". E così anche io, a furia di provare, coi pizzichi, strappandomi le ciglia, infilandomi le unghia nelle palme, avevo scoperto come fare» (G. SAPIENZA, *Lettera aperta*, p. 58).

⁴⁰ G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008, p. 136.



EKPHRASIS



AURORA ROMEO

Lo sguardo-sicario dell'untore e il Trionfo della Morte

In the novel *Diceria dell'untore* the *ekphrasis* of *The Triumph of Dead* is an important place for its hermeneutics. The fresco of Palazzo Sclafani was a source of inspiration for the author, and also a *mise en abyme* of the plot. In the fresco is depicted a figure that stays at the edge of the picture, outside the catastrophe; he's probably a painter's self portrait. This is a symbol of the author attitude, that put himself in the condition of spectator and creator at the same time. Being a death spectator, for Bufalino, means pass through the catastrophe without consequences, and achieve a catharsis. Gazing Marta and Gran Magro's agony is a way of liberation from their slavery. This attitude has a precise equivalent in the observation of the fresco. The protagonist transfers in his eye the strictly forbidden desire to kill all his spitting images, so he can repossess his life. In the visual dimension of *Diceria dell'untore*, the narrator uses his eye like a hired assassin, to send against other characters. The protagonist observes Death triumphing in the sanatorium and also in the fresco, because of a wish of a real rebirth.

1. *Dicerie in affresco*

L'interesse della più recente critica letteraria sulla figura e l'opera di Gesualdo Bufalino mostra come la poetica del comisano ami attingere alle arti visive,¹ adoperarle come fonte d'ispirazione e dialogare con esse, infatti i costanti riferimenti alle discipline legate alla percezione visiva (il cinema, la fotografia e la pittura) attraversano puntualmente l'intera produzione dello scrittore e diventano espedienti retorici profondamente compenetrati alla sua narrativa. Inoltre le citazioni implicite o esplicite di opere d'arte all'interno dei romanzi bufaliniani fanno emergere il profilo di un intellettuale moderno dotato di una spiccata sensibilità pittorica e di una folta *imagerie* figurativa.

Viaggiando fra vista, visione e visibilio,² la cifra autoriale barocca e ipertrofica di Bufalino non manca mai di arricchire la pagina di suggestioni sensoriali; in particolare nel 'liberty funebre' di *Diceria dell'untore* (e nell'*opera omnia* dello scrittore) la componente iconica è ben più che un semplice orpello e si impone come caratteristica dominante di una scrittura avulsa da ogni epigonismo letterario, che affonda le sue radici culturali nell'*humus* della letteratura decadente, ma che non smette mai di guardare al Postmoderno per il gioco autoreferenziale delle citazioni e della riscrittura. Servendosi della parola evocativa come se fosse lo strumento di un prestigiatore, di un mago Atlante o Prospero, Gesualdo Bufalino si avvale di molti espedienti visivi per ri-creare di fronte al lettore un 'teatro d'ombre' nella finzione letteraria.

Questo studio intende indagare i procedimenti efrastici di *Diceria dell'untore* attraverso l'analisi di alcuni *loci* testuali (in particolare l'*ekphrasis* mimetica dell'affresco di Palazzo Sclafani, il *Trionfo della Morte*) allo scopo di approfondire non solo la cultura figurativa dell'autore, già emersa nel dibattito critico contemporaneo, ma soprattutto la relazione tra la visione e l'azione romanzesca. Per Bufalino l'elemento visivo è ben più che una semplice analogia o tratto esornativo-metaforico, ma fa parte di una precisa strategia narrativa, in cui l'occhio posato su un oggetto (o l'interdizione dello sguardo) diventa nodo cruciale per l'ermeneutica del dramma. Lo sguardo intradiegetico che l'untore rivol-

ge alle raffigurazioni della morte fa parte di un processo psicologico di affrancamento, infatti il protagonista facendosi spettatore delle *dipiction* sinistre e della dipartita degli altri personaggi presenti nel sanatorio, trasforma queste scene in *mise en abyme* della propria sorte, al fine di operare uno stacco straniante; l'espedito del dipinto permette all'io narrante di sostituire la raffigurazione fittizia dell'apocalisse alla morte reale, immunizzandosi da essa ed esorcizzandola.

Uno dei più emblematici *loci* testuali del dramma mortuario è l'episodio in cui l'untore e Marta vagando per la città in rovina si imbattono nell'affresco quattrocentesco di Palazzo Sclafani, il *Trionfo della Morte*, dipinto per mano di un maestro ignoto e rimasto fortunatamente intatto in seguito ai bombardamenti del '44.³ Con queste parole l'autore descrive la *belle dame sans merci*, priva di naso, che scaglia i suoi strali su tutti i presenti:

Fuggimmo, ce ne andammo senza meta, evademmo in tassì dal gomitolò di straducce, scansando, non si sa mai, quel che restava di Palazzo Sclàfani, e l'affresco che parlava di noi, se era sopravvissuto alle bombe, con l'amazzone senza naso, armata di frecce, galoppante in trionfo su un'ecatombe d'illustri e d'oscuri.⁴

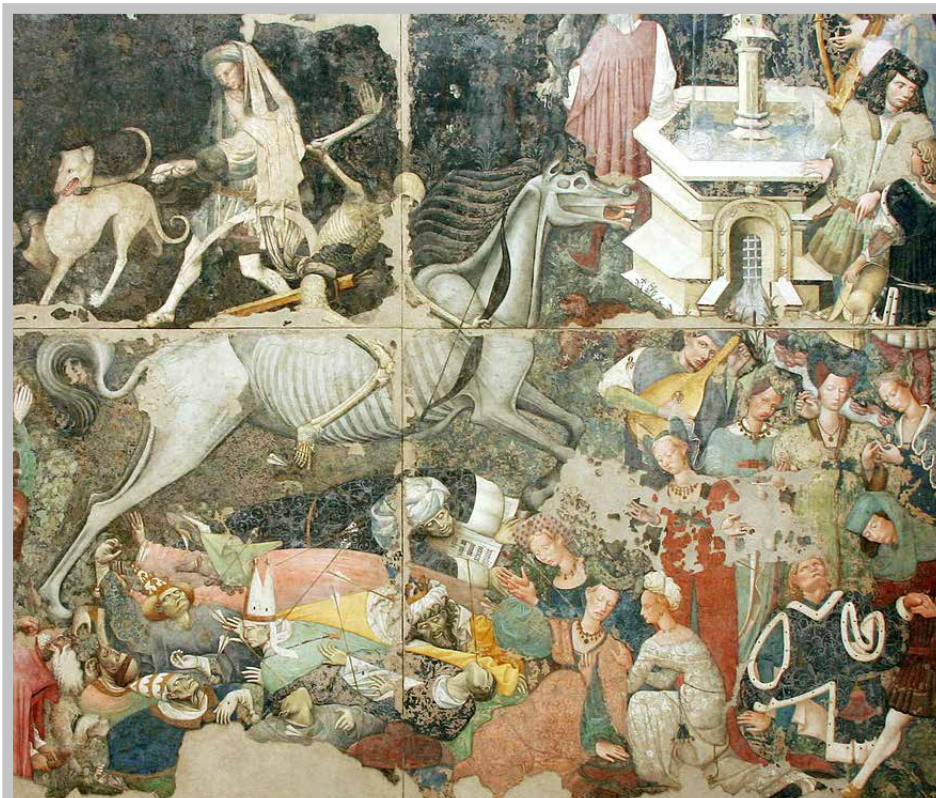
Il grande affresco, di eccezionale qualità artistica, è dovuto con ogni probabilità ad una commissione diretta della Casa reale; il dipinto si trovava originariamente sul muro meridionale del cortile di Palazzo Sclafani, edificio trecentesco divenuto verso la metà del XV secolo, dopo il trasferimento della famiglia Sclafani in Spagna, la sede dell'Ospedale Grande e Nuovo della città di Palermo. Nel 1944, a causa dei danni bellici, dopo essere stato diviso in quattro porzioni e staccato dalla sua sede originaria, il dipinto pervenne a Palazzo Abatellis all'apertura della Galleria Nazionale, dove si trova attualmente.

L'iconografia del *Trionfo della Morte* si inserisce pienamente nella temperie di un'*image* tardo gotica intrisa di temi macabri e ossessivi legati alla caducità della vita, alla vanità dei beni terreni e al *memento mori*, che nella loro trasfigurazione iconografica, rivelano una forte impronta transalpina; anche il tratto stilistico fa emergere una cultura figurativa stratificata e crudelmente espressiva, resa unitaria dall'audace stilizzazione grafica e plastica e dall'uso di pennellate corpose, che evidenziano la componente materica del colore. Il soggetto della pittura è concepito come una gigantesca pagina miniata, la cui ricchezza e minuzia di dettagli ricorda la cultura fiamminga e la vividezza dell'arazzo.⁵

I temi grandiosi e apocalittici dell'affresco (il cui collocamento originario previsto dalla committenza lo abbina a luoghi di espiazione e sofferenza, quali ospedali e sanatori), si adattano perfettamente al contesto della Rocca bufaliniana, microcosmo di segregazione ascetica e di mistica attesa della fine.⁶

La suggestione ricevuta

Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446





da questa drammatica pittura, come ha rivelato lo stesso Bufalino nelle *Istruzioni per l'uso*, è uno dei motivi germinali che ha contribuito all'ideazione del romanzo, insieme a un verso del poeta arabo Ibn Zafar, ricordato dall'autore per la mescolanza di fulgore e sfacelo che racchiude in sé.

Idea del libro: "L'ardore della tua collera tempesti i loro eserciti / e i loro eroi diventi-
no letame negli orti della Conca d'Oro", così il poeta arabo Ibn Zafar, in una canzone
di guerra. Ebbene, forse il libro è nato al ricordo di questi versi, in cui si mescolava
un'immagine di sfacelo a un'immagine di fulgore; forse dal ricordo del *Trionfo della
morte*, ora a Palazzo Abatellis, a Palermo, rimasto salvo miracolosamente sotto le
bombe del '44.⁷

La funzione genetica della pittura, confermata nelle *Istruzioni*, conferisce all'inserito ecfrastrico una potente finalità intertestuale e metanarrativa nel fitto gioco di specchi che intercorre nel rapporto *image-text*⁸ all'interno del romanzo, soprattutto per gli effetti psicologici e per l'impatto emotivo che la pittura suscita sia negli spettatori intradiegetici che nei lettori extradiegetici. In questo caso, il dipinto palermitano dell'anonimo maestro sembrerebbe incarnare perfettamente il paradigma oraziano dell'*ut pictura poësis*, in quanto si potrebbe tracciare una perfetta consonanza artistica fra le figure ricche di *pathos* espressionistico dipinte nell'affresco e quelle del romanzo. Inoltre nelle indicazioni rilasciate circa la gestazione della *Diceria*, l'autore affianca un elemento figurativo (l'affresco) e un elemento verbale (i versi del poeta) a corroborarsi in una perfetta sinergia di 'arti sorelle'. In realtà emerge un 'terreno conteso' se si analizza l'*incipit* onirico che fa da *ouverture* all'itinerario in sanatorio, dove si evince un chiaro primato del segno verbale sul segno iconico:

Cominciavo a calarmi di grotta in grotta, avendo per appiglio nient'altro che viluppi di malerba e schegge, fino al fondo dell'imbuto, dove, fra macerie di latomia, confusamente crescevano alberi (degli alberi non riuscivo a sognare che i nomi, ho imparato solo più tardi a incorporare nei nomi le forme).⁹

Gli alberi non sono evocati in quanto forma visibile, ma originariamente in quanto *simulacra* verbali. In questo caso la rappresentazione grafica della parola, che si sostituisce all'immagine delle cose, mostra l'autoreferenzialità del testo: lo scrittore ostenta apertamente il significante degli oggetti sognati facendo percepire l'opera nella sua materialità di tessuto verbale. Eppure l'afflato lirico della prosa bufaliniana è costantemente pervaso da una incessante ricerca dell'*enargheia*, ed è attraversato da un intento ecfrastrico. Infatti, facendosi mago Atlante o Prospero, l'autore intende trasformare la parola in *dipiction*, così da ricreare con la retorica letteraria e «l'oltranza dei colori» una vividezza di immagini capaci di inverare di fronte al lettore la visione vergine di una nuova realtà, che ne rianimi gli occhi miopi.

E dopotutto il registro alto, lo scialo degli aggettivi, l'oltranza dei colori, mi pareva, e pare, il modo che ci resta per contrastare l'ossificazione del mondo in oggetti senza qualità e per restituire ai nostri occhi ormai miopi il sangue forte delle presenze dei sentimenti.¹⁰

Già in *Diceria dell'untore*, romanzo d'esordio, si inizia a delineare nell'opera di Bufalino la 'la mappa visiva' di un corposo immaginario iconografico, che rispecchia la folta cultu-



ra pittorica del comisano; ad esempio viene citato il quadro di Watteau, *L'imbarco a Citera* in relazione alle saltuarie escursioni amorose dei degenti al di fuori della Rocca. Inoltre la figura del Gran Magro viene paragonata al dipinto neoclassico di Gros, *Napoleone fra gli appestati di Giaffa*, per descrivere gli atteggiamenti imperiosi del personaggio, oppure l'autore si richiama alle stampe giapponesi del monte Fuji innevato, per rievocare il ricordo oleografico dei paesaggi etnei impressi nelle memorie infantili del protagonista.

In questi casi, la citazione dei quadri costituisce però una semplice analogia, un espediente retorico per arricchire la propria prosa di ulteriori elementi sensoriali e creare effetti barocchi tramite rimandi interdisciplinari; invece nel caso del *Trionfo della Morte*, il momento ecfrastrico assume un valore traspositivo,¹¹ nel senso che mostra una evidente somiglianza con il *setting* immaginario dell'intera vicenda, basti pensare che l'apparizione del quadro è incastonata e preceduta da una dettagliata descrizione della città bombardata in cui si muovono i due amanti prima di imbattersi nell'affresco, una città umanizzata e 'colpita' dagli strali della Morte. Sembra quasi che la scena dell'amazzone munita di frecce si estenda oltre la cornice del dipinto per abbracciare l'ambientazione intera del romanzo.

2. Riverberi ecfrastrici

Sebbene lo stile di Bufalino indulga volentieri alle ridondanze e agli accumuli verbali, l'ekphrasis del *Trionfo della Morte* si presenta piuttosto sintetica e limitata all'enunciazione degli elementi simbolici basilari della composizione (l'amazzone, le frecce, gli oscuri e gli illustri caduti). In realtà i riverberi ecfrastrici di questa pittura si estendono a diversi *pendant* testuali, a cui sono stati trasferiti i tratti minuziosamente descrittivi, la *pletora* retorica e la dovizia di particolari che ricordano il grandioso affresco. Uno dei più importanti richiami testuali è la lunga ipotiposi della danza di Marta. Il volteggio della ballerina sembra essere una dinamizzazione del *Totentanz* che nell'affresco è congelato nel *punctum temporis* della freccia scoccata dall'amazzone. Campeggiando al centro del palco, nella sua giubba policroma dalle tinte sfavillanti, la scheletrica danzatrice è agli occhi del protagonista un angelo, e per l'appunto un angelo della morte, come quello dell'affresco.

La ballerina si sgrovigliava e guizzava nel cielo con presunzione e ferocia, accompagnando ogni slancio con un mugolo d'incitamento; e la coalizione di ellissi e vortici attraverso cui le sue membra commentavano il diretto discorso della musica; le vacanze dove subitamente s'aboliva, senza necessità talvolta, quella aerea scrittura; tutto questo faceva un imbroglio, invocazione o beffa che fosse, a cui sentivo, con un refe nero, inestricabilmente cucirsi l'ordito stesso del mio destino.¹²

Nell'estenuante volteggiare della sua *danse macabre*, la ballerina descrive di volta in volta la siluetta di un quadro animato, smaterializzandosi in un arabesco liberty: diventa linea, scheletro spogliato dalla carne.

La fisicità eterea e disincarnata della bella musa è confermata anche dalle fattezze visive che le attribuisce l'autore. Nelle *Istruzioni per l'uso*, Bufalino parlando di Marta ricorre ad un ulteriore riferimento pittorico: «Klimtiana, se dovessi visualizzarla». Gustav Klimt era solito dipingere *femmes fatales* clorotiche e languide, che rimandano a un gusto tipicamente liberty, con cui ben si sposa la prosa del romanzo; ma soprattutto, le eteree figure femminili dell'artista viennese sono interamente sprofondate in mosaici di figure



geometriche e tessere auree, che arrivano a coprirne i corpi quasi del tutto, stagliandoli in uno sfondo bidimensionale e astratto. Così è Marta: tempestata di gemme e tasselli multicolori che ne annullano i contorni, disincarnata nel suo corpo macilento, appiattita nella psiche in uno sfondo stilizzato che poco concede al realismo figurativo.

Un'altra *dipiction* di morte che presenta una visione di Marta 'scarnificata' è la descrizione delle lastre radiologiche trafugate nel gabinetto di Vasquez. La fotografia dell'interno del corpo¹³ appare agli occhi del protagonista come un'immagine intima dell'oggetto amoroso 'denudato', spogliato della pelle, tanto da tramutarsi man mano in un oggetto feticcio il cui possesso rappresenta la persona per sineddoche. Il confronto delle posteme dei due amanti e la sovrapposizione della lastra radiologica di Marta alla propria diventa non un surrogato del rapporto amoroso.

Una socia, sì. Perché contro ogni creanza e verità io m'ostinavo a presumere d'avere tacitamente stretto patto con lei, e di possederne caparra nella radiografia trafugata che tenevo sotto il cuscino. [...] Al punto che quell'esile celluloido, contro cui s'era premuto con forza il suo petto, piuttosto che continuare a sembrarmi, come all'inizio, la tela filata da una tarantola scura, s'era venuta mutando, non meno che guanto o stivaletto, in una sorta di inaudito feticcio amoroso...¹⁴

La pellicola radiografica è anche un'epifania della morte, vista attraverso la vegggenza artificiale dei raggi X, che fanno da oltre-occhio. L'apparato radiologico è un dispositivo capace di mostrare 'la visione dell'invisibile' fornendo l'antivedere dello scheletro polito prima che il tempo espleti la sua funzione erosiva. Per il giovane untore così come avviene per Hans Castorp nello *Zauberberg*, la lastra permette di osservare un'anteprima del corpo al termine della vita, è «uno sguardo nella propria tomba».¹⁵ Ma all'untore bufaliniano manca quella curiosità scientifica accolta invece dal 'pupillo della vita' di Mann: ciò che rimane nella persistenza retinica dell'untore è l'*image* di Marta come scheletro.

Entrambe le ipotiposi della danza e della radiografia producono nell'osservatore intradiegetico gli stessi effetti suscitati dalla visione dell'affresco: sono episodi narrativi che costituiscono una messa in atto verbale dello sguardo che cerca di relazionarsi con un oggetto e penetrarlo, e in questo caso si tratta di una ricerca di compenetrazione sessualmente connotata.

Un ulteriore richiamo implicito all'iconografia del *Trionfo della Morte* avviene al di fuori della Rocca, mentre l'untore dialoga con il compagno Sebastiano.

Era la seconda volta, mi resi conto, a distanza di pochi giorni, che una scena o figura, sfiorata per accidente, mi si colorava di presagio e m'intimidiva, costringendomi alla scaramanzia di fuggire; solo che, nell'altro caso, per stornare la cavallerizza, era bastato affidarsi alla docilità dell'autista e a un tassametro vertiginoso.¹⁶

Dopo che una scena gremita di presagi sinistri si è manifestata di fronte agli occhi dei due personaggi, l'autore decide di denominare con l'appellativo di 'cavallerizza' la visione mortifera appena stornata, alludendo chiaramente all'immagine della dama dipinta nell'affresco.

3. L'occhio-sicario e la mise en abyme

Le tinte macabre del *Trionfo della Morte* rispecchiano pienamente le atmosfere turgide ed espressionistiche del romanzo, vibrando in perfetta sinergia con la *danse macabre* del testo. L'affresco, oltre ad essere una trasfigurazione iconica dell'elemento verbale, facendo da *pendant* a quello che Bufalino definì «arazzo mortuario di suoni»,¹⁷ rappresenta soprattutto un'importante *mise en abyme* dell'intera vicenda.¹⁸

L'untore e il suo *alter ego* Marta sono spettatori di una visione che li riguarda in prima persona, «l'affresco parlava di noi» dice il protagonista. Se si osserva la parte in alto a sinistra dell'affresco, si scorge una figura che è presente nella composizione ma parzialmente estranea alla vicenda: è un personaggio che sfugge all'ecatombe, che si rivolge a chi sta al di fuori del dipinto, ed è solo passivamente coinvolto nella scena; probabilmente si tratta di un autoritratto dell'autore stesso.¹⁹ Tale personaggio è un corrispettivo iconico emblematico nel rispecchiare l'attitudine psicologica del protagonista-untore, per cui assistere alla morte altrui (ed esserne in parte artefice dietro le quinte) è un rito apotropaico per sfuggire alla propria.

Lo spettacolo della morte, guardata con la passività di spettatore, è un motivo reiterato nel corso del romanzo. L'untore assiste alla dipartita dei personaggi del sanatorio con lo stesso atteggiamento di chi è spettatore di una pittura grandiosa e tremenda, come quella dell'affresco palermitano. Egli scorge nel dipinto una *mise en abyme* della propria sorte, ma soprattutto lo osserva per prendere le distanze e operare uno stacco straniente da usare come presidio.²⁰ La condizione dello spettatore che osserva protetto da un dispositivo (il loggione, la cornice di un quadro, una finestra) è individuata da Bufalino come posa particolarmente felice e rassicurante. Chi è spettatore, infatti, non è chiamato ad agire in prima persona nella canea della vita. Ma nell'opera di Bufalino lo spettatore è anche surrettiziamente artefice della vicenda e si autoritrae nella composizione che sta contemplando.

La metafora del quadro ricorre più volte nella poetica di Bufalino per descrivere l'*habitus* mentale di colui che è al contempo partecipe ed estraneo alla vicenda, soggetto e oggetto della rappresentazione, come in questo passo di *Tommaso e il fotografo cieco*:

Sai quei pittori che si dipingono dentro il quadro che dipingono e ne sono ad un tempo dentro e fuori? Ebbene, lo stesso vale per te. Tu non sei uno di noi e lo sei. Vivi da falso romito in questa tua catapecchia extra territoriale. [...] Deciditi: nel quadro o fuori? Con noi o contro di noi?²¹

Anche nel romanzo *Qui pro quo*, ancora una volta, Bufalino si avvale dello stesso espediente retorico del dipinto che rivela il proprio artificio, per sottolineare il gioco metanar-



Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446



rativo: in un passo testuale l'autore del giallo *divertissement* cita il dipinto di Velàzquez *Las Meninas*, dove figura un ambiguo autoritratto dell'artefice.²²

E giù i critici amici a lodarmi dell'eroismo di credere ancora in una lingua vetusta; e a discorrere di *mise en abîme* e come io giocassi, sull'esempio di quel quadro delle *Meninas*, fra arte, artificio e realtà... Taluno citò persino, chissà perché, Karl Popper; un altro tirò in ballo i "frattali", e io dovetti correre a ridere in pace da sola dentro la toilette...²³

L'elemento visivo, il motivo dello sguardo intradiegetico posato sulla morte altrui, diventa un perno narrativo centrale all'interno della *Diceria dell'untore* per delineare un sottile ingranaggio psicologico che lega il Gran Magro, Marta e l'untore, gioco interamente declinato nel segno della vista.

Nel corrispettivo verbale dell'affresco mortuario di *Diceria*, quando l'amazzone scheletrica scaglia i suoi strali sulla ridda di personaggi che circondano il protagonista, essa viene accolta con fremito più corrivo che atterrito. Le due agonie 'dipinte' da Bufalino con maggior dovizia di dettagli e ridondanza di tinte sono quelle dell'archiatra e della ballerina, entrambe figure ipotecanti che legano il protagonista al sanatorio. Queste due agonie sono le uniche di cui il protagonista è testimone oculare e spettatore. Guardare la morte dei due personaggi carcerieri, inscenarla e rappresentarla, significa per l'untore realizzare un surrettizio desiderio di ucciderli; dal momento che tale pulsione è interdetta dalla coscienza, delega al proprio occhio il compito di farsi sicario.

Nell'equilibrio che regola i rapporti fra questi tre personaggi, la figura del Gran Magro ha dei tratti simili a quelli di Coppelius, il protagonista del racconto hoffmaniano *Der Sandmann*. Con il Mago della sabbia egli ha in comune il fatto di presentarsi nel racconto come incarnazione della figura paterna castrante. Infatti, nell'interpretazione data da Freud alla novella di Hoffmann, il demone sabbiolino, minacciando l'amputazione dei bulbi oculari, altro non è che la personificata trasposizione del complesso di castrazione innescato dal rapporto col padre.²⁴

Per irretire Nataniele nella ragna delle sue affatturazioni, Coppelius si serve di un folto banco ottico di illusioni che generano visioni fallaci e travianti per la coscienza; questa prerogativa del perfido mago, all'interno della *Diceria dell'untore*, è delegata ai teatrini allestiti sadicamente dal medico istrione, che sono appunto visioni fallaci, illusioni della vista. Fra l'altro, una delle prime apparizioni sceniche del dottore lo vede alle prese con un cannocchiale, il dispositivo con cui spia sornionamente gli oggetti circostanti alla Rocca. Il cannocchiale, con cui si insinua nei luoghi, è una protesi dell'occhio e dell'intelletto, ma è anche protesi fallica, con cui penetra simbolicamente ciò che guarda.

Durante le sue ri-creazioni sceniche allestite in sanatorio, la principale visione seducente che il Gran Magro offre agli occhi del giovane protagonista è quella di Marta danzante, 'sua' creatura nelle vesti di Silfide, dunque fantasma evanescente. La contemplazione della ballerina si impone come chiodo fisso e morboso nella mente del giovane degente, così come Olimpia nella mente dell'hoffmaniano Nataniele. Inoltre, fra i molti numeri di danza in cui si è esibita la ballerina (Peri, la Silfide, Gisella) vi è anche quello di Coppelia. Nell'omonimo balletto (il cui titolo alternativo è *La ragazza dagli occhi di smalto*), Coppelia è un automa danzante creato dal padre Coppelius per traviare la mente di un giovane e distoglierlo dagli amori reali. Questi connotati di Marta come bambola contraffatta, miraggio fittizio di un mago sabbiolino, li ritroviamo soprattutto in questo passo testuale, dove la ragazza è associata a una bambola senz'occhi:

Mi venne in mente quel che avevo sentito da un mio attendente reduce d'Africa, di certi fiumi di là che scompaiono all'improvviso nella rena e rinascono dove capita, fiumi senza sorgente, senza foce... Ecco, un *uadi* era anche lei, Marta, un simulacro di donna, lontana da me quanto una bambola senz'occhi, e tuttavia l'unico essere che mi restasse nel mio disabitato universo.²⁵

Marta è dichiaratamente sedotta dalle contraffazioni e finzioni, ed è essa stessa camuffamento ammaliante. L'assenza dell'occhio in lei richiama le orbite vuote di Olimpia nel momento in cui, nella novella di Hoffmann, si rivela scopertamente come automa creato dal mago.

Nataniele rimase impietrito... aveva visto troppo bene che il volto di cera di Olimpia, pallido come la morte, non aveva occhi: al loro posto caverne buie. Era una bambola senza vita.²⁶

Per potersi liberare del maleficio e uscire dal labirinto di specchi e miraggi in cui è stato irretito, il narratore-untore deve prima simbolicamente uccidere il padre castratore Coppelius, impersonato dal Gran Magro.²⁷ Costui infatti lo trattiene alla Rocca sotto il proprio tallone anche quando è già in via di guarigione per perpetrare i suoi giochi perversi di illusionismo. Essere testimone oculare della morte sia del Gran Magro che di Marta è un modo per affrancarsi dal loro ascendente sinistro. Guardare l'agonia è l'attuazione simbolica del desiderio di uccidere sia il padre castratore che la perturbante bambola-automata che è la sua emissaria.

Nella morte di Marta il motivo dello sguardo torna ad imporsi e a infittirsi di significato. Infatti, come nel racconto bufaliniano *Il ritorno di Euridice*, proprio l'occhiata dolosa di Orfeo, che si volta a guardare l'amata, sarà causa della seconda e definitiva rovina della donna. In *Diceria dell'untore* Marta-Euridice ha numerosi tratti perfettamente sovrapponibili alla personalità del protagonista, tanto da essere a tutti gli effetti un doppio femminile dell'io narrante. Dunque per l'untore voltarsi a guardarla è come rivolgersi ad uno specchio deformante, cosa che il protagonista del romanzo (così come la deuteragonista) fa costantemente.²⁸

L'eroe della *Diceria dell'untore* è contemporaneamente Orfeo e Narciso,²⁹ poiché quella che lui contempla, non è una persona amata che è 'altro da sé', ma è proprio 'immagine di sé', uno dei suoi tanti doppi con cui inscenare un *pas de deux*. L'Orfeo-Narciso decide dunque di voltarsi dolosamente a guardare Marta, ricacciandola definitivamente nell'Ade, per salvare se stesso e non sprofondare nelle acque nere di questo perturbante riflesso femminile di sé. In questo caso, il protagonista-Orfeo si comporta come un Pigmalione invertito,³⁰ che invece di accarezzare il desiderio di soffiare la vita all'inerte materia, dissangua la donna viva per farne un simulacro.

Il conflitto fra arte e vita ricorda anche un racconto di Poe, *Il ritratto ovale*, in cui un pittore per eseguire un perfetto dipinto della propria donna le impone pose estenuanti, che comportano un graduale deperimento della musa vivente man mano che l'opera progredisce, fino al momento in cui, dando l'ultima pennellata, decreta la morte della modella. Il sacrificio di Marta, la visione del «colore portentoso del sangue»³¹ durante la sua estrema emottisi, è dunque un elemento indispensabile per incorporare 'l'affresco verbale' della Morte trionfante, guardata con la stessa connivenza con cui il narratore osserva l'opera di Palazzo Sclafani.

Il protagonista della *Diceria* si trova in fondo sempre da solo a fissare la propria effigie davanti allo specchio, ed è l'immagine riflessa di sé che egli proietta nel volto degli altri



personaggi:

[...] trascorsi una settimana dopo l'altra, senza imparare quasi né un luogo né una persona, non vedendo altro che una faccia, la stessa, davanti a me: come chi cammina in un corridoio, e ha dietro un lume, e in fondo c'è uno specchio.³²

Dal momento che ogni personaggio della Rocca altro non è che una controfigura e proiezione dell'io narrante,³³ uccidendo metaforicamente tutte le sue comparse (l'arma del simbolico delitto è proprio lo sguardo fisso alla loro morte), lo scrittore è come se cancellasse quelle schegge dello specchio in cui si guarda, che lo rendono una personalità costantemente sdoppiata, un ectoplasma smarrito nel labirinto di rifrazioni.

Non più da lei [Marta] o dagli altri tutti, mi toccava ora divorziare per sempre. Ma da un'effigie doppia, un *trompe-l'oeil* di me stesso, un ectoplasma elusivo che avevo imparato ad amare, e che avrei dovuto lasciarmi in pegno dietro le spalle, come il giovinetto evangelico il suo mantello agli sgherri.³⁴

Ciò che deve essere soppresso non è tanto la presenza dei personaggi in quanto attanti concreti della storia, bisogna invece estirpare la presenza di queste figure umane in quanto effigi fittizie di sé; la loro ipoteca rende la voce narrante non più persona ma personaggio, *trompe-l'oeil* di se stesso. Ciò che deve soccombere affinché l'io narrante possa finalmente «uscire dalla cruna dell'individuo»³⁵ è l'impalcatura della visione in quanto raffigurazione, espediente ottico fittizio, cosicché riemerge l'occhio referenziale. Muore il *trompe-l'oeil* affinché risorga l'uomo.

Il *Trionfo della Morte* viene citato una seconda volta nel romanzo, e si trasforma in un importante elemento metapittorico e metanarrativo. L'autore gioca all'interno del testo con lo slittamento del regime finzionale e di quello reale.

“La morte” volli scherzare “non è un signore, ma una dama senza naso, ed è morta, le bombe dei bombardieri inglesi l'hanno sotterrata nel cortile di un vecchio palazzo, di fronte a Villa Bonanno, dove su un muro una mano d'ignoto la dipinse cinque secoli fa.”

Scosse il capo: “Sai bene che non è vero, l'affresco s'è salvato. L'ho letto sul giornale, c'erano le foto. Non lei, è Marta ch'è morta.”³⁶

Attraverso un funambolico guizzo retorico, l'io narrante trasforma la menzogna della raffigurazione pittorica e della narrazione letteraria in verità, identificando in pieno la morte con la dama scheletrica dell'affresco, per poterla addirittura ‘uccidere’ all'interno dello scacchiere letterario da lui manovrato. In *Diceria dell'untore* paradossalmente ‘muore’ la morte nel momento in cui viene soppresso il patto mimetico della narrazione con il *veni foras*, affinché il passaggio nel regno delle ombre lasci il neofita incolume. L'annientamento simbolico della morte però può avvenire solo nell'impalcatura diegetica innalzata dallo scrittore, il solo reame di cui detiene lo scettro incontrastato. Infatti all'interno dell'opera l'autore-untore è il solo arbitro di vita e di morte, tanto da poter decidere di salvare se stesso e far soccombere gli altri personaggi in sua vece, ma ciò è possibile solamente entro i confini della scacchiera romanzesca, di cui regge interamente le fila.

Al di fuori del *ludus* letterario (si tratta appunto di uno ‘scherzo’ dell'untore) non si può disinnescare l'inquietudine della fine, sotterrando immaginariamente la morte come si fa con una pittura, pertanto tale paura può essere esorcizzata solo dopo essere stata



trasferita su altre figure. Sono le controfigure dell'io narrante a dover soccombere vicariamente al suo posto; lo spaventoso affresco dell'apocalisse, invece, rimane intatto nonostante la catastrofe. L'autore lascia dunque che la morte trionfi, come nel dipinto di palazzo Sclafani: il narratore fa sì che l'amazzone scheletrica e incalzante scagli pure i suoi strali sullo stuolo di figure umane, a patto che la si possa osservare con il distacco condiscendente dello spettatore, che è consapevole di assistere a una rappresentazione su un fondale dipinto, di cui è in realtà segretamente artefice.

La metafora del pittore che si autoritrae nella composizione da lui stesso plasmata è emblematica nel delineare l'attitudine psicologica con cui viene estrinsecata l'ekphrasis del *Trionfo della Morte*, visione stornata con timore dal protagonista ma in realtà segretamente carezzata con atteggiamento compiaciuto, proprio perché l'io narrante detiene la consapevolezza che la cavallerizza irromperà per annientare solo i personaggi del sanatorio (per l'appunto fittizi) e sa che sarà proprio facendosi testimone oculare delle frecce scagliate alle sue controfigure che riuscirà a schermire i colpi sinistri. La 'Dama nera' dell'affresco può trionfare nella *Diceria* a patto che uccida solo le *dramatis personae* e la si guardi con la connivenza di chi è cosciente degli artifici pittorici e retorici e dirige gli strali da dietro le quinte con il proprio occhio di *deus ex machina*, così da poter stare sia dentro che fuori la cornice del quadro.

¹ I maggiori studi che evidenziano la cultura visuale di Gesualdo Bufalino sono quelli di A. Sciacca sull'influenza del cinema e della fotografia nell'opera di Bufalino e di M.G. Catalano sul *background* pittorico di Bufalino e l'importanza del colore nella sua narrativa. Cfr. A. SCIACCA, *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015; M.G. CATALANO, *Il sentimento del colore. Gesualdo Bufalino e le arti figurative*, tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, a.a. 2008-2009.

² «Ho pure delle parole per indicare questo: la vista, la visione, il visibilio sono tre parole italiane che significano cose leggermente diverse. La vista è quella che mi consente di vedere la realtà sia pure attraverso gli occhiali, le deformazioni che avvengono in tutto ciò che noi vediamo, perché siamo imperfetti anche come vedenti, [...]. La visione introduce invece un elemento fantastico, cioè apporta al materiale colpito dalla vista un'aggiunta creativa che è data da potenze nostre interiori. [...] Il visibilio sarebbe invece l'insieme di tante cose meravigliose, fantastiche, poco credibili. È una spinta ulteriore in cui, io credo, consiste il segreto della poesia». Intervista rilasciata a M. Jakob (G. BUFALINO, *Infedele è la memoria*, in *Opere/2 [1989-1996]*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1377- 1378).

³ Per maggiori riferimenti all'esperienza pittorica di Bufalino cfr. N. ZAGO, *Bufalino e le arti figurative*, in *I segni incrociati II. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto, vol. II, Viareggio, Baroni, 2002, pp. 359-372.

⁴ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/1 [1981-1988]*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 68.

⁵ Per un'accurata analisi stilistica e storica del dipinto cfr. P. DE VECCHI, E. CERCHIARI, *Arte nel Tempo*, v. 2, Milano, Bompiani, 1999, p. 42.

⁶ A ulteriore riprova dell'importanza dell'affresco nell'immaginario bufaliniano si noti l'ekphrasis simile contenuta ne *Il fiele ibleo*: «Non si finirebbe d'indicare mete significative: lo Steri, già sede del Santo Uffizio; la Cripta dei Cappuccini, col suo museo di scheletri e teschi; l'oratorio di Santa Zita, con le fantasmagoriche plastiche del Serpotta. E ancora, nei musei, le collezioni d'arte, le sculture, le pitture (fra tutte quel *Trionfo della morte* d'ignoto, dove una morte cavallerizza punta le sue frecce fatali su un'umanità condannata, senza distinzione di rango e di età, pietrificando le vittime in una smorfia di supremo stupore». G. BUFALINO, *Il fiele ibleo (L'altra Palermo)*, in *Opere/2*, p. 1013.

⁷ G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, in *Opere/1*, p. 1299.

⁸ Sulla definizione *image-text* in riferimento alla relazione fra verbale e visuale cfr. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.

⁹ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, p. 9.



- ¹⁰G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, p. 1300.
- ¹¹Riguardo alla tassonomia dell'ekphrasis e alla valenza traspositiva dell'immagine cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 144 e ss.
- ¹²G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, pp. 41-42.
- ¹³Per un approfondimento sul motivo della radiografia in *Diceria dell'untore* cfr. A. SCIACCA, *Le visioni di Gesualdo*, pp. 75 e ss.
- ¹⁴G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, p. 55.
- ¹⁵T. MANN, *La montagna incantata*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Corbaccio, 2012, p. 203.
- ¹⁶G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, p. 74.
- ¹⁷G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale Agorà, 1989, p. 61.
- ¹⁸Sul tema della *mise en abyme* cfr. J. LABARTHE-POSTEL, *Littérature et peinture dans le roman moderne: une rhétorique de la vision*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- ¹⁹Sull'interpretazione di questo personaggio nell'affresco palermitano cfr. M.G. CATALANO, *Il sentimento del colore*, pp. 57-59.
- ²⁰Sul tema dei rituali di catarsi in *Diceria dell'untore* cfr. R.M. MONASTRA, 'La *Diceria dell'untore*, ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario', *Le forme e la storia*, II, 1-2, gennaio agosto 1981, pp. 367-376.
- ²¹G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere/2*, p. 487.
- ²²Per il valore epistemologico di *Las Meninas* cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di G. Gallimard, Milano, Rizzoli, 1999.
- ²³G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in *Opere/2*, p. 299.
- ²⁴Per l'interpretazione in chiave psicoanalitica della novella hoffmanniana *Der Sandmann* cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C.L. Musatti, Roma, Edizioni Theoria, 1993.
- ²⁵G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, p. 67.
- ²⁶E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, trad. it. di G. Fraccari, Milano, Mondadori, 1987, p. 54.
- ²⁷«Il Magro: un mediocre mago d'Atlante, un passabile Mefistofele. Però anche un cerusico e ciarlatano hoffmanniano, con le palandrane e la logorrea che la parte comporta». G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, p. 1342.
- ²⁸Sul tema del doppio e dello specchio in relazione ai protagonisti bufaliniani cfr. M. PAINO, *La stanza degli specchi. 'Esercizi di lettura' sui romanzi di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015, pp. 15 e ss.
- ²⁹Sull'importanza degli archetipi mitici nell'opera di Bufalino cfr. A. CINQUEGRANI, *Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo*, in N. ZAGO, G. TRAINA (a cura di), *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte, Euno Edizioni, 2014, p. 45 e ss.
- ³⁰Riguardo al conflitto fra opera d'arte e musa vivente cfr. V.I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, trad. it. di B. Sfora, a cura di A. Pino, Milano, il Saggiatore, 2006.
- ³¹G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, p. 128.
- ³²Ivi, p. 12.
- ³³Per un approfondimento critico sulla psicologia dei personaggi di *Diceria dell'untore* cfr. G. TRAINA, *Un palcoscenico di voci soliste? Il gioco dei personaggi in Diceria dell'untore*, in ID., «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.
- ³⁴G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, p. 139.
- ³⁵Ivi, p. 142.
- ³⁶Ivi, p. 93.



BEATRICE SELIGARDI

L'aura ritrovata: icone, fotografie e iconografie nei romanzi di Ali Smith

Starting from Benjamin's definition of aura, the purpose of this article is to interpret such a concept in the narrative production of the Scottish writer Ali Smith, in particular in her novels *Artful* (2012) and *How To Be Both* (2014). In the first part of the article, I will dwell upon Benjamin's notion of aura and its epistemological functions. In the second part, I will analyse the representation of the images (especially photographic and cinematic ones) in Smith's novels in order to demonstrate that the concept of aura is applicable to interpreting contemporary images too.

Secondo la celebre interpretazione di Walter Benjamin, nell'epoca moderna della riproducibilità tecnica l'opera d'arte perderebbe una delle caratteristiche fondanti che l'avevano contraddistinta sino (e poco oltre) l'apparizione della fotografia: l'aura, quell'alone di sacralità e di unicità che aveva reso l'opera d'arte un oggetto culturale. La possibilità di moltiplicare e di mercificare l'oggetto artistico ne ricondurrebbe la sfera ontologica dal trascendente all'immanente, modificando in maniera ineludibile la percezione e la fruizione da parte di un pubblico sempre più massificato. L'aura sembrerebbe quindi assumere i tratti di un concetto storico, dotato di una sua specificità temporale che ha, come limite *ad quem*, l'epoca modernista: con l'avvento del cosiddetto postmoderno e della società tardo-capitalistica, quei residui auratici che Benjamin ancora individuava nel dagherrotipo (e che appartengono in qualche modo anche ai primi esiti cinematografici) vengono a cadere in modo evidente non solo per quanto riguarda i meccanismi produttivi, ma anche all'interno delle stesse poetiche di artisti e scrittori, consci ormai dei processi di reificazione in cui sono immersi.

È dunque possibile parlare di aura all'interno della produzione artistica attuale? Questo articolo propone una lettura "eccentrica" di una scrittrice contemporanea, Ali Smith, da molti considerata fra le voci più originali del panorama britannico e non solo e le cui opere sono state spesso interpretate in chiave postmodernista e culturale (secondo prospettive *gender*, *queer*, eco-critiche). La lettura qui proposta di alcuni suoi romanzi (in particolare *Artful* e *How To Be Both*) mira invece a rintracciare un possibile recupero dell'aura nell'uso che Smith fa delle immagini all'interno del tessuto narrativo. Lontano dal citazionismo ironico e dall'uso ludico della cultura visuale esibito da buona parte della letteratura postmodernista, l'impianto iconografico delle opere di Ali Smith si innesta sulla vita emotiva, psichica dei personaggi all'interno di una configurazione molto spesso luttuosa. Come vedremo, proprio l'insistenza sulla distanza (sia temporale che intermediale, nel restituire sulla pagina scritta la sfera visiva) e sulla dimensione dell'«è stato»¹ delle immagini inserite all'interno della narrazione fa sì che queste ultime acquisiscano agli occhi tanto dei personaggi quanto dei lettori quella dimensione auratica, magica e trascendente che Benjamin aveva identificato nell'era pre-massmediale.

1. L'aura benjaminiana: un tentativo di (ri)definizione

Nel corso della propria riflessione teorica, Walter Benjamin rifletté a più riprese sulla



natura dell'aura. Come hanno ben rilevato Andrea Pinotti e Antonio Somaini nell'introduzione ad *Aura e choc*,² recente riedizione di alcuni testi fondamentali del filosofo tedesco sulla medialità, si tratta di un concetto complesso che affonda le radici in tradizioni eterogenee quali la mistica ebraica, l'occultismo, la filosofia irrazionalistica, le teorie goethiane sulla percezione, il simbolismo visionario di Baudelaire, la concezione proustiana della memoria.³ Sono almeno tre i passi in cui il filosofo tedesco enuncia in modo quasi programmatico la propria concezione di aura. I primi due in realtà coincidono, e ritornano in due opere fondamentali quali la *Piccola storia della fotografia* (1931) e il primo dattiloscritto de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), dal quale è tratto il brano seguente:

Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e tempo: l'apparizione unica di lontananza, per quanto possa essere vicina. Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo.⁴

Il secondo passo appartiene invece al saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1938-39): qui la riflessione muove a partire dal meccanismo della memoria involontaria come depositaria di esperienza,⁵ rivelata dalle epifanie proustiane della *Recherche*:

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a raccogliersi attorno a un oggetto sensibile, come l'aura di quell'oggetto, l'aura attorno a un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso. [...] L'esperienza dell'aura riposa quindi sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo. [...] Avvertire l'aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare.⁶

L'involucro auratico sembra dunque contraddistinto dal bagaglio esperienziale che il soggetto riesce a trasferire sull'oggetto, e che si trasforma in una sorta di scambio di sguardi fra l'uno e l'altro. Questa capacità di rimandare lo sguardo tipica dell'oggetto auratico e dunque precluso, di norma, a fenomeni seriali quali la fotografia e il cinema, sarebbe posseduta tuttavia dai primi dagherrotipi, come enunciato nella *Piccola storia della fotografia*: le caratteristiche tecniche del mezzo (i lunghi tempi di esposizione, l'isolamento dei soggetti, la continuità luce-ombra, l'iniziale unicità delle lastre d'argento) condizionano proprio gli aspetti più propriamente tematici della dagherrotipia, popolata da soggetti fantasmatici, dagli sguardi sospesi, proiettati nell'eternità paradossale dell'*hic et nunc* del gesto fotografico.⁷ I ritratti delle prime lastre fotografiche esprimono quindi in maniera moderna quell'«apparizione irripetibile di una lontananza» che è l'aura, proprio perché rivelatori dell'inconscio ottico,⁸ di quella capacità di suggerire una dimensione altra, magica, segreta che si cela nell'immagine.

I passi citati ci inducono quindi a definire l'aura come l'essenza dell'opera d'arte percepita in condizioni di distanza e di malinconica nostalgia. L'elemento sacrale dell'aura non è da intendersi in senso letterale,⁹ bensì rimanda alla natura trascendente dell'opera d'arte, alla sua facoltà di suggerire al soggetto una dimensione ulteriore che può essere più intuita che compresa razionalmente. L'esempio del dagherrotipo ci consente di capire due punti fondamentali dell'aura di Benjamin: il suo essere intimamente collegata all'*hic et nunc* (all'unicità, all'irripetibilità) e all'esperienza intesa come processualità (che nel da-



gherrotipo ben si sintetizza nella dimensione ancora fisico-manuale del procedimento).

Alla luce di queste considerazioni, è più facile comprendere quali siano quelle componenti che vengono a mancare una volta che la riproducibilità tecnica prenda il sopravvento. A causa della meccanicizzazione dei processi, la specificità spazio-temporale dell'oggetto e dell'esperienza artistica scompare, insieme alla sua dimensione condivisa, e viene sostituita dalla ripetitività del gesto per l'appunto meccanico¹⁰ e dall'immediatezza tanto nella produzione quanto nella fruizione artistica.

2. Ali Smith e la riflessione sulle immagini

Se pensiamo alla nostra contemporaneità, in cui allo scatto della macchina fotografica o della cinepresa si è sostituito il clic dell'era di Internet, possiamo dunque immaginare quanto difficilmente possa essere attuale un concetto come quello di aura, che prevede una capacità, una spazialità ed una temporalità percettive oggi difficilmente attuabili. Eppure, anche nel panorama contemporaneo ci sono alcuni esempi interessanti che mettono in discussione il nostro rapporto, ormai apparentemente disincantato, non solo con oggetti artistici più canonici, ma anche con i prodotti più pop della moderna industria culturale (fotografie, film, canzoni, programmi televisivi), generalmente considerati in termini post-auratici. E forse è sintomatico che uno dei tentativi di riflettere e di riformulare l'esperienza visiva provenga da una scrittrice, che usa dunque un medium eterogeneo rispetto all'imperante proliferazione delle immagini, e che tuttavia interpreta quelle stesse immagini in modo straniante.

La scrittura della scozzese Ali Smith si colloca all'interno di un dibattito critico ancora in evoluzione (pochi gli studi monografici su di un'autrice che si sta affermando sempre più a livello internazionale),¹¹ che spesso ha letto in chiave ora postmodernista (per i temi, come ad esempio la fluidità dell'identità di genere, o la propensione alla metafinzionalità) ora neomodernista (per lo stile, che fa spesso ricorso a tecniche sperimentali quali il flusso di coscienza) la sua produzione sia romanzesca che di narrativa breve. Uno degli aspetti più evidenti e tuttavia ancora poco studiati è l'insistenza di una riflessione incentrata, sia tematicamente che stilisticamente, sullo sguardo. Le figure che popolano le narrazioni di Ali Smith sono soprattutto personaggi che vedono e che riflettono su quello che vedono. La rappresentazione di dispositivi scopici è decisamente pronunciata, e la loro varietà ben testimonia l'attenzione dell'autrice per i vecchi e i nuovi media: passiamo così da cicli di affreschi al tablet alle fotografie ai poster, dalle riprese amatoriali all'allusione cinematografica, fino all'evocazione fantasmatica di dive del cinema degli anni '60.

I due romanzi su cui ci concentreremo maggiormente presentano strutture complesse, caratterizzate da numerosi rimandi interni. *Artful*, pubblicato nel 2012, nasce come raccolta di una serie di lezioni che Ali Smith ha tenuto al St. Anne's College di Oxford tra il gennaio e il febbraio dello stesso anno. Il corpus delle lezioni viene tuttavia incastonato all'interno di una cornice finzionale, che trasforma la scrittura accademica in fiction romanzesca. La voce narrante, che racconta al passato alternando la prima e la seconda persona singolare, si rivolge a un tu, la persona amata, deceduta in un passato ancora recente, che le riappare di quando in quando sotto forma di fantasma: si tratta di una figura dalle fattezze umane che, tuttavia, si esprime attraverso frasi sconnesse e parole talora incomprensibili, e che spesso evoca una figura femminile bionda immersa in scenari enigmatici (una barca, un'osteria, un autobus). Nel frattempo la voce narrante si dedica



alla (ri)lettura di *Oliver Twist* di Dickens e delle lezioni universitarie rimaste fra le carte della persona defunta. Solo nell'ultima di queste scopriamo, insieme all'io narrante, che le parole e le descrizioni evocate dal fantasma si riferivano ad alcuni film greci degli anni Sessanta con protagonista l'attrice Alikì Vougiouklaki.

How To Be Both, uscito nel 2014, è indubbiamente il romanzo che ha imposto Ali Smith sulla scena internazionale e si presenta come una narrazione binaria, suddivisa in due parti che possono essere lette in ordine alterno.¹² Una delle due si concentra su George, un'adolescente che vive uno stato di crisi interiore in seguito alla morte della madre. La narrazione si focalizza su due fronti: il rapporto della ragazza con il ricordo della madre, con la quale aveva condiviso un viaggio a Ferrara, e l'amicizia con H, una coetanea grazie alla quale progressivamente George comincia a riprendere un contatto positivo con il mondo esterno. L'altra parte ha per protagonista il fantasma del defunto (o meglio della defunta, come si evincerà in seguito) Francesco del Cossa (personaggio storico realmente esistito sul quale si innesta l'immaginazione di Smith), autore (anzi, autrice) del celebre ciclo dei mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara (che George e la madre avevano avuto occasione di vedere). Le vicende del personaggio sono scisse temporalmente secondo due linee narrative: da un lato il fantasma si ritrova catapultato nel mondo presente, e osserva la vita di George; dall'altro rievoca la propria esistenza e la propria esperienza artistica.

I temi e gli elementi stilistici messi in campo dai due romanzi sono numerosi e poliedrici, ma rispetto alla trattazione delle immagini possiamo individuare due tendenze principali. Da un lato, osserviamo una manifesta fascinazione per espressioni che potremmo sì ascrivere alla *pop culture*, e tuttavia marcate da un gusto d'essai, rivolto ad epoche ed autori specifici: i film di Chaplin, Antonioni, Hitchcock (per citarne solo alcuni); le interpretazioni e le immagini di due dive del cinema anni Sessanta come Alikì Vougiouklaki e Monica Vitti; le canzoni (e l'immagine) di Sylvie Vartan, e l'elenco potrebbe continuare. Dall'altro, la presenza di elementi fantasmatici e stranianti (il fantasma della persona amata in *Artful*, il lutto di George e il fantasma rinascimentale in *How To Be Both*) rappresenta una costante della narrazione, e nel corso dell'analisi vedremo come essi si leghino in modo indissolubile proprio all'esibizione delle immagini visive.

Ma in che modo possiamo affermare che la rappresentazione narrativa delle immagini nella scrittura di Ali Smith recupera quella cifra auratica così come era stata delineata da Benjamin?

3. La distanza intermediale

Uno dei punti sui quali si era maggiormente insistito nella definizione dell'aura benjaminiana era la percezione di un'intrinseca distanza. La combinazione di presenza e assenza è una delle componenti che farebbe scaturire dall'oggetto d'uso (o dall'immagine usuale) la sua essenza inattingibile. Una prima modalità attraverso cui questa distanza viene calata all'interno del tessuto narrativo risiede proprio nella natura intermediale del rapporto fra espressione verbale e immagine visiva. Le immagini, siano esse fotografiche, filmiche o pittoriche, vengono riportate sulla pagina scritta attraverso un medium che non è quello visivo: questa condizione rende la percezione dell'immagine come qualcosa di distante, lontano. La sensazione di lontananza viene accresciuta da almeno altre due tecniche specifiche: la decisione di non inserire immagini effettive all'interno del corpo narrativo (ma confinandole, eventualmente, in apparati paratestuali come appendici o

copertine); il ricorso all'allusione efrastica e solo più raramente alla citazione vera e propria. Il richiamo alle immagini non viene dunque esibito in modo dichiaratamente esplicito, ma piuttosto suggerito, evocato: proprio questa dimensione dimessa e soffusa ricrea, dal punto di vista narrativo, quell'alone di distanza che ricopre l'oggetto auratico.

In *Artful* l'icona cinematografica di Alikì Vougiouklaki viene esibita e nascosta allo stesso tempo. Il testo, nell'edizione inglese, presenta infatti due apparati iconografici indiziali, che fungono da suggerimento e da supporto alla lettura. Il primo è la copertina, in cui la figura dell'attrice appare in uno scatto in bianco e nero seduta su di una poltrona davanti a una libreria. A questa immagine se ne aggiunge un'altra che appartiene invece all'appendice iconografica che corredata il testo. La scelta di inserire le immagini non all'interno del corpo testuale

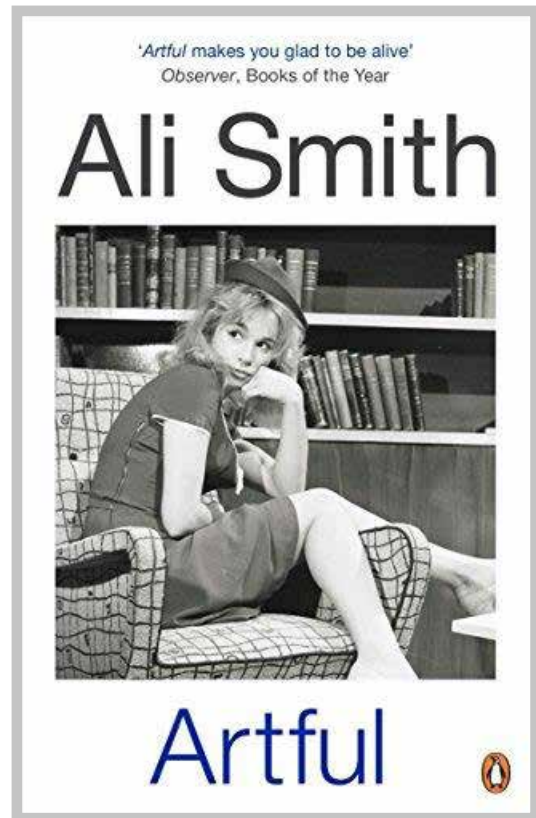
principale bensì all'intero degli apparati paratestuali (l'appendice iconografica compare infatti dopo una breve indicazione bibliografica e i diritti riferiti a citazioni e immagini) è quanto mai significativa. La volontà, infatti, è quella di lasciare che sia l'immaginazione di chi legge a dare primariamente corpo alle immagini, mantenendo dunque un rapporto di distanza grazie alla mediazione della parola scritta. L'icona di Alikì Vougiouklaki viene scoperta infatti attraverso un procedimento di progressivo svelamento che fa affidamento non solo sulla parola, ma sull'incorporazione dell'immagine all'interno del processo esperienziale del personaggio. La prima traccia dell'icona cinematografica viene infatti evocata durante il primo dialogo fra la voce narrante protagonista e l'amato fantasma:

Tell me where you've been, I'd said to you earlier. [...] You pointed first at one wall then another. Dark. Dark. Dark. But one is light. Three dark walls and one light wall? I said. You tapped the coffee table with your hand. Again? you said. It's a table, I said. Yes, a table, and people, and food, a woman, hair, it's what is it? Light, bright hair. There's a woman there? I said. With bright hair? What woman? Who? Do we know her? And a man, next to the woman, you said. [...] - he's got, a wood, with, what is it, again? String? Hand. A man, and the wood with the string, in his hand, you know. Eponomy.¹³

In principio la voce protagonista attribuisce le visioni e i racconti del fantasma a proprie allucinazioni. Ma man mano che le apparizioni proseguono, le descrizioni di questa realtà oltremondana diventano sempre più particolareggiate, e si caricano di un significato arcano soprattutto per la presenza di parole ignote all'io narrante.

Tell me some more, I said, about the place you go, the place you are when you're not with me. The place with the woman with the bright hair in it.

actress Alikì Vougiouklaki, from the movie *To Kotoskoufi*, courtesy of Finos Film, Athens, Greece; with kind permission of Yiannis Papanichail, the son of Alikì Vougiouklaki





Oh, you said. Okay. Well. There's three dark walls and one covered with light. On this wall there's a woman, a girl, with bright hair. And sometimes she's all colourful and sometimes there's no colour but her hair is bright everytime. And she lives in a village on an island, and there's an old sea captain in the same village, only he's gone mad now that he's been on land for so long, and she goes to the docks with him [...] Yes I said. I closed my eyes and listened [...] Then what? I said. Then it's in colour and she stowed away on a boat to be near her true love, who's a sailor, a cadet [...] inside the boat the girl eats the bread and the cheese with a look of total happiness on her face.

Through all these weeks you'd been back, whenever I'd asked you about the other place you'd been, you'd told me pieces of story like these, always about this hungry, bright-headed girl. Then you'd said words I'd never heard of, words that didn't really sound like they were words. [...] Guide a ruckus, you said now. Trav a brose. Spoo yattacky. Clot so. Scoofy.¹⁴

La descrizione si configura in scene dal carattere già dichiaratamente filmico, tanto nella dinamica (si tratta di scenari distinti gli uni dagli altri, caratterizzati da una specificità di luogo, ma soprattutto di azione) quanto nel dettaglio, tutt'altro che trascurabile, della condizione spaziale più generale: tre pareti scure ed una luminosa (in cui non è difficile scorgere la descrizione di uno schermo, sia esso di un cinema, di una televisione o di un computer) e l'alternanza di bianco e nero e colore (che fa evidentemente riferimento ai film in questione). La lacunosità¹⁵ delle ekphrasis (in quanto inizialmente non dichiarate in quanto tali) si combina alla scelta di riferirle alla stessa esperienza del personaggio fantasmatico. La percezione dell'immagine cinematografica, attraverso la mediazione diegetica del personaggio, è dunque distante e vicina allo stesso tempo. Solo alla fine del romanzo l'io narrante scoprirà che le parole incomprensibili sono in realtà i titoli delle canzoni recitate nei film di Alikì Vougiouklaki. La rivelazione compare proprio all'interno della lezione evocativamente intitolata *On offer and reflection*, ultima lezione accademica scritta dal fantasma quand'era ancora in vita e rivolta direttamente all'io narrante, come se si trattasse di una sorta di testamento sentimentale:

You think I'm in here working really hard and listening to Beethoven on the headphones, what I'm actually sitting looking online - [...] I'm watching a blonde girl sitting and dancing in countless bright 60s film sets. [...] it all started because I was thinking about Antigone [...] I typed into the Google search box three or four things all together one after the other to see what would happen [...] The first thing on the screen was the name of a Greek woman [...] Anyway she was apparently a legend in Greek cinema and theatre from the 50s all through the 60s and 70s, into 80s, even the 90s [...] What I know immediately was how much you would really love these films. So here's a small present for the future from the past, from me to you with love. [...] if you type this in she'll come up singing: Alikì Vougiouklaki. I can just see you watching these. It gives me such pleasure to imagine it.¹⁶

A questa rivelazione in qualche modo epifanica seguono alcune ekphrasis cinematografiche: la prima, ancora negli appunti della lezione, riguarda il film *Modern Cinderella*, cui appartiene anche una delle canzoni evocate dal fantasma, *Yponomi*; la seconda invece viene compiuta dall'io narrante, che, sulla scorta del dono ricevuto, si cimenta in una visione online di alcuni film dell'attrice, di cui descrive alcune scene (molto simili, se non coincidenti, a quelle narrate dal fantasma). Il mistero è stato svelato, così come la natura



ecfrastica delle descrizioni che hanno accompagnato la lettrice e l'io narrante: come la Alice carolliana, anche la Alike cinematografica, l'io narrante e l'amato fantasma «swapped sides of the mirror» e si trovano in un luogo di *in-betweenness*, fra realtà e finzione, tra vita e morte: nello spazio limbico dell'aura.

Rispetto alla concezione dell'aura benjaminiana, le immagini filmiche evocate acquisiscono quell'alone nostalgico ed essenziale attraverso tanto la tecnica letteraria (l'ekphrasis lacunosa) quanto l'istanza diegetica (la scelta della prima persona, che trasferisce su di sé le scene cinematografiche).

How To Be Both è un romanzo sullo sguardo, sul confronto fra vecchi e nuovi media, sulle molteplici declinazioni della visione (quella artistica, quella pornografica, quella luttuosa, quella sorvegliata e sorvegliante). Fra la giovanissima George e il fantasma della donna che si nasconde dietro all'identità di Francesco del Cossa si instaura una serie di relazioni e di parallelismi che si fondano proprio sulla descrizione di atti della visione, e su come questi atti si cristallizzino nella costruzione artistica di un muro iconico. Da un lato, troviamo il muro della camera di George, che nella prima parte del romanzo è minacciato da una pericolosa infiltrazione d'acqua che proviene dal tetto. Tutte le pareti della stanza si coprono progressivamente di immagini. Le prime a popolarle sono vecchie fotografie che ritraggono la madre a diverse età. A queste, di carattere dunque luttuoso e malinconico, se ne aggiungono ben presto altre. L'amica di George, Helena/H, sapendo che l'amica ha una predilezione per gli anni '60 proprio in ricordo della madre, le porta un giorno una busta contenente una fotografia:

George opens it. Inside there's a photograph on thick paper. It's summer in the picture. Two women (both young, both between girl and woman) are walking along together past some shops in a very sunny-looking place. Is it now or is it in the past? One of them is yellow-haired and one of them is darker. The yellow-haired one, the smaller of the two, is looking at something off camera, off to her left. She's wearing a gold and orange top. The dark-haired taller girl is wearing a short blue dress with a stripe round the edging of it. She is in the middle of turning to look at the other. [...] The yellow-haired one looks preoccupied, intent. The dark one looks as if something that's been said has struck her and she's about to say a yes.

Who are they? George says.

French, H says. From the 1960s. [...] I thought this one (she points at the blonde one) looked a bit of you.¹⁷

Ancora una volta, ci troviamo di fronte ad un'ekphrasis apparentemente lacunosa, dal momento che non viene svelata immediatamente l'identità delle due giovani donne. Tuttavia, in aiuto alla lettrice non adusa alla musica francese degli anni Sessanta viene l'apparato paratestuale: la copertina infatti dell'edizione originale inglese riporta proprio la fotografia di cui si parla nel testo: si tratta delle cantanti francesi Sylvie Vartan e Françoise Hardy, due icone degli anni '60.

A partire da

Sylvie Vartan e Françoise Hardy, ©Jean-Marie Périer





quest'immagine si crea una fitta rete di corrispondenze interne al romanzo. In un punto più avanzato della narrazione, osserviamo George intenta ad ascoltare proprio una canzone di Sylvie Vartan che le suscita un senso di vita e tristezza insieme. Della canzone viene indicato un verso in cui compaiono le parole francesi per *dreamed* e *read*: e si tratta dello stesso verso della canzone *Mon Testament* che compare in epigrafe insieme ad altre citazioni: «J'ai rêvé que sur un grand mur blanc/je lisais mon testament». Il riferimento al muro come testamento crea un ponte temporale fra George e Del Cossa. La fotografia si collega al rituale mattutino che George dedica alla madre (una danza su musiche anni '60), ma testimonia anche l'importanza dell'amicizia con H, grazie alla quale la sedicenne riuscirà a superare progressivamente il proprio disagio. Inoltre il verso anticipa quello che la lettrice scoprirà solo successivamente, e cioè che George inizierà a sorvegliare e a fotografare la casa della presunta spia/amante della madre, Lisa Goliard, creando una sorta di collage fotografico con queste immagini. Di questo verremo a sapere grazie allo sguardo di Del Cossa, che nella seconda parte del romanzo, oltre a raccontare la propria storia, osserva con sguardo straniante la vita di George. Il fantasma presta un interesse particolare proprio a quei dispositivi scopici che George impiega quotidianamente. Così lo smartphone e il tablet vengono interpretati prima come tavolette votive da parte dell'artista del passato poi come camere oscure in miniatura; ma l'attenzione di Del Cossa si concentra soprattutto sul muro di George, e sulle sue immagini:

There are many made pictures, all true to life in their workings, on the 4 walls in this room. The south wall, along with the narrow bed runs, has a picture of 2 beautiful girls seen walking along like friends do: one has gold hair, one has dark but the dark of her hair is sunlit to lightness - [...] their clothes are mosaic of gold and azzurrite [...] the goldener one is preoccupied: the darker-headed girl turns her head towards her in a most natural gesture in open air [...] The picture is by a great artist surely in its patchwork of light, dark, determination, gentleness.

The west wall has a large picture of I singularly beautiful woman: her eyes look straight out: *there is something just beyond you*, it says, *I can see it and it's sad, puzzling, a mystery*: this is a very clever thing to do with eyes and demeanour: one of her arms is tight around her neck holding herself [...] the curve of her face makes her face look like the mask that means sadness in Greek ancients: she is sorry I think: I think on behalf of the victims: cause she is a figuring of St Monica I guess from it saying underneath in words that chance to be in my own language MONICA VICTIMS.¹⁸

Questa volta le ekphrasis esibiscono un carattere pittorico, nell'attenzione manifestata per i colori, per l'intensità degli sguardi delle figure. Ma l'elemento forse più interessante è il carattere straniante, di *Entfremdung*, che l'ekphrasis riferita al poster di Monica Vitti esibisce grazie all'uso dello sguardo di Del Cossa. L'immagine, che per George ha un carattere emotivo-memorale di ricordo della madre, del viaggio compiuto a Ferrara, e che la ragazzina rafforza guardando il film di Antonioni *L'avventura* (presentato nella prima parte del romanzo attraverso la consueta modalità di ekphrasis allusiva), viene qui risemantizzata attraverso lo sguardo 'estraneo' dell'artista rinascimentale, che coglie l'immagine della diva interpretandone il carattere 'divinum', di icona sacra.¹⁹



4. Il tempo, l'esperienza, lo sguardo

La percezione delle immagini assume dunque una connotazione di distanza sia grazie alla diversità dei media sia per le specifiche strategie stilistiche adoperate dall'autrice: è come se osservassimo le immagini da lontano, dal momento non solo che esse ci vengono rese indirettamente attraverso parole (e non segni iconici), ma anche perché la loro descrizione appare lacunosa, misteriosa, costruita attorno ad un procedimento di *suspense* e di svelamento enigmatico. Tuttavia, le immagini acquisiscono il proprio carattere auratico anche (e soprattutto) in virtù di un'altra distanza: quella temporale. In tutti e tre i romanzi, infatti, sussiste una divergenza fra il tempo della storia (cioè quello in cui sono ambientate le vicende dei personaggi) e il tempo delle immagini (cioè l'epoca cui esse appartengono o fanno riferimento). Nella maggior parte dei casi, le immagini alludono alla sfera temporale del passato, anch'esso declinato secondo due modalità: un passato collettivo, che in entrambi i casi si colloca nella cultura d'essai degli anni '60 (anche se *How To Be Both* mette in scena anche un passato più remoto, quello dell'Umanesimo e Rinascimento italiano), espresso attraverso le immagini tipiche della modernità novecentesca (fotografia e cinema); ed un passato più individuale, intimo, privato, in cui le immagini collettive acquistano un significato specifico attribuito da parte dei personaggi in relazione alla propria dimensione privata. Accade questo in *How To Be Both* (George recupera le canzoni, le fotografie e i film degli anni '60 perché è quella l'epoca prediletta dalla defunta madre) e in *Artful* (i film di Alikì Vougiouklaki).

Ciò che allontana queste immagini e il loro riferimento dalla semplice citazione giocosa postmodernista è il carattere esperienziale dato proprio dalla distanza e dicotomia temporale. All'interno di un inquadramento collettivo del passato (*Erfahrung*) trova spazio il carattere individuale (*Erlebnis*) che esperisce il passato non come semplice dato da archiviare, ma come un 'è stato'. La distanza, la nostalgia, l'alone dell'opera d'arte auratica si trasferiscono sulle immagini fotografiche e cinematografiche della cultura pop d'essai attraverso l'investimento emotivo del lutto. Ciò che Barthes aveva identificato come il noema fotografico è anche lo stesso elemento che rendeva auratici i dagherrotipi agli occhi di Benjamin, e cioè quel collegamento fra immanente e trascendente che l'immagine è in grado di creare nel suo rendere contemporaneamente accessibili la vita e la morte. E proprio in virtù del preciso significato emotivo, luttuoso, che i personaggi di Ali Smith esprimono nel loro relazionarsi alle immagini, ecco che le immagini stesse diventano oggetti "che guardano", come sosteneva Benjamin a proposito dell'aura, capaci di rimandare uno sguardo.

Le icone dell'era post-auratica vengono dunque assimilate sempre di più al sistema iconografico-iconologico delle opere d'arte, e questo è ancora più evidente in *How To Be Both*, dove si crea un parallelismo crescente fra le immagini della contemporaneità delle fotografie, del cinema, dei tablet, degli smartphone, e quelle canoniche della pittura. Il dato iconologico (cioè di lettura del significato culturale dell'immagine) riceve una lettura rinnovatrice a partire dal dato psicologico del personaggio, che impone una propria interpretazione all'immagine, sovvertendo il carattere più immediatamente massmediale.

Così in *Artful* l'immagine di Alikì Vougiouklaki passa da semplice icona del cinema greco anni '60 a dono amato, che suggella anche una serie di riflessioni, portate avanti nel corso delle lezioni incastonate nel romanzo, sul rapporto fra arte, amore e morte, sui procedimenti artistici come attraversamenti di barriere, di specchi e di schermi.

In *How To Be Both* il parallelismo fra i muri pieni di fotografie della stanza di George

e l'affresco sul muro di Palazzo Schifanoia non solo sancisce una risemantizzazione in chiave iconologica delle immagini pop (Monica Vitti/St Monica protettrice delle vittime, e in qualche modo protettrice di George), ma prosegue la riflessione sul rapporto fra rappresentazione artistica e memoria/morte. Così la fotografia di Sylvie Vartan è per George ricordo della madre, auto-identificazione (le assomiglia) e simbolo dell'amicizia con H., e il suo corrispettivo per Del Cossa è il terzo decano del mese di Marzo (che l'edizione inglese riporta nel secondo risvolto di copertina, in cui l'artista ha rappresentato se stessa attraverso un'immagine androgina e dai simboli ambigui.²⁰ Il poster di Monica Vitti è per George dono della madre e ricordo del viaggio a Ferrara, e si accosta, nell'intensità dello sguardo, alle immagini di santi (San Vincenzo, Santa Lucia.²¹ Le fotografie della madre che George guarda con sguardo malinconico trovano un corrispettivo nell'affresco di Del Cossa, che attribuisce ai personaggi delle scene i volti dei propri cari (i genitori, i fratelli, le donne amate nel bordello). Il collage di fotografie della casa di Lisa Goliard che George ha scattato nel corso di mesi viene salutato dal fantasma dell'artista con l'esclamazione «she's an artist». Ci troviamo di fronte alla riflessione su quella che potremmo definire, sulla scorta di Warburg e Cometa,²² la forma atlante: una giustapposizione di immagini che si illuminano a vicenda e il cui carattere tanto contenutistico quanto stilistico acquisisce un nuovo significato grazie a questa lettura contrappuntistica.

La pregnanza della risemantizzazione delle immagini è resa evidente non solo sul piano del contenuto e della trama, ma anche su quello della forma, o della diegesi, grazie alla funzione affidata allo sguardo. L'uso di tecniche quali il discorso indiretto libero (la parte di George in *How To Be Both*) il monologo interiore e drammatico (in *Artful*, tutto in prima e seconda persona e nella parte su del Cossa in *How To Be Both*), lo *stream of consciousness* (all'inizio e alla fine della sezione narrata da Del Cossa in *How To Be Both*), oltre a delineare uno sperimentalismo che è stato giustamente assimilato dai critici a quello del modernismo anglosassone, rileva anche e soprattutto un'attenzione nei confronti dell'interiorità di ciascun personaggio e della problematicità del loro sguardo. Le immagini, come abbiamo potuto notare nei brani riportati dai romanzi, non sono mai descritte in modo 'oggettivo', ma sempre già filtrate dal punto di vista individuale



Francesco Del Cossa, *Terzo decano dell'Ariete nel mese di Marzo*, 1468-1470, Salone dei Mesi, Palazzo Schifanoia, Ferrara



Francesco del Cossa, *Santa Lucia*, 1472-1473, National Art Gallery, Washington



del personaggio, che investe le immagini di uno specifico pathos.

Potremmo dunque concludere osservando come nelle immagini di Ali Smith si produca un passaggio semantico da semplici icone (cioè immagini che appartengono ad un passato collettivo) a fotografie (non solo in senso letterale, ma nell'accezione di immagini in cui prevale la dimensione dell'«è stato»), a iconografie (in cui le caratteristiche visive delle immagini vengono vivificate dal significato esperienziale dei personaggi). A partire quindi dalla triangolazione icona/fotografia/iconografia si compie quel processo di recupero dell'aura: la risemantizzazione del dato iconografico avviene in virtù costantemente fatto oggetto di un investimento emotivo che il soggetto proietta sulle immagini. La componente luttoso-memorale che i personaggi imprimono sugli oggetti visivi consente il recupero di quella tensione fra *hic et nunc* ed eterno, tra vicino e lontano, che è caratteristica dell'aura.

¹ Facciamo riferimento alla celebre definizione di Roland Barthes a proposito del noema della fotografia in *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003: «Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: “È stato” [...]; ciò che io vedo si è trovato là, in quel luogo che si estende tra l'infinito e il soggetto [...]; è stato là, e tuttavia è stato immediatamente separato; è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tuttavia è già differito» (p. 78).

² W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

³ Ivi, p. xx.

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Per Benjamin il concetto di esperienza è fondamentale per spiegare i profondi cambiamenti epistemologici che caratterizzano la modernità. Egli evidenzia il passaggio da una società comunitaria come quella contadina alla civiltà industriale riflettendo sul profondo mutamento del concetto di “esperienza”. Secondo il filosofo tedesco, la società pre-industriale era contraddistinta da un senso sociale e da un'esperienza di stampo collettivo: la memoria della comunità si sedimentava all'interno degli individui attraverso un processo di *Erfahrung*, termine tedesco che sta per “esperienza” in senso collettivo, laddove essa viene sostituita dalla molto più limitata *Erlebnis* (esperienza individuale) nel contesto metropolitano.

⁶ Ivi, pp. 194-197.

⁷ Susan Sontag in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1980], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, e particolarmente nel saggio ‘Oggetti malinconici’ mette bene in luce l'intrinseca dimensione malinconica della fotografia (e soprattutto di quella di fine Ottocento), nel suo evidenziare la temporalità, la caducità e il paradossale collegamento fra movimento-vita da un lato, e fissità-morte dall'altro. Sul collegamento fra vecchie fotografie e aura riflette anche Agamben, il quale, a proposito della concezione di aura elaborata da Benjamin, cita come fonte lo scrittore Léon Daudet e il suo *La melancholia* (1928), in cui Daudet, oltre a parlare del concetto di aura in termini di *ambiance*, considera la capacità, ad esempio, del cinema di cogliere l'atmosfera (G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 53). Su questo tema si veda anche il saggio di B. CARNEVALI, ‘Aura’ e *ambiance*: Léon Daudet tra Proust e Benjamin’, *Rivista di Estetica*, 46 (3), 2006, pp. 117-141.

⁸ Per una riflessione sul concetto di inconscio ottico si veda anche F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011.

⁹ Su questo punto riflette anche Georges Didi-Huberman nel saggio intitolato ‘La doppia distanza’ [1980] (in *Id.*, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, trad. it. di C. Arruzza, Roma, Fazi, 2008, pp. 100-116). In particolare Didi-Huberman sottolinea la necessità di interpretare in senso secolare l'attributo culturale dell'aura, considerandola quindi in termini di “immanenza visiva e fantasmatica”.

¹⁰ Benjamin stabilisce un'analogia fra lo scatto fotografico o l'occhio della macchina da presa con il gesto meccanico dell'operaio: in tutti questi casi, la giustapposizione dei gesti, non collegati gli uni con gli altri da un punto di vista logico o temporale, ingenererebbe la perdita definitiva di qualunque possibilità memoriale e (dunque) esperienziale (W. BENJAMIN, *Aura e choc*, pp. 182-183).



- ¹¹All'interno del dibattito critico segnaliamo l'unica (a nostra conoscenza) raccolta di saggi interamente dedicata all'autrice: M. GERMANÀ, E. HORTON (eds.), *Ali Smith. Contemporary Critical Perspectives*, London, Bloomsbury, 2013.
- ¹²Fra le peculiarità del romanzo, infatti, si segnala la volontà dell'autrice di pubblicare due versioni differenti del romanzo, in cui le due parti si presentano in ordine inverso. Sta a chi legge scegliere a partire da quale partizione iniziare. All'interno di questo articolo farò riferimento all'ordine personale che ho seguito nella lettura del romanzo: la prima parte corrisponde a quella dedicata a George, la seconda a quella dedicata al fantasma di Francesco del Cossa.
- ¹³A. SMITH, *Artful* [2012], London, Penguin, 2013, pp. 42-43.
- ¹⁴Ivi, pp. 63-64.
- ¹⁵Sul potere narrativo della lacuna si rimanda a N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- ¹⁶Ivi, pp. 175-176.
- ¹⁷A. SMITH, *How to be both* [2014], London, Penguin, 2015, pp. 81-82.
- ¹⁸Ivi, pp. 287-288
- ¹⁹A tal proposito è molto interessante il discorso sviluppato da Elisabeth Bronfen e Barbara Strauman nel volume *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung* (München, Schirmer/Mosel, 2002). Le due autrici interpretano il significato culturale della diva nella sua contraddittorietà: il significato etimologico di "divinum" sembra sopravvivere in un'accezione moderna proprio nella somiglianza fra la diva e il martire (cosa che proprio l'interpretazione dell'immagini di Vitti fatta da Del Cossa sembra suggerire implicitamente): entrambi instillano nel pubblico un senso di speranza (nella gloria terrena/nella gloria ultraterrena); entrambi perdono in qualche modo il proprio corpo (a causa dell'effetto mediatico/a causa della morte); entrambi si esibiscono di fronte a un pubblico che diventa il vero possessore della loro vita (i fan / i fedeli); entrambi vivono una dicotomia fra un'intrinseca solitudine e il bisogno del pubblico per asserire il proprio status.
- ²⁰Non a caso quest'immagine compare, tanto nell'affresco quanto nei risvolti di copertina, opposta all'altro decano, che sappiamo rappresentare un vigoroso "infedele", unico uomo che l'ha vista nella sua natura sessuale di donna. È interessante riflettere anche sulla capacità di rilettura delle opere di Del Cossa all'interno del romanzo: lontani dalle interpretazioni di Aby Warburg, il romanzo, sfruttando il potere dell'immaginazione artistica, rielabora completamente il significato di simboli, tratti e dettagli delle opere artistiche, secondo una lettura che possiamo definire femminista.
- ²¹Proprio il dettaglio degli occhi/fiore del dipinto è stato usato nel romanzo per introdurre la parte dedicata a Del Cossa.
- ²²M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura', in V. DEL MARCIO, I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.



ET ET | testi contaminati



BIAGIO SCUDERI

*Teatro come luogo della domanda.
Conversazione con Alessio Pizzech*

Non c'è bisogno di arrivare alla fine di questa intervista per capire che Alessio Pizzech (Livorno, classe 1972) è un regista *sui faber*: a nove anni la folgorazione per il teatro, luogo in cui la fragilità può rivelarsi forza, poi tanta gavetta autonoma (preferita alla tradizionale sequela). Adesso è una delle personalità più interessanti del panorama teatrale internazionale e con disinvoltura oltrepassa (o forse abita) la soglia che separa prosa e teatro musicale. Da sempre alla ricerca di autori complessi e scomodi di cui sviscerare le domande, ritiene che il teatro (italiano) abbia bisogno di direzioni curiose e coraggiose. La regia? Un mestiere ancora assai giovane. Il regista? Un abusivo...

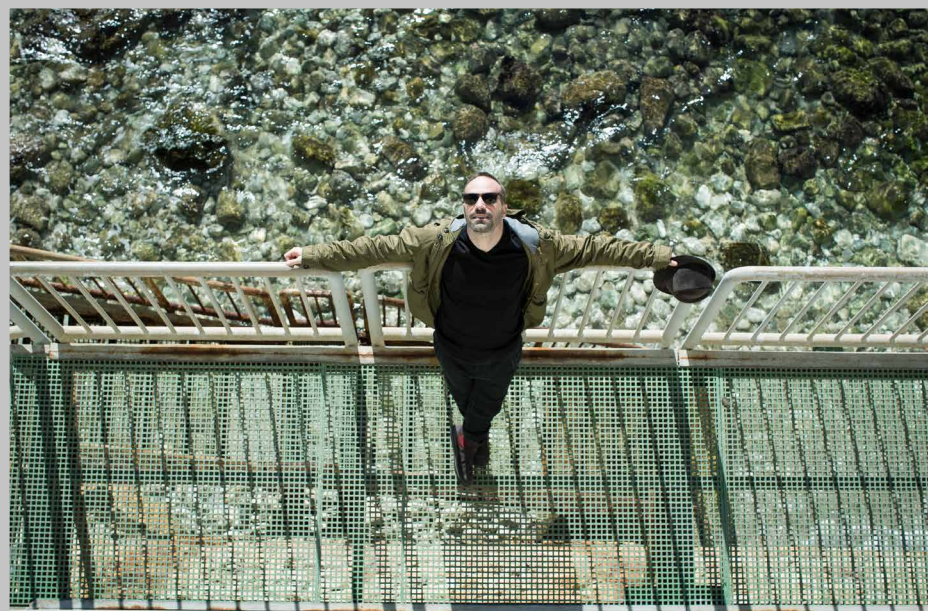
Biagio Scuderi: Quando è nata la passione per il teatro?

Alessio Pizzech: Ricordo che a nove anni, mentre recitavo un pezzo da un poemetto conviviale di Pascoli intitolato *La scuola dei paggi*, mi inginocchiai su un lettino che faceva parte della scenografia e cominciai a piangere, recitavo piangendo; alzai gli occhi e mi accorsi che attorno a me piangevano tutti. Era successo qualcosa, quella fragilità che contraddistingueva il mio carattere in quel momento era diventata una forza, qualcosa che poteva essere 'utile', forse una piccola forma di potere, ciò che sentivo io lo sentivano anche gli altri; mi sembrò una sorta di rivelazione, una strada per me e per la mia vita.

B. S.: Quali incontri hanno segnato la sua formazione artistica?

A. P.: All'inizio fu importante l'incontro con Enzina Conte, una vecchia insegnante di recitazione che aveva fatto l'Accademia ai tempi di Vanda Capodaglio e che insegnava le regole della recitazione classica: la dizione, la chiusura della battuta, il fraseggio della frase. Appunto, una formazione accademica. Le devo molto perché mi ha insegnato la disciplina, il rigore, la dedizione all'arte. Successivamente gli incontri che mi hanno cambiato sono stati quelli con Eugenio Barba e tutta la scuola grotowskiana di Pontedera, attraverso Dario Marconcini e Paolo Billi, l'incontro con Jacques Fournier, grande docente di teatro francese dell'ENSATT di Lione che mi aiutò a sviluppare tutta la tecnica della respirazione; ancora la frequentazione dei Magazzini criminali, ovvero

Alessio Pizzech (Ortigia 2016) Ph. Michele Macarrone





di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, attivi a Castiglioncello in residenza e fautori di un teatro fatto di immagine e di estetica. In mezzo due incontri non continuativi nel tempo ma fondamentali: da una parte Giorgio Strehler, l'anno che passai al Piccolo Teatro a vedere le prove del Festival Brecht, dall'altra il compianto Leo De Bernardinis, un maestro assoluto di cultura teatrale.

B. S.: Pier'Alli?

A. P.: Io non ho mai fatto l'assistente alla regia, non fa parte del mio percorso; l'unica esperienza di assistentato è stata quella con Pier'Alli. Fu molto bello, si trattava del suo rientro in prosa con il *Principe costante* al Fabbricone di Prato (con le musiche di Battistelli) e fu per me un incontro importante perché mi mise in contatto con una visione del regista come *deus ex machina*, motore di un percorso estetico e creativo. Devo molto a Pier'Alli, soprattutto per avermi sopportato come assistente.

B. S.: Quali testi hanno scavato dappprincipio un solco nella sua anima?

A. P.: Anzitutto Brecht, è stato per me un grande incontro prima come spettatore e poi come attore; lo considero un padre spirituale e ricordo sempre con affetto *Brechtiana* e *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*. Pasolini, con lo spettacolo *Solitudine incerta*. E poi l'incontro con due grandi autori francesi: Jean Cocteau, con *Il bell'indifferente* e *La voce umana*, con *Le Théâtre de Poche* scritto per Jean Marais, piccoli testi teatrali radiofonici molti belli che misi in scena con una mia traduzione; e il grande incontro con Bernard-Marie Koltès di cui ho messo in scena diversi testi teatrali e che ha rappresentato per me l'apertura verso un teatro post-drammatico.

B. S.: Qual era all'epoca il suo ruolo? Attore o regista?

A. P.: Koltès è stato uno dei primi autori in cui non mi sono auto-diretto, abitudine che avevo sino ad allora. Con lui comincia il mio 'secondo periodo', in cui ho cominciato a dirigere. Mentre Brecht e Pasolini li ho vissuti sulla mia carne e sul mio corpo, come attore.

B. S.: Stare dentro, come attore, e stare fuori, come regista... quali sono le differenze?

A. P.: Nasco come attore e ho vissuto e amato il brivido dello stare dentro, quel totale abisso del sentire, il punto di vista interno del percepire l'organicità e necessità di una verità scenica. A un certo punto, però, ho sentito di voler stare fuori, per esercitare quella distanza che ti consente di sentire la verità della scena, una distanza che giorno dopo giorno, durante le prove, ti fa essere sempre più dentro. Star fuori per comprendere, per verificare la necessità, per essere specchio e primo spettatore di te stesso. Star fuori per imparare a osservare e ad ascoltare senza giudicare, per garantire agli interpreti

Alessio Pizzech (Ortigia 2016) Ph. Michele Maccarrone





la libertà nelle regole. Star fuori per abbracciare l'insieme che lavora assieme.

B.S.: Quali sono le caratteristiche fondamentali che ricerca in un autore?

A. P.: Ho sempre cercato autori complessi che avessero anche vite esemplari, così Pasolini, Koltés, Griboedov, Dukovski, fino a Pietro Grasso. Cerco autori che siano maestri, persone che con la loro vita testimonino la loro scrittura e viceversa. Autori che stiano nel loro presente e capaci, al contempo, di generare domande nel mio quotidiano. Il teatro per me resta un luogo dove imparare. Cocteau, Savinio, Koltés, Pasolini sono i miei padri e maestri, e grazie a loro mi sono costruito un'idea del mondo. Ho scelto autori di cui potevo essere mezzo, veicolo di conoscenza, autori scomodi che lascio al di sopra di me, con le loro domande che ho il dovere di accogliere e mettere in dialogo con le mie.

B. S.: Quando ha scoperto la passione per l'opera lirica?

A. P.: Quando avevo 25 anni l'allora direttore artistico del Festival di Castiglioncello, Massimo Paganelli, mi chiese di curare la regia di due piccole produzioni nella piazzetta di Bolgheri, in accordo col direttore artistico del Teatro di Livorno, Alberto Paloscia, che scelse *Le pauvre matelot* di Darius Milhaud. Paganelli sapeva della mia passione per la musica e così ebbi modo di cimentarmi con la regia lirica. In quell'occasione l'amore per la musica e per il teatro camminarono insieme e pensai che poteva essere un'idea buona, da sviluppare. Qualche anno dopo sempre Paganelli mi chiese se volevo fare l'assistente a Pier'Alli, allora andai a vedere il suo *Pelleas et Melisande* al Comunale di Bologna: di fronte alla bellezza di quell'allestimento capii che dovevo dedicarmi a questa forma di spettacolo così complessa e affascinante. Le cose poi andarono avanti quasi a prescindere dalla mia volontà.

B.S.: Quali sono le tappe che ricorda come più significative?

A. P.: Importante fu l'incontro con l'allora direttore artistico del Festival Donizetti di Bergamo, Francesco Bellotto, che mi ha dato molta fiducia. Grazie a lui feci il *Don Giovanni* di Giuseppe Gazzaniga e una nuova edizione dell'*Elisir d'amore*. Altro incontro significativo, artisticamente, fu quello con il Teatro Sperimentale di Spoleto dove curai produzioni di punta come *La Cenerentola* di Rossini ma anche cominciai a sperimentare una pedagogia di lavoro che metteva insieme il background di regista di prosa con il lavoro sui giovani cantanti. Gli anni dello Sperimentale li ricordo con grande piacere perché fu un periodo in cui ci fu un grande scambio di talenti e intelligenze con persone come Omar Montanari, Maria Agresta e Federica Carnevale. Altra tappa fondamentale è stata senza dubbio il Teatro di Livorno, il teatro della mia città. Devo molto al direttore artistico Alberto Paloscia che ha molto creduto in me dandomi la possibilità di fare delle cose particolari, come *La voix humaine* di Poulenc o delle serate musicali su Kurt Weill. È stato lui a farmi conoscere Mascagni, affidandomi diverse regie, ed è stato lui a commissionarmi *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, spettacolo che ha profondamente cambiato il mio modo di fare regia lirica.

B. S.: In che senso?

A. P.: Nel senso che *Mahagonny* mi ha costretto a pensare che la regia lirica non è solo



decoro o movimento ma è qualità di un processo, presa di posizione drammaturgica, che la regia lirica non può essere gastronomica. Lì ho capito che non si fa regia lirica solo per accondiscendere il pubblico o se stessi e che anche dietro il teatro musicale c'è la volontà, da parte del drammaturgo o del compositore, di dire qualcosa che stia nel proprio tempo.

B. S.: Che differenza c'è tra il teatro di prosa e l'opera in musica?

A. P.: La differenza si coglie nel percorso produttivo che ci sta intorno. La prosa è per sua natura, naturalmente quando è fatta bene, sempre spazio di riflessione; porta con sé una certa cultura della prova, dello studio, della ricerca teatrale; c'è un raccoglimento nella prosa, c'è la voglia di costruire delle verità, la voglia di mettersi in gioco fino in fondo. Nella lirica spesso tutte queste necessità sono nascoste, più difficili da far venir fuori, perché spesso manca la cultura delle prove, si pensa che l'opera è già scritta e basta poco per farla, non ci si pone molte domande, o meglio si pongono musicalmente ma non teatralmente. Ecco: la prosa, quando è fatta bene, è il luogo della domanda, la lirica è un luogo dove spesso si cercano soprattutto risposte, efficaci, veloci e che funzionano. Ma quando si fa diventare la lirica il luogo della domanda le persone si appassionano, si divertono.

B. S.: Il teatro, dunque, come luogo della domanda... Lei ha detto in più occasioni che l'attore quando recita deve mettere se stesso in difficoltà? In che senso?

A. P.: Sì, il teatro per me resta il luogo delle domande che trovano risposte momentanee, costantemente in divenire. È la domanda il motore del fare, è la domanda nella sua forza politica a rappresentare il movimento verso la ricerca del senso. La risposta sta nel percepire il significato più profondo delle cose. Ed è la domanda che mette in difficoltà, noi, gli attori, l'uomo, e fa cadere ogni certezza o giudizio con la sua forza dirompente, costringe ad attraversare territori sconosciuti e a superare i limiti. In un tempo come questo in cui si cercano solo risposte facili e veloci il teatro sacralizza la domanda e si pone come un rito antico quanto l'uomo. L'attore deve assolutamente mettersi in difficoltà, aiutato dal regista, per dare forma a questo mistero che ci parla della complessità dell'uomo e della sua necessità di esplorare.

B. S.: Nella prosa c'è solo il tavolo del regista, nella lirica c'è anche il podio del direttore d'orchestra. Com'è stato sinora il confronto con chi tiene la bacchetta? Ci sono collaborazioni che l'hanno segnata?

A. P.: Il compianto Massimo de Bernart guardando una primissima edizione della mia *Cavalleria* fatta a Carrara mi disse: «Dopo aver guardato la tua regia cambierei delle cose nel mio modo di pensare l'opera». Poi io vidi la sua direzione al Goldoni di Livorno – lui era molto malato – e mi ricordo ancora con commozione la sua interpretazione dell'Intermezzo. Penso questo del rap-

Ascesa e caduta della città di Mahagonny (Livorno 2009)





porto col direttore d'orchestra: in quell'esecuzione c'è stato uno scambio. Io gli regalai, ragazzino, l'incoscienza di quella mia regia e lui mi regalò la direzione di quell'Intermezzo. Il lavoro col direttore deve essere uno scambio di immagini e sensazioni. Penso, allora, quanto ci siamo confrontati con Jonathan Webb per *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, che lui aveva già fatto alla Deutsche Oper mentre io ero un debuttante; era colpito dal mio lavoro e accettò di recitare lui stesso le didascalie brechtiane dalla buca. Penso allo scambio con Ottavio Dantone con cui facemmo il *Giulio Cesare* attraverso un lavoro a quattro mani per trovare, insieme, delle *nuances* sui recitativi. Penso al meraviglioso incontro con Alessandro De Marchi quando lui diresse il mio *Elisir d'amore* a Bergamo. Devo molto anche a Enrico Onofri con cui abbiamo condiviso il progetto su *Le nozze in sogno* di Cesti a Innsbruck. Tutti mi hanno insegnato qualcosa.

B. S.: Il teatro: un'arte della ragione o della carne?

A. P.: Il teatro è ragione che si incarna, il corpo pensa e il pensiero si fa corpo. Non esiste un aut aut, ragione o carne, la parola è sintesi fra queste due dimensioni. Nel teatro i due opposti coincidono armonicamente raggiungendo la bellezza. L'uomo-attore dialoga attraverso la lente d'ingrandimento della regia con queste due dimensioni e funambolicamente cerca un equilibrio nello squilibrio tra razionalità e carne.

B. S.: Quali sono i suoi spettacoli dove la visualità assume un ruolo semantico predominante?

A. P.: Ne scelgo due: nella lirica *Mahagonny*, dove lavorai con l'artista visuale Giacomo Verde per creare i fondali video. Non ero mai stato amante di certe tecnologie ma in quell'occasione scoprii la potenza narrativa di immagini che rispondevano a una necessità didattica, brechtiana; invero una bella esperienza circa la dimensione visiva. In prosa non posso che riferirmi, in generale, al lavoro fatto sui testi di Koltés, togliendo la scena e lavorando sul vuoto, sui muri nudi del palcoscenico destrutturato. Una visualità scarnificata che vuole dichiarare «qui c'è l'uomo, lui dà senso allo spazio». Ricordo uno spettacolo su tutti: *Processo ebbro*.

B. S.: Scorrendo la sua teatrografia musicale si nota che lei ha curato diversi titoli barocchi, cosa pensa di questo repertorio? In che modo lo affronta?

A. P.: La prima opera barocca fu il *Tito Manlio* di Vivaldi che feci con Federico Maria Sardelli e successivamente, in altra edizione, con Stefano Montanari. Ho

Giulio Cesare-Händel (Ferrara 2011)



messo in scena il *Giulio Cesare* di Händel con Ottavio Dantone, il *Re pastore* di Piccinni con Titta Rigon, *Le nozze in sogno* con Enrico Onofri. Questo per dire che ho visto modi diversi di affrontare il barocco e ho maturato la convinzione che questo repertorio sia uno straordinario laboratorio che ci mette nelle condizioni di ridiscutere il nostro modo di fare arte. Si tratta infatti di un repertorio nato pensando che il teatro e la musica dovessero dialogare e non contrapporsi come spesso avviene ai giorni nostri. Una strada comune e un obiettivo comune: raccontare gli affetti. L'attitudine di un corpo, il modo di porgere una parola, una tensione emotiva: il barocco ha bisogno di questo, di essere riscritto nel corpo di un attore-cantante attraverso un approccio fortemente interdisciplinare.

B. S.: Molto si è parlato del suo ultimo *Rigoletto* al Comunale di Bologna; si tratta della sua quarta declinazione del personaggio verdiano, che parabola è stata?

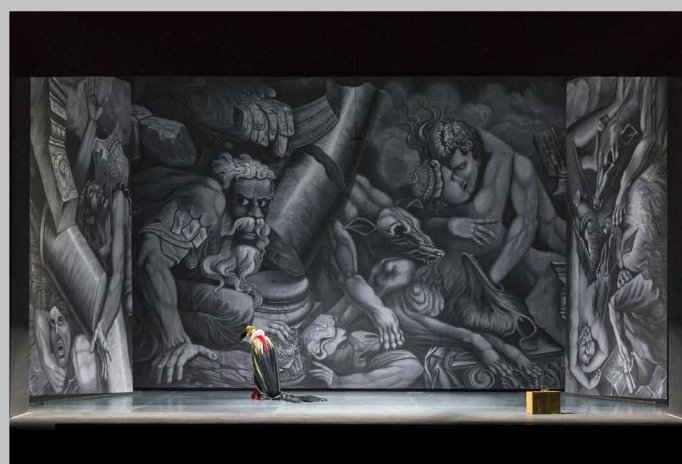
A. P.: Una parabola che mi ha permesso di concretizzare qualcosa che avevo intuito e percepito sin dall'inizio: la crudeltà, l'asprezza, la durezza, la profonda drammaticità di quest'opera. Credo sia stata una parabola che ha portato il racconto a questa sintesi. Lo spettacolo, pur nella sua ricchezza di segni che arriva a tratti al barocchismo, ha una profonda essenzialità e necessità. Sento di aver fatto uno spettacolo in cui questa ricerca sul personaggio ha trovato una sua esposizione compiuta e sento di aver trovato un compromesso tra la tradizione e la contemporaneità. Ritengo di aver creato uno spettacolo davanti al quale ci si può commuovere, arrabbiare, si può ridere, ma non si può rimanere indifferenti.

B. S.: Il femminile è una dimensione fondamentale in quest'ultima versione che lei ha concepito del capolavoro di Verdi: all'inizio Rigoletto compare in abiti femminei; la mes-scena è punteggiata da un gruppo di ragazze-manichini su cui più volte si canalizza la voracità dei cortigiani; Gilda, inoltre, pare la vera protagonista dell'opera...

Le nozze in sogno (Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, 2016) Ph. Rupert Lari



Rigoletto (Bologna 2016) Ph. Rocco Casaluci





A. P.: Rigoletto è vestito da donna perché per far divertire gli altri umilia se stesso. Il femminile è 'usato' per sopravvivere, per guadagnarsi il favore del Duca e, paradossalmente, ha dei punti di contatto col femminile di Gilda, stereotipato, incorporeo, da bambola, da oggetto di devozione che può stare rinchiuso in un armadio. Il femminile non viene mai valorizzato nella sua essenza ma appare come strumento di costrizione, violenza, negazione. Il femminile in Verdi compie se stesso quando diventa sacrificio. Non dimentichiamo che personaggi come Gilda vengono fuori da penne maschili, per questo la libertà è raggiunta solo nell'atto della morte. Nella mia interpretazione lei è un angelo che sceglie di morire come atto d'amore, prima di tutto per se stessa e per la propria condizione di volontà. E trovo che tutta la storia dell'opera rappresenti questo paradigma: una libertà cercata ma giammai raggiunta, e non si tratta solo di una donna, in ballo c'è la libertà di un'intera società, c'è quindi una dimensione fortemente antiborghese, fortemente rivoluzionaria, proprio nel ruolo del femminile. Tutta la storia dell'opera è legata a questa forza eversiva che hanno le donne.

B. S.: Nel suo team c'erano due donne, la costumista Carla Ricotti e la coreografa Isa Traversi; vi siete ritrovati in questa riflessione sull'elemento femminile?

A. P.: Direi di sì. Parliamo di due donne profondamente libere: Carla è riuscita a entrare alla perfezione in questo universo di dolore grottesco. L'idea di Gilda come bambola, vestita in abiti da bambina, è certamente un'intuizione forte così come la proposta che lei mi ha fatto di Rigoletto in guêpière, che io ho pienamente abbracciato. Lei aveva visto il mio *Rigoletto* di Busseto e penso abbia intuito la scarnificazione del femminile in atto. Isa Traversi porta con sé una percezione del corpo sempre come attraversamento, nel suo lavoro i corpi sono attraversati dall'energia e questo è tipico delle donne, perché loro sono biologicamente attraversate dalla vita, sono costrette. Nel lavoro di Isa c'è il declinare un'istruzione che io do in una semplice attitudine di un dito, perché sente quelle parti periferiche che sono invero fondamentali nella percezione del corpo. Certamente il punto di vista di due donne penso abbia dato a questo lavoro peso e poesia.

B.S.: Dei cinque grandi del melodramma italiano chi le piacerebbe mettere in scena adesso?

A. P.: Mi piacerebbe tornare a Puccini, perché non ho avuto ancora occasione di approfondirlo e

Rigoletto (Bologna 2016) Ph. Rocco Casaluci



assaporarlo come vorrei. Mi piacerebbe *Madama Butterfly*, sempre per questo ruolo del femminile, ma anche il *Trittico*. Vorrei confrontarmi con la sua drammaturgia e scontrarmi con la libertà all'interno delle sue partiture. Il lavoro recente con Norma Fantini in *Turandot* mi ha risvegliato il desiderio di confrontarmi con questa donna bambina tutta pucciniana. Vorrei darne una lettura novecentesca.

B. S.: E del repertorio straniero cosa la affascina?

A. P.: Quando ho fatto *Mahagonny* mi sono stupito della ricchezza linguistica del tedesco, una lingua densa cui vorrei riavvicinarmi. Come non sentire il fascino della Mitteleuropa? Della *Lulu* di Berg, *Erwartung* di Schönberg, ma anche certo Janáček, mondi apparentemente così lontani dai miei.

B. S.: Spesso si dedica all'attività didattica. Una necessità?

A. P.: Insegno perché mi piace consegnare qualcosa ai più giovani. Credo sia importante porsi il problema della trasmissione del sapere artistico. Chi ha fatto dei percorsi autentici, che gli appartengono, deve trasmettere il suo sapere. Insegnare mi aiuta anche a fare il punto su di me, sono costretto a imparare e rimettere in gioco, a comprendere il senso del perché faccio questo lavoro. L'insegnamento è un regalo prezioso, un guadagno morale ed emotivo.

B. S.: Le capita di tornare sul palcoscenico come attore?

A. P.: Una volta l'anno toro con un mio recital, perché fa bene provare quella paura che accompagna chi si deve mettere in gioco.

B. S.: Le ho sentito dire che il regista è un abusivo...

A. P.: Il regista rischia di essere un abusivo, quando non studia, non si mette nei panni di chi sta sul palcoscenico, e nella lirica è arrivato talmente tardi che viene sempre vissuto un po' come un abusivo, uno che si intromette in una questione che è soprattutto musicale. Questo è dato dal fatto che siamo arrivati nella storia del teatro solo negli anni '20 del secolo scorso, per la prosa, e negli

Rigoletto (Bologna 2016) Ph. Rocco Casaluci





anni '50 per la lirica; quindi è chiaro che si tratta di un mestiere ancora molto giovane.

B. S.: A gennaio lei ha ben due appuntamenti con il contemporaneo...

A. P.: Esatto. C'è *Il viaggio di Roberto* all'Opera di Firenze, dal 26 gennaio al 3 febbraio al Teatro Goldoni, una nuova edizione dell'opera contemporanea fatta con Paolo Marzocchi e Guido Barbieri e che ha debuttato un anno fa per la Giornata della memoria a Ravenna; un'esperienza davvero bella, profonda, sono molto contento di ri-allestirla. E poi, il 26 gennaio al Teatro Sperimentale di Ancona, ancora teatro contemporaneo con *Le imperdonabili*, un progetto incentrato sull'ultima lettera di Etty Hillesum per cui avrò come compagni di viaggio Silvia Colasanti e, ancora, Guido Barbieri (in replica il 27 a Macerata e il 30 Pesaro). Ad aprile un po' di prosa con la ripresa di *Chi cazzo ha iniziato tutto questo* di Dejan Dukovski, che ha debuttato alcuni mesi al Festival Quartieri dell'arte di Viterbo. In maggio *Emma B. Vedova Giocasta* di Savinio al Teatro dei Conciatori a Roma.

B. S.: Il teatro italiano, quali orizzonti?

A. P.: Il teatro italiano deve uscire dalle proprie anguste vedute e recuperare passione, entusiasmo, la capacità di parlare al pubblico. Il nostro teatro ha bisogno che lo stato lo finanzia riconoscendo la sua funzione civile. C'è bisogno di comunità, di stima reciproca e di rispetto fra chi fa questo lavoro. È necessario sciogliere le catene con la politica, affinché i direttori artistici siano liberi nelle programmazioni. Basta con le mode e il 'nuovo' a tutti i costi, e basta con la dicotomia fra tradizione e contemporaneità, la seconda la si costruisce sulla conoscenza della prima, sono due aspetti che devono entrare in dialettica; e poi il teatro, quando è fatto bene, è sempre contemporaneo. Il teatro ha bisogno di direzioni curiose e coraggiose, capaci di dialogare con ciò che è diverso. Nella nostra Italia c'è bisogno, oggi come ieri, di cultura teatrale.



CARLA DI ILIO

*Adattare l'inadattabile.
James Franco rilegge As I lay dying di William Faulkner*

The essay focuses the attention on the recent adaptation of the novel *As I Lay Dying* (1930), because is the first cinematographic attempt that aims at visually creating the features of Faulkner's writing. A chorus of fifteen voices composes the Bundren's odyssey, whose peregrination through the fictional County of Yoknapatawpha makes the counterpoint to the individual journey of the singles characters, expressed by various interior monologues. Multiple points of view, continuous time-jumps and stream of consciousness, in which reality and dream are confused, keep challenging the language of cinema. The actor and movie director James Franco accepted this challenge in the 2013 film homonymous. Through a detailed comparison between the film and the novel, this paper analyzes strategies and cinematographic techniques exploited by the director to translate the narrative elements of the novel, in an original and innovative way.

1. Adattamenti: non solo cinema

Benché non si tratti di un fenomeno moderno, quello degli adattamenti investe oggi i più disparati settori artistici e poiché si tratta di un processo culturale in larga espansione, merita una particolare attenzione nel campo della letteratura comparata.

Siamo circondati da 'riscritture': non solo cinema, televisione o teatro, ma anche web series, fumetti, videogiochi e parchi a tema possono essere il prodotto finale di un adattamento. La critica non è sempre unanime nel definire cosa è e cosa *non* è adattamento, ma la tendenza è spesso quella di considerarlo come un'opera minore o ancillare all'"originale", come spesso accade nel caso di film tratti da romanzi.¹

E quando ad essere adattato sul grande schermo è uno dei romanzi più sperimentali e ambigui del modernismo americano, di certo il confronto è inevitabile; a maggior ragione se l'autore è un Premio Nobel di nome William Faulkner e il regista un eclettico James Franco.

2. James Franco e William Faulkner: l'incontro fra due mondi

James Franco non è solo una giovane icona del cinema di Hollywood, ma è un artista poliedrico che vive l'arte in tutte le sue forme. L'attore che nei panni di James Dean (*James Dean*, di Mark Rydell, 2001) e in quelli di Henry Osborn nella trilogia *Spiderman* di Sam Raimi (2002-2007) ha conquistato il pubblico internazionale, si alterna infatti fra cinema, teatro e televisione, scrive poesie e short stories, coltiva la passione per la pittura e realizza installazioni di videoarte. Non di minore importanza è la sua passione per la letteratura, che lo ha portato ad affiancare il lavoro sul set con gli studi presso l'Università di Yale, dove consegue il dottorato in Lettere.

È proprio qui che nasce l'idea di reinterpretare, attraverso una serie di adattamenti,



autori come John Steinbeck, Cormac McCarthy e in particolar modo William Faulkner, lo scrittore che sin dagli anni Trenta ha attratto il cinema di Hollywood, ma che allo stesso tempo ha rappresentato una sfida per il suo stile sperimentale. Considerato come l'autore americano più innovativo del movimento modernista, Faulkner portò agli estremi le tecniche tipiche del romanzo sperimentale e fece dello *stream of consciousness* la sua cifra stilistica, tanto da aver meritato l'appellativo di «sotto-Joyce americano». ² Proprio sulla scia di Joyce, Woolf e Proust, presenta una scrittura complessa e vertiginosa, che passa facilmente dal tono sublime al quotidiano, fatta di salti temporali e di continui cambiamenti del punto di vista, tecnica della quale fu un vero e proprio maestro. Il profondo Sud logorato dalla Guerra di Secessione rivive attraverso la mitica contea di *Yoknapatawpha* («terra dove l'acqua scorre lenta»), il microcosmo in cui riecheggiano i grandi eventi della storia degli Stati Uniti d'America dei primi del Novecento. A condurre le fila della narrazione sono i pensieri dei suoi abitanti: spazio e tempo della storia combaciano infatti con l'interiorità dei personaggi e il lettore viene catapultato nell'intricato mondo della mente umana, dove si confondono presente e passato, realtà e sogno.

Tali peculiarità creavano un certo problema per i canoni del cinema di Hollywood negli anni d'oro, che rispondeva ad una poetica mirata alla rappresentazione trasparente e lineare della realtà, e Faulkner veniva inevitabilmente classificato come “non adattabile” per via del suo sperimentalismo letterario ³. Ma l'ambientazione, le ideologie, i personaggi e le storie delle famiglie di Yoknapatawpha conquistarono registi come Howard Hawks, Clarence Brown e Martin Ritt, i quali trasformarono i romanzi *Sanctuary*, *Intruder in The Dust*, e persino il turbinoso *The Sound And The Fury* in opere prive di elementi che avrebbero compromesso la fluidità della narrazione filmica, quali flashback, ralenti, sguardo in camera, split screen, senza perciò restituire allo spettatore quel senso di disorientamento e di vertigine suscitati dalla scrittura. Nell'adattamento del '59 di Ritt, ad esempio, non vi è nulla della struttura del romanzo, ovvero dei quattro monologhi interiori attraverso i quali è narrata la vicenda dei Compson: protagonisti assoluti sono invece la ribelle Quentin nel fiore dei suoi anni e il suo austero zio Jason, in un film sentimentale dal ritmo costante e fluido dove l'unica trasgressione al montaggio narrativo è la voce fuori campo che introduce lo spettatore nella vita dei personaggi.

È curioso come, nonostante affiancò alla scrittura l'attività di sceneggiatore presso gli studios della Metro Goldwyn Mayer, per un periodo di circa vent'anni, William Faulkner non lavorò sugli adattamenti dei propri romanzi, tranne che per la sceneggiatura tratta dal racconto *Turn About*, su specifica richiesta del regista, tradotto nel film *Today we live* di Howard Hawks. Lo stesso Faulkner, conscio delle differenze tra i due medium, si trovò d'accordo con l'affermazione del critico Edward Murray: «It is nearly impossible for filmmakers to find adequate technical means for duplicating or even approximating Faulkner's complex interior monologues» ⁴. In parole semplici: inadattabile.

Merita dunque una particolare attenzione il primo di adattamento di Faulkner da parte di James Franco che, riconoscendo nello sperimentalismo dello scrittore un vero e proprio potenziale cinematografico, ha trasformato *As I Lay Dying* in un film altrettanto sperimentale, ancora inedito in Italia: la frammentarietà dei monologhi, il continuo cambiamento del punto di vista, l'intromissione della voce dell'autore e persino i suoni catturati dalla penna di Faulkner sembrano voler imitare proprio quelle tecniche di montaggio che la Hollywood degli anni d'oro ha lasciato tra le pagine del Premio Nobel e che Franco ripropone in veste del tutto nuova e altrettanto sperimentale quanto il romanzo. Adottando nuove combinazioni per trovare un corrispettivo visivo, e sonoro, a tecniche quali



il flusso di coscienza e la moltiplicazione del punto di vista, Franco è riuscito a coniugare le atmosfere del Profondo Sud faulkneriano con il complesso stile narrativo, nel preciso intento di riprodurre proprio gli elementi che hanno reso il romanzo uno dei capolavori indiscussi dello scrittore.

Dopo aver impersonato, nello stesso anno, il ruolo dello sfrontato giornalista di gossip Dave Skylark in *Interview*, il controverso film diretto da Evan Goldberg e Seth Rogen (2014), e quello di un giovane regista che tenta di ricreare le scene censurate di *Cruising* (di William Friedkin, 1980) in *Interior. Leather bar* (2013) film-documentario legato alle tematiche LGBT, James Franco si immerge nella Contea di Yoknapatawpha dapprima nei panni di Darl, il disadattato figlio dei Bundren, e poi in quelli di Benjy Compson, l'idiota al quale Faulkner affida il primo monologo di *The Sound And The Fury*, nel suo secondo omonimo adattamento dello scrittore, presentato in contemporanea al Toronto International Film Festival e al Festival di Venezia nel settembre 2014.

3. *As I Lay Dying*: dal romanzo al grande schermo

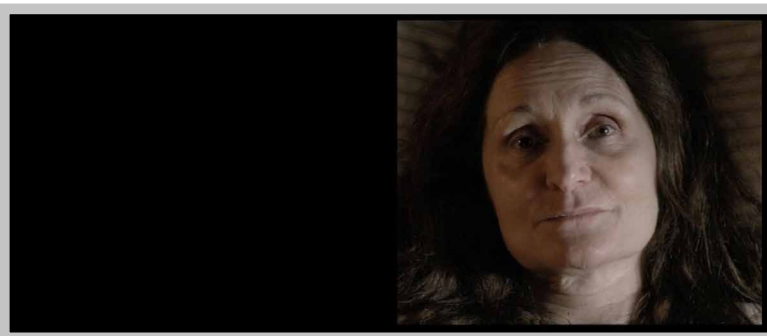
Nel tentativo di tradurre visivamente lo *stream of consciousness*, Franco ha girato il film quasi interamente in *split screen*, tecnica non particolarmente amata dal cinema narrativo classico poiché non solo compromette la linearità della narrazione ma forza lo spettatore a razionalizzare la giustapposizione di due immagini che rappresentano due situazioni in contemporanea, ma dislocate spesso in luoghi diversi: il classico esempio di questa tecnica è la scena di una telefonata tra due personaggi.⁵ L'uso che ne fa Franco è però assai più complesso. In *As I Lay Dying*, lo *split screen* viene utilizzato, infatti, per 'tagliare' il singolo ambiente nel quale si svolge la scena, al fine di mostrare l'azione dai differenti punti di vista dei personaggi presenti. Ma fra i due riquadri non c'è una relazione di causa ed effetto, come nel classico *split screen* della telefonata: ognuno di essi infatti non rappresenta la prospettiva di un personaggio esclusivo ma muta nel punto di vista anche di un terzo, quarto e così via. Si ha quasi l'impressione di guardare due film indipendenti tra loro, ognuno con i propri protagonisti. Ecco quindi come Franco dichiara di voler mettere in scena il primo elemento faulkneriano: la moltiplicazione del punto di vista.⁶

Data la particolarità del montaggio si è preferito presentare l'analisi del film seguendo l'ordine cronologico degli eventi, soffermandosi sulle scene più emblematiche e commentando le scelte tecniche più salienti, ricostruendo in tal modo il viaggio della famiglia Bundren.

Nella prima scena di *As I Lay Dying* la colonna sonora precede quella visiva con il rombo dei tuoni in lontananza che si trasformano, seguendo la tecnica della *noise music*, nella ripetizione metallica di due singole note che creano un effetto di tensione quasi da thriller. La prima immagine è una ripresa dall'alto in primo piano di Addie Bundren nei suoi ultimi istanti di vita, che recita una lapidaria sentenza con la quale ci fa entrare nell'atmosfera cupa di casa Bundren: «My father used to say that the reason for living was to get ready to stay dead a long time».⁷

Infrangendo un'altra delle regole bandite dal cinema **narrativo** classico, Addie sembra parlare con lo sguardo diretto verso la macchina da presa; a voler osservare con maggiore attenzione, però, più che in camera, lo sguardo pare rivolgersi leggermente più in

alto. Se la prima impressione dava l'idea di un dialogo con lo spettatore, ci si accorge in seconda battuta che le parole sono indirizzate a un'entità che si trova 'più in alto' e così le scene successive, che chiariscono lo stato della donna, avvalorano l'immagine di una Addie che, in punto di morte, si rivolge a Dio.



Fotogramma tratto da *As I Lay Dying* di James Franco, 2013

Comincia dunque il racconto del viaggio odissiano, dai toni drammatici e grotteschi al tempo stesso, che Anse Bundren e i suoi cinque figli (Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e il piccolo Vardaman) dovranno compiere per esaudire l'ultima volontà della madre, ovvero essere seppellita nel cimitero della sua terra natia, distante nove giorni a cavallo; il lungo viaggio metterà a dura prova i Bundren, che dovranno affrontare il pesante caldo estivo, superare un fiume in piena, sfuggire a un incendio e sopportare costantemente l'aria fetida a causa dei miasmi della bara. L'acqua, il fuoco, l'aria e la terra sono gli elementi archetipici che guidano una famiglia di «poor whites delle colline»,⁸ attaccata ai propri rituali e alle proprie credenze e superstizioni, alla riscoperta delle proprie radici, nel microcosmo della Contea di Yoknapatawpha.

Lo spettatore ha l'impressione di trovarsi all'interno di un film storico: la scenografia e i costumi ricordano un'ambientazione da western, ma qui non vi sono le tipiche inquadrature a campo lungo o i piani americani; i primissimi piani sui volti, se pur frequenti in Franco, non suscitano quella suspense tipica dei cowboy e degli sceriffi, piuttosto l'espressione degli attori sembra essere a volte volutamente distaccata, soprattutto nelle scene a mo' di intervista, di cui segue l'analisi. Viene così a crearsi un certo contrasto tra la messa-in-scena, improntata ad un realismo quasi documentaristico, e gli effetti stranianti del montaggio.

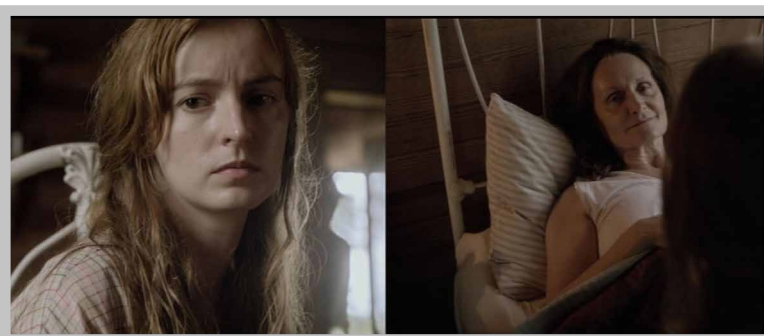
Le prime scene rispecchiano l'aria di attesa che precede il tragico evento, con le due parti dello split screen che si alternano nel mostrare l'interno di casa Bundren, dove la figlia Dewey Dell assiste Addie, e l'esterno, dove invece Cash si appresta a segare le assi per la bara. Dopo una serie di inquadrature su tutti i componenti della famiglia Bundren, uno scambio di battute fra padre e figli chiarisce l'azione di partenza: Darl e Jewel devono partire per un lavoro che frutterà tre dollari, ma il tempo corre, Addie sta per morire, c'è il rischio che i due figli non tornino in tempo per rivederla un'ultima volta. L'atmosfera di tensione è amplificata dall'effetto dato dallo *slow motion* che rallenta l'entrata di Darl nella stanza (interpretato da James Franco stesso), accompagnato dal basso ritmico e metallico della musica extradiegetica, in un crescendo di suoni melismatici dalle sonorità cupe.

La sequenza che segue rende da subito chiaro come la tecnica dello split screen venga utilizzata non solo in maniera classica, quindi mostrando insieme due momenti diversi dell'azione, ma anche per frammentare il punto di vista all'interno di una scena unica.

Come si può vedere dall'immagine, il riquadro di sinistra mostra il volto in primo piano di Dewey Dell, da quello che sembra essere il punto di vista di Addie sdraiata sul letto, e sullo sfondo, fuori fuoco, la porta di ingresso aprirsi all'entrata di Darl; nel riquadro di destra, invece, sembra esserci la stessa scena ma ribaltata, ovvero Addie in secondo piano e la nuca di Dewey Dell in primo. Si ha l'impressione in ogni caso che ci sia un terzo

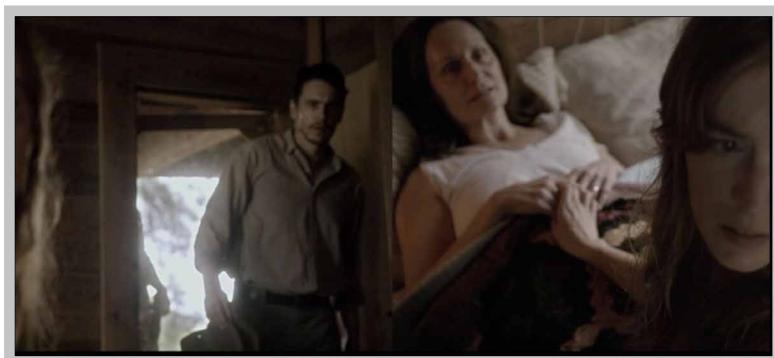


occhio ad osservare il tutto. Se l'immagine di sinistra è una ripresa in soggettiva di Addie, lo stesso non può esattamente dirsi per il riquadro di destra, che dovrebbe dunque essere una soggettiva di Darl che sta entrando: infatti, nella scena immediatamente dopo per un momento Dewey Dell si gira verso la porta e a questo punto lo spettatore si aspetterebbe uno sguardo diretto nella macchina da presa, ma invece la ragazza guarda più indietro.



Primo esempio di moltiplicazione del punto di vista tratto dal film *As I Lay Dying*, 2013

Come il lettore di Faulkner, anche lo spettatore del film perde in tal modo la certezza nel distinguere chi vede e chi parla. Ad ingannare ulteriormente lo spettatore, la scena viene riproposta poco dopo con l'aggiunta di un interessante scambio di battute: alla domanda di Dewey Dell «What do you want, Darl?» risponde la voce di Darl fuori campo con una riflessione che fa solo a se stesso («She gonna die before we get back»), ma Dewey Dell, come se leggesse la mente del fratello, prosegue: «Then why you're going?».⁹



Secondo esempio di moltiplicazione del punto di vista tratto dal film *As I Lay Dying*, 2013

Anche nel romanzo si verifica la stessa incrinatura e non sempre è chiaro quando i pensieri vengono espressi ad alta voce e quando invece sono introspettivi. A mandare ancora più in confusione il lettore è la differenza tra le versioni riportate dai diversi personaggi su una stessa scena. In Faulkner è infatti dapprima la voce della vicina

Cora Tull, che assiste Addie, a descrivere l'entrata di Darl nella stanza con questi pensieri:

It was Darl. He come to the door and stood there, looking at his dying mother. [...] «What do you want, Darl?» Dewey Dell said [...]. He didn't answer. He just stood and looked at his dying mother, his heart too full for words.¹⁰

E nel capitolo successivo, ovvero il monologo di Dewey Dell, è la ragazza a 'pensare' la sua versione della scena:

He stands in the door, looking at her. «What you want, Darl?» I say. «She is going to die», he says. [...] «When is she going to die?» I said. «Before we get back.» he says. «Then why are you taking Jewel?» I say. «I want him to help me load.» he says.¹¹

Nonostante si tratti dei pensieri di Dewey Dell, assistiamo ad un vero dialogo, per quanto irrealistico, nel quale è proprio la voce reale di Darl a rispondere, come se l'uno leggesse la mente dell'altro.



Di fatto, nel romanzo, i Bundren non sono gli unici personaggi ad apparire nella storia, ma attorno a loro ruotano altri abitanti della Contea che, da bravi vicini, non esitano ad osservare, giudicare e commentare infiltrando continuamente il loro sguardo nella vicenda. Dai monologhi dei quattro Compson di *The Sound And The Fury* si passa qui a ben cinquantanove monologhi appartenenti a quindici personaggi: una vera e propria polifonia di voci solipsistiche attraverso cui il lettore deve ricostruire l'odissea dei Bundren e distinguerne i pensieri espressi da quelli taciuti. Inoltre, la logicità della vicenda viene spesso compromessa quando un avvenimento viene descritto attraverso il monologo di un personaggio che non è effettivamente presente all'azione. Ma né Franco né Faulkner chiariscono quale sia l'esatta versione dei fatti, proprio poiché non si vuol dare importanza alla ricerca della verità assoluta quanto invece alle sfumature della soggettività. L'intento non è quello di districare gli enigmi, come in un giallo, ma di creare effetti di straniamento, concetto chiave per l'interpretazione di *As I Lay Dying*. Ad un livello ancora più profondo di comprensione del testo, il messaggio di Faulkner non è tanto quello di individuare chi dice cosa; la prosa faulkneriana non vuole essere una ricerca di oggettività dei fatti quanto invece di un'oggettività del pensiero. E ancora, i pensieri del singolo trascendono invero una riflessione di natura più ampia. Significativi a tal proposito sono alcuni monologhi, come quelli di Darl e della defunta Addie, che partendo dal tema del viaggio, si soffermano sulla condizione effimera dell'essere umano e sulla rassegnazione con la quale ognuno dei Bundren accetta il proprio il destino, quasi con l'atteggiamento pirandelliano del *Così è (se vi pare)*.

Con un ultimo straziante grido, Addie muore. Per una povera famiglia di contadini, il dolore della perdita lascia presto il posto al sollievo per una bocca in meno da sfamare: «God's will be done. Now I can get them teeth».¹² Da sottolineare che nel romanzo l'esclamazione di Anse è riportata sotto forma di dialogo diretto, completo di *verba dicendi* e virgolette, nella sezione del monologo interiore di Darl, che non è presente al fatto; nonostante ciò, Faulkner affida al ragazzo la descrizione del momento della morte della donna, completo di dettagli sulle minime azioni degli altri personaggi. Darl è invero il personaggio che più si avvicina alla tipologia del narratore onnisciente, caratteristica che lo rende una sorta di protagonista privilegiato. Ma la sua prosa, che alterna momenti descrittivi e dialoghi diretti a riflessioni filosofiche (riportate in corsivo), dà un tale senso di irrealtà che costringe il lettore a porsi la domanda se Darl sia effettivamente chiaroveggenza o pazzo.

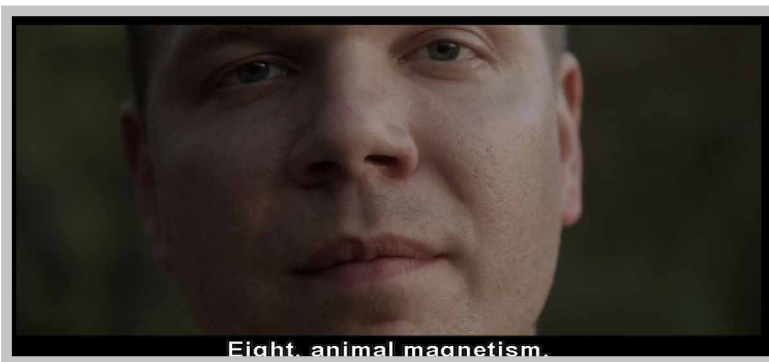
Cash termina la costruzione della bara e il suo monologo, nel romanzo, diventa un elenco numerato delle ragioni sulla smussatura. Franco trasforma questo monologo in una sorta di confessione che Cash fa ad un ipotetico soggetto esterno: lo spettatore. L'attore viene ripreso in primissimo piano mentre elenca i tredici punti con lo sguardo diretto verso la macchina da presa, in quella che sembra essere un'intervista. Questo è infatti un altro espediente filmico adottato per riprodurre l'effetto di alcuni monologhi durante i quali i personaggi mettono a nudo i loro pensieri; per un momento la narrazione viene sospesa per far 'confessare' gli attori davanti all'occhio della camera, stabilendo in questo modo un contatto diretto con il pubblico che ha la sensazione di dialogare col personaggio.

Mentre i Bundren e i vicini intonano il tradizionale inno funebre *Shall we gather at the river?*, in sottofondo la musica extradiegetica si oppone al motivetto del gruppo con un inquietante stridìo metallico, che ha la funzione di legare questa scena alla successiva dove Darl e Jewel, ignari della situazione, si trovano sulla strada di ritorno dalla vendita del loro



carico. Ancora una volta Darl dà l'impressione di essere già a conoscenza dell'accaduto e di ascoltare le voci dell'inno, nonostante la distanza che lo separa dalla casa, grazie ad una serie di primi piani sul suo volto enigmatico.

Comincia l'odissea della famiglia Bundren con i suoi momenti tragicomici a partire



Rappresentazione del monologo di Cash

dall'uscita della bara dalla casa, fra le urla di Cash che da buon falegname sta attento al bilanciamento delle assi e lo sconcerto di Jewel che quasi fa cadere la bara a terra, in una scena che ricorda i movimenti della *slapstick comedy*.

Con il sottofondo di una chitarra country, la carovana parte e, con essa, comincia anche il viaggio interiore dei passeggeri. Interessante è il ricordo della fuga d'amore di Dewey Dell rappresentato attraverso un montaggio più classico: primo piano sul suo volto, voce fuori campo e cambio di scena con flashback questa volta a schermo intero. L'effetto dello *slow motion*, insieme a quello della musica che nuovamente cambia in un leggero e quasi evanescente sottofondo melodico, contribuisce a rendere l'idea di una sospensione temporale causata dal ricordo. E dopo il breve flashback, anche il monologo di Dewey Dell, come già visto per quello di Cash, diventa una confessione allo spettatore con lo sguardo in camera.

Mentre la voce fuori campo di Dewey Dell continua a raccontare la sua storia e ad esprimere le sue paure sul fatto che Darl è a conoscenza della sua segreta gravidanza, la sequenza continua con un ulteriore flashback in *slow motion* che mostra la famiglia Bundren in una situazione quotidiana: «He said he knew without the words, like he told me that Ma was gonna die without words».¹³

La scena della cena è il ricordo 'pensato' dalla Dewey Dell che poco prima, con lo sguardo in camera, confessava il ricordo che lei stessa sul carro stava pensando in quel momento: il montaggio di questo breve episodio dà l'effetto delle scatole cinesi, inserendo una scena nell'altra, secondo una concatenazione di piani affatto prevedibile.

La classica tecnica della voce fuori campo non è utilizzata in maniera scontata: non solo Franco la adopera per rispecchiare i momenti maggiormente lirici del romanzo ma, ancora una volta, per rendere l'ambiguità tra i pensieri espressi e quelli taciuti. Nella scena successiva infatti, Darl e Dewey Dell hanno uno scambio di battute piuttosto insolito: senza che i due attori aprano bocca, ascoltiamo il loro dialogo attraverso le rispettive voci fuori campo, mentre l'inquadratura passa dal volto di uno a quello dell'altra.

La famiglia viene posta di fronte al primo ostacolo: superare il fiume in piena, impresa che inevitabilmente non va a buon fine. Una prima sequenza frenetica su una parte dello schermo inquadra Darl, Cash e Jewel con dei veloci primi piani e zoom sui dettagli del carro che non consentono di mostrare la scena nella sua integrità, mentre l'altra metà dello schermo è una ripresa a filo d'acqua, quasi a voler anticipare l'inevitabile inabissamento del carro. Ma quando ciò accade la scena viene ripresa a tutto schermo, interrompendo lo *split*, nuovamente con l'effetto dello *slow motion* a sottolinearne il momento drammatico. Anche le voci e il rumore diegetico del fiume in piena vengono ovattati dall'ormai noto *sound* extradiegetico di quell'unica melliflua nota acuta che già aveva accompagnato le



scene precedenti. L'apice del dramma è segnato dal volto dolorante di Cash, che si rompe una gamba nell'incidente, mentre la bara si arena sulla riva.

È in questo momento che Franco inserisce quell'unico monologo interiore nel quale Faulkner, nel romanzo, non solo fa 'parlare' la donna già defunta, ma le affida una profonda riflessione metalinguistica relativa alla vacuità delle parole e alla necessità degli uomini di assegnare un nome ad ogni cosa, mentre lei, che vive guidata dall'istinto e dalla passione, non ha bisogno di nominare l'amore, la maternità, il peccato, la terra e il sangue per conoscerne il significato. La scena raggiunge il culmine con le riflessioni della defunta Addie su quella che era la sua difficile condizione di donna all'interno della società perbenista, non altrimenti che con la voce fuori campo, alternando ai dettagli della bara piccoli flashback della sua vita trascorsa. Come già visto per la sequenza su Dewey Dell, anche qui le memorie di Addie vengono riportate inserendo l'immagine di un ricordo nell'altro.

When he was born [Cash] I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn't care whether there was a word for it or not. He had a word, too. Love, he called it. But I had been used to words for a long time. I knew that that word was like the others: just a shape to fill a lack; that when the right time came, you wouldn't need a word for that any more than for pride or fear. [...] sin and love and fear are just sounds that people who never sinned nor loved nor feared have for what they never had and cannot have until they forget the words.¹⁴

Dietro il monologo di Addie si cela la voce di Faulkner stesso in quello che senza dubbio è tra i brani migliori della letteratura dello scrittore. *As I Lay Dying* è un romanzo che parla del corpo attraverso il suo opposto, la mente. Addie, che rappresenta la pura carnalità che rifiuta l'astrattismo delle forme per la materialità del loro contenuto, attribuisce unicamente al corpo il concetto di maternità; mentre confessa quei momenti di solitudine dove poteva stare «in silenzio a odiarli»¹⁵, i suoi figli, l'inquadratura si sofferma sul volto di ognuno di loro, appena sfuggiti all'impeto del fiume, in un'immagine che gioca sull'empatia dello spettatore.

Dopo l'elemento dell'acqua, la seconda climax presenta quello del fuoco. Il lungo viaggio della bara rischia infatti di essere interrotto dal terribile incendio che distrugge la stalla dove decidono di sostare per la notte. Attraverso un'inquadratura di raccordo, ovvero il primo piano sullo sguardo di Darl da una parte e l'immagine della stalla dall'altra, il regista fa presagire che sia proprio il ragazzo ad appiccare intenzionalmente l'incendio, per porre fine all'oltraggio della mancata sepoltura. Solo alla fine del film tale ipotesi verrà confermata con l'arresto di Darl, che sarà quindi l'unico della famiglia Bundren a non tornare indietro. È compito al fratellastro Jewel impedire il disastro: in una scena davvero biblica, nella quale si carica sulle spalle la bara avvolta dalle fiamme ricordando simbolicamente la passione di Cristo, riesce ad estrarre la bara dall'incendio. La tecnica cinematografica riprende la scena del fiume: *slow motion*, musica extradiegetica, piani ravvicinati e zoom sui dettagli. Il momento tragico si conclude con la riflessione di Darl, che in Faulkner è all'inizio del romanzo: «It takes two people to make you, and one people to die. That's how the world'll end».¹⁶ La sensazione di chiaroveggenza che Darl sembra possedere tocca il massimo grado in questa sorta di profezia catastrofista.

Infine anche a Darl spetta il dialogo con lo spettatore con il primo piano e lo sguardo in macchina, ma non per rievocare un ricordo quanto per esprimere la sua riflessione filosofica sulla vita: «Life was created in the valleys. It was blew up on the hills on the old terrors, the old lusts and the old despairs. That's why you must walk up the hills, so you can ride down».¹⁷

Il corpo è legato alla terra e alla terra brama tornare; la vita non è altro che una discesa «to get ready to stay dead a long time».¹⁸ Se Jewel, fisico e impulsivo, rappresenta la parte carnale di Addie, Darl è il suo opposto meditativo, e chiude il cerchio della riflessione cominciata dalla donna in punto di morte.



Fotogramma del film *As I Lay Dying*: si osservi l'azione in corso sulla parte sinistra dello *split screen* e la rappresentazione del monologo di Darl sulla destra

L'arrivo a Jefferson mette in risalto la dicotomia campagna-città. Il set cambia, le insegne dei negozi sveltano sui palazzi e gli abitanti della città sono uomini d'affari e gentildonne che sempre più si tengono a distanza dai Bundren e dalla presenza indecente del feretro. Il viaggio si conclude in maniera di nuovo tragicomica. Addie trova finalmente pace eterna nel cimitero di Jackson e la famiglia Bundren completa la propria metamorfosi. Darl, l'unico Bundren ad avere un atteggiamento lucido e razionale, seppur negativo, nei confronti della vita, viene arrestato per l'incendio provocato alla stalla, separandosi quindi dal gruppo, ma anche da se stesso: nel suo ultimo monologo infatti parla di sé in terza persona, quasi non fosse lui a salire sul treno per il carcere, ma uno sconosciuto. Come nota Mario Materassi, «parlando di sé in terza persona, con la folle dissociazione dal proprio io, egli grottescamente mima, senza esserne cosciente, il più vasto disegno di oggettivazione della soggettività che sottende a tutta l'opera».¹⁹ Non vi è ritorno per il tragico 'profeta' e altro non può fare se non accettare di passare per un folle. Cash ha perso la gamba ferita; Jewel il suo amato cavallo venduto in cambio della vanga per scavare la fossa (nel romanzo lo scambio avviene invece con un paio di muli durante il viaggio); Dewey Dell la sua integrità morale quando pur di abortire per evitare uno scandalo scende a compromessi con un farmacista senza scrupoli che approfitta di lei; il piccolo Vardaman perde il fratello maggiore Darl, al quale era più legato del padre.

E infine Anse, che per tutto il tempo del viaggio ha preteso una rigorosa religiosità, badando all'etichetta esteriore imposta dalla società perbenista, torna dai suoi figli pronti al viaggio di ritorno vestito come un signore di città e presentando, con un gran sorriso, la nuova Signora Bundren. Infatti, non appena porta a termine il compito di sotterrare la defunta moglie, Anse rivolge il proprio pensiero ad un nuovo obiettivo: «But now I can get them teeth. That will be a comfort. It will».²⁰

Mentre tutti perdono qualcosa, Anse rinasce invece a nuova vita. È l'unico personaggio a compiere un arco di trasformazione positivo. Incarna l'idea dell'uomo che riesce a sopravvivere adattandosi ad ogni situazione, in una sorta di doppio di Addie: al viaggio della donna verso l'Ade, corrisponde il viaggio di Anse verso la vita. Fin dai monologhi iniziali Faulkner pone l'accento sul sacrificio dell'uomo, che ormai da anni non può concedersi un pasto normale a causa della mancanza dei propri denti. Il sorriso con cui si rivolge ai figli nell'ultima scena del film è perciò emblematico: i denti nuovi sono infatti il simbolo di un'ambita conquista, in una sorta di parodia del premio finale che l'eroe ottiene alla fine del suo viaggio.

L'adattamento cinematografico di James Franco mette in risalto il nucleo centrale del romanzo di Faulkner, ovvero la 'parola', valorizzandola con gli sguardi, i gesti, i suoni e i rumori che solo una cinepresa è in grado di cogliere nello stesso istante. Se il lettore di Faulkner viene messo alla prova nel distinguere i pensieri espressi da quelli taciuti, e di conseguenza



la realtà dalla finzione, anche lo spettatore di Franco affronta la stessa sfida. Il regista, infatti, riesce a rendere ambiguo persino l'elemento più realistico del cinema: il dialogo. Benché si ascolti la voce direttamente dai personaggi in carne ed ossa, gli effetti del montaggio mettono costantemente in dubbio se quella voce non sia soltanto una proiezione dei loro pensieri.

Così come nel flusso di coscienza le immagini si accavallano fra loro senza ordine cronologico o senza una spiegazione logica, se non quella dell'emotività del personaggio, allo stesso modo in Franco il flusso si compone di immagini evocative che, pur sembrando inizialmente scollegate dall'azione dei personaggi, ne rafforzano invece le caratteristiche psicologiche. «Jewel's mother is a horse»²¹ afferma Darl nel romanzo, ma Franco sostituisce la parola con le inquadrature: significativo a tal proposito diventa il soffermarsi della macchina da presa sul cavallo di Jewel, simbolo della passione focosa da cui è nato, mentre questi attende con angoscia la morte della madre. La risposta alla domanda che il cinema si pone, relativa all'adattare l'inadattabile, pare essere proprio questa: trasformare un flusso di parole in un flusso di immagini.

¹ Per un maggiore approfondimento sull'argomento cfr. L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], trad. it. di G.V. Di Stefano, Roma, Armando Editore, 2011; D. CARTMELL, I. WHELEHAN, *Adaptations: From text to screen, screen to text*, New York, Routledge, 1999; R. KREVOLIN, *How to adapt anything into a screenplay*, Inc. New Jersey, John Wiley & Sons, 2003; F. ZECCA, *Cinema e intermedialità. Modelli e traduzione*, Udine, Forum, 2013.

² F. PIVANO, *Leggende Americane*, Bompiani, Milano, 2011, p. 279.

³ Sugli adattamenti dei romanzi di Faulkner tra gli anni '30 e '70 Cfr. G.D. PHILLIPS, *Fiction, Film and Faulkner. The Art of Adaptation*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2001.

⁴ E. Murray, 'The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures', in G.D. PHILLIPS, *Fiction, Film and Faulkner. The Art of Adaptation*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2001.

⁵ Cfr. E. BRANIGAN, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Mouton Publishers, 1945.

⁶ Sulle tecniche del punto di vista al cinema Cfr. J. MAGNY, 'Il punto di vista multiplo', in *Il punto di vista. Dalla visione del regista allo sguardo dello spettatore*, Torino, Lindau, 2004, pp. 53-63; F. CASETTI, *Teorie del Cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 2004; S. CHATMAN, *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it. di W. Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2010. Sul punto di vista in generale cfr. R. SCHOLES, R. KELLOGG, *La natura della narrativa* [1966], trad. it. di R. Zelocchi, Bologna, Il Mulino, 1984; D. MENEGHELLI (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. Sui rapporti fra letteratura e cinema cfr. almeno G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

⁷ J. FRANCO, *As I Lay Dying*, 2013.

⁸ M. MATERASSI, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, p. 121.

⁹ J. FRANCO, *As I Lay Dying*, 2013.

¹⁰ W. FAULKNER, *As I Lay Dying*, Penguin Random House, UK, Vintage Edition, 2004, p. 20.

¹¹ Ivi, p. 22.

¹² J. FRANCO, *As I Lay Dying*, 2013.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W. FAULKNER, *As I Lay Dying*, pp. 155-156.

¹⁵ W. FAULKNER, *Mentre Morivo*, Milano, Adelphi, 2012, p.152.

¹⁶ W. FAULKNER, *As I Lay Dying*, p. 33.

¹⁷ J. FRANCO, *As I Lay Dying*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. MATERASSI, *I romanzi di Faulkner*, p. 134.

²⁰ W. FAULKNER, *As I Lay Dying*, p. 95.

²¹ W. FAULKNER, *As I Lay Dying*, p. 82.



FILIPPO MILANI

Una triangolazione 'informale': Morlotti, Testori, Arcangeli

This paper reconstructs the relations of collaboration and intense discussion between Ennio Morlotti, Giovanni Testori and Francesco Arcangeli in the early years after World War II, when the informal art start to be prominently in the cultural debate in Italy. The analysis of Morlotti's artistic experience through the critical interpretation of Arcangeli and Testori is essential to outline the dialectic between Realism and Abstract art, about the possibility of representation of human figure which leads - passing through deconstruction of Picasso's works and Cézanne's firm brush strokes - to the wide range of Italian informal art. In particular, both of the art critics have supported, in different perspectives, the validity of the trend named 'informal naturalism', characterized by a renewed relationship with Nature, starting from a 'romantic' and sentimental origin. Their studies on works of Morlotti and «last naturalists» provide an essential starting point for analyzing the developments of informal aesthetic in arts and literature. It is possible to trace significant correspondences between the "informal" figures painted by Morlotti in the 50s and the characteristics of the bodies described by Testori in *I segreti di Milano* (1954-1962). These relations are corroborated by the 'triangulation' of the correspondence between the art critic from Bologna and the two authors from Lombardia, preserved in the Arcangeli archive inside the Archiginnasio Library in Bologna.

Nelle drammatiche fasi che seguono la fine del secondo conflitto mondiale, entrano in profonda crisi sia la possibilità di narrare quegli eventi sia la possibilità di rappresentare la figura umana in un contesto disintegrato. Da questa evidenza prende avvio il dibattito tra astrattismo e realismo, a partire dalle diverse interpretazioni del capolavoro antimilitarista *Guernica* (1937), in cui Picasso riuscì ad unire l'elemento astratto della scomposizione cubista dei piani d'osservazione e il crudo realismo della distruzione dei bombardamenti.

Nel 1948, durante la XXIV Biennale di Venezia (la prima del dopoguerra), Francesco Arcangeli, curatore della mostra sui pittori metafisici italiani (Carrà, Morandi, De Chirico), in polemica con le tesi di Mario De Michieli esposte in *Realismo e poesia* (1946)¹ delinea con precisione il nodo del dibattito artistico:

Secondo De Michieli il più grande esemplare di arte realistica è *Guernica* di Picasso, 1937; in un'opera di quel genere le emozioni, i sogni, le evasioni, i simboli del secolo romantico, propagginatosi fino alle ultime correnti espressionistiche, surrealistiche e astrattistiche, sono rifiutati apertamente; ma d'altra parte il realista Picasso non descrive naturalisticamente gli uomini e le cose, ma ne dà, in chiara e spietata sintesi, gli emblemi; il mondo visibile non è descritto analiticamente, ma concentrato, scarnito, sintetizzato attraverso la più rigorosa semplificazione formale e coloristica. In questa spietata chiarezza stilistica, da cui nascerebbe una specie di forza d'urto visiva, consisterebbe poi il valore "eroico" di quella pittura, espressiva della nuova realtà comunista.²

Picasso si colloca sul crinale tra due diversi modi di rappresentare le macerie di un



mondo che non c'è più. Si nota qui una esplicita polemica sia nei confronti del Fronte Nuovo delle Arti, di cui faceva parte Guttuso, sia del Manifesto Realista *Oltre Guernica* (1946), sottoscritto da Ajmone, Bergolli, Bonfante, Dova, Morlotti Paganin, Peverelli, Tavernari, Testori, Vedova, le cui linee guida erano:

- 1) Dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, in un luogo e in un tempo determinato realtà che è contemporanea e che nel suo susseguirsi è storia.
- 2) La realtà esiste obiettivamente; di essa fa parte anche l'uomo.
- 3) In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo. Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia. Realismo non vuol dire, quindi, naturalismo, o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa.³

In base ai principi del manifesto, firmato anche da Morlotti, la pittura realista si propone come atto politico in opposizione all'astrattismo, in quanto assenza di impegno sociale e di presa sulla realtà. In questa prospettiva estetica vengono presi a modello sia Picasso che Cézanne, per la loro capacità di scomposizione e ricomposizione della realtà attraverso la «cosciente emozione del reale», rifiutando nettamente le tradizionali categorie di naturalismo, verismo ed espressionismo.

Per i pittori astrattisti, invece, Picasso e Cézanne erano considerati i capisaldi della rappresentazione di una realtà non mimetica, in cui la materia pittorica e la mano dell'artista (quindi la sua sfera psicologica ed esperienziale) potessero conquistare una propria autonomia creativa rispetto al dato reale, come accade nelle plurime ramificazioni della pittura "informale" francese e americana.

In questo contesto, però, cerca di farsi spazio anche un nuovo "naturalismo", attraverso la rilettura degli Impressionisti (in mostra alla Biennale proprio nel 1948), tentando di riannodare le fila di un percorso, lungo la tradizione romantica e la successiva rielaborazione post-impressionista, che non poteva essersi interrotto con la seconda guerra: dunque, una volontà di ripartire non dalla tabula rasa di *Guernica* ma dalla pennellata di Cézanne, in quanto rappresentazione organica della natura. Per queste ragioni si possono individuare negli anni '50 – seguendo lo schema tracciato da Tristan Sauvage – almeno tre tipi di cosiddetto 'neo-naturalismo', che nascono da riflessioni comuni ma differiscono per un diverso bilanciamento del rapporto tra uomo e natura: il naturalismo 'romantico' di Morlotti; il naturalismo storico, ovvero 'di partecipazione', di Testori; il naturalismo 'sentimentale' di Arcangeli e di Moreni-Mandelli (Sauvage lo descrive come 'disorientato' e 'passivo').⁴

Il naturalismo di Morlotti unisce l'estetica romantica all'inconscio freudiano, fondandosi su una forte corrispondenza tra l'io dell'autore e la realtà circostante; quello di Testori è legato al contesto storico-sociale, dando vita ad una rappresentazione non edulcorata della difficile realtà quotidiana nelle periferie milanesi alle soglie del boom economico; mentre per Arcangeli il soggetto è disorientato dalla propria esperienza sentimentale di una natura che non si riesce a cogliere mai fino in fondo.

L'esperienza artistica di Ennio Morlotti si sviluppa attraverso la complessa interpolazione tra nuovo naturalismo e l'eredità – il 'tramando' per usare un termine caro ad Arcangeli – degli impressionisti e dei post-impressionisti, legame che hanno tentato di

delineare con acume e perizia sia Arcangeli che Testori pur giungendo a posizioni differenti. Infatti, Morlotti cambia il proprio modo di dipingere in quella fase delicata che va dalla fine della guerra, quando non sembrava più possibile continuare a ritrarre la figura umana, all'inizio degli anni '50, quando la scena era dominata dall'astrattismo anti-figurativo (come in *Vedova*) e dal realismo di forte impronta ideologica (come in *Guttuso*). La formazione artistica di Morlotti può essere delineata attraverso le riflessioni dei due critici d'arte, i quali a partire dagli anni '50 – sotto il magistero di Roberto Longhi – si confrontano assiduamente trovando nelle sue opere il rispecchiamento delle loro teorie sull'arte. In una lettera di Arcangeli a Morlotti del 29 agosto '54 si coglie proprio questa triangolazione tra i due critici e il pittore, in un assiduo confronto tra amici che si spronano a vicenda alla ricerca di nuovi principi estetici:



Ennio Morlotti, *Paesaggio*, 1946

Parlando di cose serie, mi dice Gianni [Testori] che “quantunque amareggiato” (che è? se ti fa bene scrivermi, sfogarti, fallo – te ne prego) hai fatto “un paio di paesaggi fortissimi” e ora hai cominciato tele “con delle piante di grano-turco” che gli paiono un “forte balzo in avanti”. Se potessi vederle! Ne ho, più che curiosità. Interesse profondo. Se Gianni non ha prenotazioni, anche una foto, su quello scritto che sai? Mi piacerebbe vedervi, e prima di tutto vedere te. Io sono, a pensarci bene, un naturalista scartino; siete voi che dovete riuscire. Io sono un naturalista-dottore: sono come i Carracci in confronto a Caravaggio. Mezzo naturalista, e mezzo no; metà-fisico e metà non-fisico; un pasticcio insomma. Ma forse, proprio per quella metà-dottore, per quella metà che ho di non simile a voi, posso aiutarvi con delle chiacchiere.⁵

Le opere di Morlotti, però, vengono presentate per la prima volta al pubblico da Testori per la mostra alla Saletta di Modena nel 1952 (uscita poi come *Appunti su Morlotti* in *Paragone*, n. 33, 1952); il giovane critico d'arte delinea un percorso che va dagli esordi post-cubisti, caratterizzati da un particolare interesse per i paesaggi di Cézanne, alla maturità artistica in cui affronta il rapporto dialettico tra figura umana e paesaggio disarticolato: «Lo sprone forte (il sussulto) la poesia lo riceveva da quella catena di paesaggi [...] e lo scrollo dialettico, lo riceveva, invece, dalle Figure. Una dialettica che si concatenava, appassionata e fulgente, sui più diretti fatti della cultura».⁶

Dopo un periodo totalmente dedicato alla rappresentazione del paesaggio che dal magistero di Cézanne scivola verso un informale materico caratterizzato da pennellate den-



se, si giunge al momento dialettico della pittura di Morlotti attraverso l'inserimento della figura umana in rapporto/contrasto con la natura. Analizzando alcune 'figure' di Morlotti (come la *Figura con colomba*, 1946), Testori sottolinea la tensione 'organica' che scompone i corpi ma non li strappa al paesaggio, anzi ne sottolinea la compenetrazione:

Quella tal necessità di trarre dall'organismo un organico, un totem, s'innervava in una più palpitante compromissione con il reale storico [...]. Ciò che interessa è soprattutto la passione rivolta alla consistenza, alla carne della figura [...] una sorta di furore belluino annoda le parti del corpo: lo slogamento delle spalle, il ribaltamento del ventre marchiano feroci lo spazio: lo prosciugano.⁷

Dunque Morlotti è consapevole di non poter rappresentare realisticamente i corpi, ma anche di dover provare a rappresentare la consistenza delle figure inserendole in continuità con la natura, senza eludere la violenza del corpo a corpo con il paesaggio. Il punto di partenza è sempre Picasso – scrive ancora Testori:

In Picasso, Morlotti vide proprio la capacità di esprimere una favola, un'immagine, anche se deformata, satirizzata, dal portentoso fenomenalismo dello spagnolo: la capacità, vide, di realizzare una figura, risalendo dai contenuti violenti della natura e usando, naturalmente di quei mezzi che la storia figurativa s'era creata, tra primo e secondo cubismo.⁸

Ma – continua lo scrittore lombardo – in Morlotti si ha «più forza carnale e vitale della materia e tortura più misteriosa delle sue figure»,⁹ caratteristiche che lo differenziano dagli stilemi picassiani. A partire da questo scarto, Testori sente la necessità di riconsiderare la sua posizione anche nei confronti di Guttuso, delineando le differenze che intercorrono tra i due, anche se entrambi hanno esordito nel medesimo ambito realista. Infatti definisce da un lato la pittura di Guttuso come «illustrazione della realtà»; dall'altro quella di Morlotti come «espressione della realtà».

Pochi anni dopo, Morlotti viene inserito da Arcangeli tra i nuovi pittori 'astratto-concreti' (Romiti, Vacchi, Mandelli), per la sua «interrata potenza», all'interno del fondamentale saggio *Gli ultimi naturalisti*, pubblicato su *Paragone* (n. 59, novembre 1954), nel quale viene delineata per la prima volta la concatenazione di 'tramandi' che conduce dagli im-

Ennio Morlotti, *Figura femminile*, 1951





pressionisti ai neo-naturalisti passando per il magistero internazionale di Cézanne e per quello 'padano' di Morandi. Questi pittori hanno in comune «il senso del "due"», ovvero «la religione della natura, Dio incomprensibile, mistero da patire ogni giorno, da riamare eternamente, nelle apparenze e nella sostanza»,¹⁰ poiché le loro opere rivelano l'aporia del nostro essere al mondo, una scissione incolmabile tra soggetto e natura. In questo senso Arcangeli li ha potuti definire come 'ultimi naturalisti', per i quali conta innanzitutto l'aspetto sensibile dello sguardo tradotto dalla rappresentazione artistica: «un rapporto rapido e tremante, poderoso e oscuro; e non è possibile, dunque, che il riposo e la cronaca di vita che sorressero gli entusiasmi pur così trepidi e veloci degli impressionisti tornino in questo lavoro recente, dove la natura è profondamente e amorosamente angosciata, e quasi medianicamente intuita». ¹¹ Si delinea per la prima volta il concetto di naturalismo 'sentimentale', fondato sulla percezione discorde del dato sensibile, che prosegue una tradizione figurativa ma antirealistica post-impressionista, giungendo fin quasi all'arte informale, già affermatasi in ambito francese e anglo-americano ma non ancora presente in Italia.

L'opinione di Arcangeli in merito alle figure di Morlotti si era già delineata qualche mese prima, come si evince da una lettera scritta dal critico bolognese all'amico il 17 luglio '54:

Anche se pochi lo hanno capito, mi è parso che quelle tue figure fossero un modo di toccare terra, o ritoccare terra, per te, anche più definitivo e certo, per la tua natura, di quello degli ultimi due anni. È difficile che la gente lo veda, perché rispondono a un atto in cui la sensualità si fa così carica, che sembra accecare l'atto spirituale che vi sta dentro. È come se tu avessi brancolato, delirando fittamente ciecamente, per ritrovare il tuo stampo, la tua matrice.¹²

Arcangeli coglie il passo in avanti che Morlotti realizza in quelle figure, distaccandosi finalmente dall'impronta cubista per aprirsi a quel 'naturalismo di partecipazione' – secondo la definizione di Testori –, che lo conduce ad un rapporto simbiotico sulla tela tra sensualità e spiritualità.

Se fin qui i rapporti tra Arcangeli e Testori sono ottimi e i due collaborano a stretto contatto (nel 1954 Testori aveva inviato una copia con dedica del *Dio di Roserio*), dal 1956 i rapporti si fanno più tesi a cause delle pagine che Testori scrisse per Morlotti nel catalogo della Biennale e soprattutto dopo il saggio *Natura e realtà*, pubblicato sul numero 58 di *Paragone* nel 1957. Ne abbiamo notizia da una lettera di Morlotti ad Arcangeli (22 settembre 1956), nella quale emerge come l'equilibrio dialettico tra i tre cominci a cedere:

Ho avuto una discussione un po' concitata col Gianni (m'ha letto tre pagine molto chiare dalla "realtà e natura"), perché gli ho detto che la sua interpretazione "realismo-naturalismo" era a mio parere troppo parziale e non abbastanza attuale, presente, attiva. Mi sembra che dimentichi la parte più viva, quella dell'homme revolté, dell'angoscia, dell'inquietudine, che è l'assenza dell'essere attuale. Ma è bene che non si sia tutti uguali e che ognuno si serva di ciò che gli serve.¹³

I rapporti si deteriorarono ulteriormente nel 1958 a causa della presentazione scritta da Testori per la mostra di Milano *Morlotti, Guttuso*, in cui con toni veementi e vivaci lo scrittore milanese illustra i profili dei due artisti per dimostrare che si tratta delle due prospettive più divergenti e originali della seconda metà degli anni '50. Il testo ruota attorno ad una domanda provocatoria: «Chi ha tirato il carro?», ovvero chi sta davvero



sperimentando nuove possibilità espressive in Italia. Testori paragona i due pittori a due animali da tiro di indole differente: Guttuso è «cavallo selvatico, inviperito e nitrente giù, per le piane assolate e maledette della Sicilia»; mentre Morlotti è «bue che si trascina con passo lento e solenne il suo carro pieno di fieno per le strade della Brianza». Entrambi, però, possiedono un maggiore attaccamento all'umano rispetto agli altri artisti contemporanei, che può essere sintetizzato come un 'di più d'umano': «Quel di più d'umano coinvolge, è certo, un di più d'attaccamento e, talvolta, d'affondamento nella tradizione; e non intendo qui parlare tanto di tradizione formale, quando di tradizione totalmente e semplicemente umana».¹⁴

La sfacciata metafora e l'eccessivo lessico 'espressionista' turbano Arcangeli, si sente tradito dall'amico-rivale con cui aveva intrattenuto da sempre discussioni accese ma dall'alto valore intellettuale. Ad ogni modo Arcangeli risponderà pubblicamente solo nel 1962 tramite la monografia su Morlotti, nella quale fa il punto del lungo e laborioso percorso che ha portato il pittore verso una poetica vicina all'*informel* francese, ma continua anche ad affondare le radici nella tradizione impressionista e *cézanniana*, tenendo conto della carica emotiva della materia e del segno:

L'opera di Morlotti, e i suoi simboli vegetali, è immersa nel flusso storico; soltanto, accanita sulla propria solitudine, essa non ne accetta la velocità e l'esplicita programmatica indagine. Non ambisce di collocarsi sulla cresta appariscente del flutto che sembra rifiutare, ma lavora, talvolta opaca, più spesso viva e profonda, entro la massa d'acqua lentamente agitata da cui nasce il moto ondoso.¹⁵

Risulta evidente una critica al protagonismo artistico e ideologico di Guttuso, che – a differenza di Morlotti – cavalca la cresta dell'onda ostentando la propria immersione nel flusso contingente della storia. Arcangeli, comunque, riconosce a Testori di essere stato il primo ad aver colto il senso dell'operazione di Morlotti sulla 'materia', considerandola non in senso metafisico ma legata al procedere della storia. Questo lungo percorso di interazione con l'evidenza della materia lo ha portato a superare e distanziarsi dal magistero di *Guernica*, non rimanendo legato al mito di Picasso, a quel 'principio corale' con cui si sono identificati molti pittori 'realisti', senza riuscire poi a sviluppare poetiche nuove e autonome.

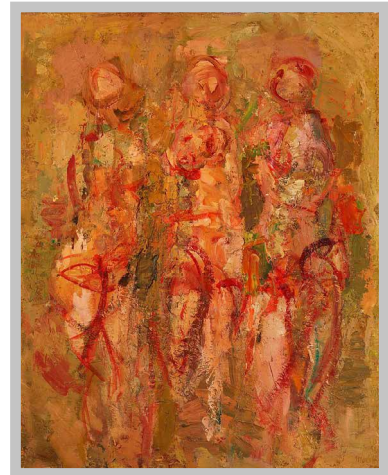
Arcangeli ricorda che nel '54 Morlotti espose alla Biennale alcune figure, nudi di donna, che segnano la svolta della sua ricerca artistica (quadri che l'artista distrusse e di cui ci restano solo pessime fotografie), perché mostrano la sua concezione di 'informel padano', legato alla materialità di una terra in cui affonda le radici (che è poi la Brianza di Testori). Si tratta di figure magmatiche che si dissolvono nella vischiosità della materia:

Sulla tela gonfia di materia come il letto d'un fiume da cui si sia appena ritirata una piena e dove, defluite le acque, affiora la melma; lavorava violento, perduto, quasi accecato, di spatola e d'accumulo, senza sosta e senza lume, diceva, per capire dover fermarsi. Ma non è facile, quando si lavora a fondamenta autentiche, per un'impresa che non è prestabilita, ma il cui destino si intuisce essenziale, capire quale è il punto di conclusione della fatica.¹⁶

La divergenza tra le due analisi risiede nella diversa valutazione dell'energia che muove la mano di Morlotti. Infatti anche per Arcangeli si tratta di un'energia di rivolta ma non contro la materia, bensì per acquisire un nuovo rapporto simbiotico con la natura:

Il suo “informel” era affondato nel naturale, in lento, faticoso avvio per una sostanziale crescita. Ma non poteva esser la crescita di figure intere, paesaggi reali, cose schematicamente visibili, come l’inerzia del nostro pensiero critico avrebbe preteso; [...] la materia non era più lo spessore contro cui si lotta con oscure violenze, con tenebrosi trasalimenti, ma su cui si ricade immobili alfine; voleva essere, qui, la placenta dal cui accumulo mille cose sarebbero insorte; secondo un’idea lentamente dinamica, si ripete, dell’arte e della vita.¹⁷

La figura non si contrappone alla materia ma nasce da essa, come da una ‘placenta’ ctonia, trasformandosi lentamente da elemento indistinto e informe a forma compiuta in costante simbiosi con il paesaggio che la contiene. Arcangeli e Testori concordano su un aspetto peculiare: la pittura di Morlotti più che ‘informale’ è ‘organica’, perché non vuole astrarre la materia in opposizione a strutture preesistenti ma agire con la dialettica interna alla materia stessa, da cui si distinguono a fatica il paesaggio e le figure, una ‘antiastrazione’ intrinseca alla vita, organica, e non estrinseca, astratta dalla vita. Commentando un dipinto del 1954 dal titolo emblematico di *Natura*, Arcangeli afferma che «è un emozionante pullulare, un insorgere denso ma non soffocato di cose: è un quadro non formale, “organico”, veramente un’“opera aperta”».¹⁸



Ennio Morlotti, *Le Tre Grazie*, 1955

Arcangeli coniuga le recenti – al tempo – teorie di Umberto Eco sull’opera aperta con un nuovo naturalismo *informel*, delineando una poetica dell’antiastrazione che non rifugge la storia e la vita ma anzi opera proprio con la materia viva dei mutamenti storici ed esperienziali. Come ha scritto Graham Sutherland in una breve nota, contenuta in un libriccino monografico su Morlotti del 1968: «Nel nuovo ordinato tumulto di pennellate c’è l’essenza dell’antico tumulto della natura, e la mia possibilità di capire la natura stessa è esaltata e resa più significativa ed esplicita».¹⁹ L’artista inglese – su cui Arcangeli stava scrivendo una monografia poco prima di morire – individua l’aspetto decisivo della ‘materia’ all’interno dei quadri di Morlotti, ovvero la possibilità di cogliere qualcosa di ulteriore nella natura attraverso un «nuovo ordinato tumulto di pennellate», che non distorce e astrae la realtà ma affronta l’infinita e caotica gamma di variazioni della realtà in rapporto dialettico con la corporeità delle figure che da essa emergono e che in essa sprofondano.

La complessa ricerca estetica di Morlotti – qui delineata alla luce delle differenti prese di posizione dei critici d’arte a lui più affini – si interseca con la produzione letteraria di Testori, proprio in relazione al particolare rapporto tra soggetto e natura che si stava ridefinendo nel secondo dopoguerra. Infatti in quegli anni si assiste ad un sotterraneo mutamento antropologico – come ha ricostruito Marco Antonio Bazzocchi nel capitolo *Il rosso di Guttuso* all’interno de *L’Italia vista dalla luna* – che verte sul dibattito decisivo tra realismo e naturalismo che coinvolse numerosi autori, tra cui Vittorini, Pasolini, Testori, Arcangeli e altri, e che ebbe come pietre di scandalo proprio Guttuso e Morlotti. È un punto di partenza essenziale per comprendere come il dibattito si sia trasferito dal campo artistico a quello letterario, e – in senso esteso – a quello antropologico-sociale, offrendo un’ipotesi di riflessione più ampia e mobile rispetto ai blocchi politico-culturali su cui si arroccavano le posizioni dominanti negli anni ’50. A questo proposito risulta fondamentale il dibattito apparso sulle pagine del numero 58 di *Paragone* del 1957, che Bazzocchi



sintetizza così:

Qui troviamo le tre figure che rappresentano tre diverse declinazioni del problema: Giovanni Testori che cerca di sottrarre il suo pittore, Morlotti, da una visione eccessivamente sentimentale e interiorizzata di naturalismo proiettandolo verso una dimensione storica (il suo scritto si intitola significativamente *Realtà e natura*); Francesco Arcangeli che invece rilancia l'idea di un nuovo naturalismo, innestato sulla tradizione romantica e impressionista in una direzione che va dagli Stati Uniti all'Italia del Nord passando per Parigi (è la sua *Situazione non improbabile*); e soprattutto Renato Guttuso che cerca di iscrivere la sua storia nel percorso che oltrepassa l'azione dell'avanguardia e si ricollega a grandi modelli del passato, nella ricerca comune agli altri artisti della sua generazione.²⁰

La mappatura delle posizioni in campo delinea un panorama articolato: un naturalismo intriso di realtà storica, un naturalismo 'sentimentale' di ascendenza romantica e un realismo pre-avanguardista. Le tensioni e le spinte divergenti prodotte dall'attrito di queste forze determinano una condizione fertile per formulare nuove possibilità di rappresentazione del rapporto uomo-natura che è andato in frantumi nella prima metà del '900.

Tale complessità trova rispondenza nelle opere letterarie di Testori, frutto della sua ampia gamma d'interessi: al contempo critico d'arte, pittore e scrittore. Dalla sua opera risulta evidente una volontà di far emergere la corporeità del quotidiano attraverso una parola che ingaggia un corpo a corpo con la realtà, a tal punto che Gian Carlo Ferretti nel 1961 coniò l'espressione «naturalismo violento», mentre Pietro Citati nel 1959 affermava che la parola testoriana era in grado di restituire «l'informe, il groviglio di umori, odori, sentimenti, colori, istinti [...], la fusione di cuore, sesso, visceri, bile».²¹

La scrittura narrativa di Testori si avvale della medesima metodologia d'indagine del reale che egli applica alla critica d'arte, assimilando l'insegnamento longhiano fino a stravolgerlo: una parola che non solo fa emergere le relazioni interne tra gli elementi che compongono una pittura, ma che scava la superficie dell'immagine per cogliere l'essenza carnale della materia, in stretta sinergia con il principio di 'eros-erosione' che guida la mano di Morlotti. Se è vero che si tratta di una scrittura che indaga la materialità del reale, non bisogna altresì cadere nell'equivoco 'neorealista' che ha contraddistinto la lettura del primo Testori. Dunque, si può parlare di naturalismo non in senso storico-sociale ma – lo ha puntualizzato Annamaria Cascetta a proposito di questa fuorviante interpretazione – solo in relazione all'esistenza naturale di ogni individuo, poiché «è qui che la forma si stacca dal magma indistinto, che avvia il suo movimento talvolta eroico, ma sempre doloroso, di affermazione di sé, per correre inesorabilmente verso l'oscuro riassorbimento di sé nel magma».²²

Risulta emblematico per la perpetua compenetrazione tra figura umana e 'magma indistinto' il primo capitolo de *Il dio di Roserio*, nel quale Testori sperimenta una commistione di numerose tecniche compositive prelevate dall'ambito artistico, che vanno dalla prospettiva multipla cubista all'espressionismo dei pittori lombardi del Seicento, dai paesaggi informali di Morlotti al corpo umano trasfigurato di Bacon; ecco un esempio dalla descrizione della fuga in salita di Pessina e Consonni:

Come è che si poteva continuare in quella maniera? Eravamo dentro a una specie di casino di terra, gas e fumo che dovevamo rompere coi giri delle ruote. Le continuavo a veder scintillare, la sua dietro e la mia davanti, contro i colpi del sole che, ogni tan-



to, riusciva a far dei buchi in quella parete di polvere.²³

Volti, ruote, corpi sudati, polvere, riflessi improvvisi di luce riverberati dalla superficie del lago s'intersecano in una composizione di elementi eterogenei legati tra loro dal flusso narrativo. La figura umana si disarticola nella frammentarietà dello spazio che la contiene e che essa stessa, con il proprio faticoso movimento, costringe ad ulteriori scomposizioni, rendendosi addirittura irriconoscibile. Tale dissolvimento è più evidente nel primo capitolo, ma possiamo individuarne altre tracce sparse nel romanzo, nonostante la lingua si faccia più regolare nei capitoli successivi, lasciando spazio ad una rappresentazione più lineare delle figure. Ad esempio, nel secondo capitolo, quando il Pessina viene tormentato dall'immagine del gregario caduto per colpa sua e che rischia di restare 'scemo' a vita, si può rilevare una doppia disintegrazione del volto umano, che riguarda sia il rimorso del colpevole sia l'immagine della vittima nella memoria del colpevole:

Sembrava che volesse levarsi dalla faccia una ragnatela: ma essa continuava invece ad avvolgerlo, impedendogli di vedere altro che quell'immagine, distesa su uno spiazzo d'erba magra, ingrignata dalla polvere, a precipizio sulla pozza afosa del lago, dardeggiata dal sole: il Pessina che chiudeva nelle mani la testa del Consonni, orribilmente impiastrata di terra, fili d'erba e sangue.²⁴

Non solo la testa del Consonni è «impiastrata di terra, fili d'erba e sangue» in un miscuglio organico appeso tra vita e morte, ma anche il volto del Pessina si trasfigura come se una ragnatela continuasse «ad avvolgerlo, impedendogli di vedere altro che quell'immagine». L'impasto materico delinea una continuità tra figura e natura, in una angosciante disgregazione dei corpi e precarietà delle esistenze. Qui è il caso di richiamare il peso rilevante che ha avuto l'opera artistica di Francesco Cairo sulla formazione di Testori, che esordì proprio con un saggio sul pittore lombardo sul numero 57 di *Paragone* del 1952 sotto la guida di Longhi, poiché – come ha rilevato di recente Marco Antonio Bazzocchi – è grazie all'immersione nella matericità delle pennellate del Cairo che Testori riesce a plasmare una scrittura allo stesso tempo materica e visionaria:

In un'opera pittorica si incarnano valori esistenziali che l'artista estrae da profondità inconse per renderle visibili, ma la visibilità è solo un effetto di superficie, dal momento che è necessaria una visionarietà per interpretare il nucleo nascosto dell'opera, è necessario un movimento di discesa dentro la materia pittorica per poter ascoltare i valori segreti da cui la materia stessa si origina. Atteggiamento visionario significa «vedere al di là». Cioè superare i limiti dell'immagine. E questo può avvenire solo con una discesa nella profondità della carne. E con la lacerazione del visibile, del corpo del visibile.²⁵

Il progetto di Testori di raggiungere una prosa 'informale', attraverso cui lacerare il 'corpo del visibile' e far sì che il magma dell'esistenza venga riportato sulla pagina senza perdere la propria vitalità con le sue imperfezioni, gli impacci, i tentativi andati a vuoto, continua e si sviluppa anche ne *Il ponte della Ghisolfa*, la raccolta di racconti del 1958.²⁶ L'ambientazione è prevalentemente quella della periferia milanese tra povertà e nuovi insediamenti, contesto simil-urbano nel quale lo scontro è la quotidianità per coloro che si aggrappano al sogno di un benessere a portata di mano ma irraggiungibile. Bisogna rilevare, però, che le scene più intense e crudeli si svolgono in quegli interstizi di vegetazione 'naturale' che l'urbanizzazione irregolare consente ancora. È in questi spazi (pratoni, fossi, siepi, campi abbandonati, ecc.) che la varia umanità raccontata da Testori sfoga la



propria rabbia per l'impossibilità e l'incapacità di adattarsi al nuovo ritmo di vita, quello del boom economico e del neocapitalismo. La figura umana cerca rifugio nella natura, ma non è più in grado di comprenderla, non la riconosce più, e perciò sfoga su di essa la propria violenza repressa:

Quindi [il Renzo] uscì anche lui sulla strada: l'unica cura che ebbe nel riprender a camminare fu di tenersi nei punti più bui della strada e di strisciare contro la siepe che la costeggiava col desiderio di non farsi vedere da nessuno e quasi scomparirvi. [...] Affondò la mano nei rami della siepe, strappò una foglia, la portò in bocca, la strinse fra i denti, poi preso dall'agitazione cominciò a masticarla.²⁷

Gli spazi 'naturali' sono anche i luoghi della sessualità dei giovani, vissuta con disagio e inadeguatezza, una sessualità senza godimento che sfocia spesso nella violenza, perché in essa si catalizzano le frustrazioni di una vita che sfugge al controllo di chi la subisce e non riesce a domarla. Numerosi esempi si possono rintracciare in diversi racconti contenuti sia ne *Il Ponte della Ghisolfia* sia ne *La Gilda del MacMahon*, pubblicato l'anno successivo:

Quando l'Attilio s'era staccato da lei e alzandosi aveva cominciato a mettersi in ordine maledicendo ora il fratello, ora le donne, tutte, lei compresa, ora i fili d'erba e il terriccio che gli s'era attaccato dappertutto, lei aveva continuato a restar in terra; un senso di desolazione le aveva impedito di dire e di fare qualunque cosa; era rimasta lì giusto il tempo per coprirsi in qualche modo con la sottana, poi s'era voltata e s'era chiusa la testa fra le mani; così il pianto di prima aveva ripreso come se nel frattempo non ci fossero state interruzioni e in esse la gioia e lo sgomento d'aver trovato chi le piaceva.²⁸

Quindi da alcuni rumori di foglie e rametti che si piegavano e da un più lungo, pesante scricchiolio, fu chiaro che il Lino era scivolato sulla ragazza e aveva preso ad abbracciarla in terra, tra il muro, il viottolo e l'erba. [...] Adesso la nebbia s'era fatta ancor più umida e densa e intorno non si sentiva più niente e nessuno, se non il ronzio di qualche bicicletta che transitava sulla strada vicina, il fischio o il passo di qualche ombra di là dalla cinta delle ortaglie, di là dalle case e di là dalle cascine.²⁹

Nella descrizione degli atti sessuali, consumati o in procinto di essere compiuti, le figure si sfaldano nel terriccio che le sostiene e le ingloba, mentre i gesti sembrano svincolarsi dai corpi che li compiono. Si ha qui una forte coincidenza con la formula di 'eros-erosione' utilizzata da Morlotti per descrivere le figure femminili nei suoi quadri, un'espressione che si lega al concetto di 'sacralità della carne', di cui ha parlato il pittore a proposito del proprio rapporto con la natura: «per me la realtà è il sangue, la linfa, il sesso, la malinconia e la morte che circola nelle cose».³⁰ Il binomio sessualità-disintegrazione è il fulcro contraddittorio che permea le figure dei due autori: l'apice della vitalità si annienta nell'inadeguatezza a vivere; la sacralità della carne si evince nel suo martirio quotidiano.

La periferia milanese e la Brianza sono riconoscibili, ma allo stesso tempo si fondono e confondono con la crudeltà quotidiana degli uomini e delle donne che vivono in quei luoghi, divenendo vittime e carnefici senza via di scampo. Nel ciclo dei *Segreti di Milano* Testori affonda nella drammatica quotidianità di vite ai margini, che cercano in ogni modo di afferrare nuovamente un rapporto con il contesto in cui vivono, non più la natura dei padri (un contesto rurale che va scomparendo) ma quella dei mutamenti storico-sociali che avvengono nonostante e, a volte, in antitesi alle loro possibilità di comprenderli e di farne parte. Una prosa, la sua, che rende anche visivamente la precarietà di esistenze in



costante pericolo di disfacimento.

Le figure dipinte da Morlotti e quelle narrate da Testori si fondano sulla medesima necessità di trovare un equilibrio, per quanto precario, tra una natura inconoscibile e un soggetto disintegrato, conciliando astrazione e realismo. Si tratta di una sperimentazione possibile, in un contesto che vedeva uno scontro aperto e palese tra due poli opposti, che mantiene al suo interno la contraddizione di una pluralità di vie da percorrere, in ragione di un'apertura e non di un irrigidimento ideologico. Le figure 'informali' di Morlotti, grazie all'apporto critico di Arcangeli e Testori, aprono la gamma delle possibilità di agire con la materia indistinta di cui sono costituiti sia l'uomo che il paesaggio, seguendo le variazioni compositive della materia in agglomerati mutevoli. Come nei quadri di Morlotti si rivela visivamente il contrasto dialettico tra le linee della figura umana, con il loro portato di tradizione artistica, e l'insondabile caoticità della natura, così nei racconti di Testori si condensa la violenta lotta dei corpi emarginati nel tentativo di distinguersi dall'omologazione del paesaggio periferico lombardo, che lascia ferite profonde sulla pelle e impedisce di realizzare i propri sogni di riscatto, annaspando nella drammatica aporia dell'indecifrabile enigma della natura.

¹ M. DE MICHIELI, 'Realismo e poesia', *Il '45*, 1, febbraio 1946.

² F. ARCANGELI, 'Astrattismo e realismo', *La Fiera Letteraria*, 12 dicembre 1948; ora in ID., *Dal romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 309.

³ Qui si cita da L. FERRANTE, *Arte e realtà. Studi per una estetica realista*, prefazione di A. Pizzinato, Venezia, Fantoni, 1952, p. 84.

⁴ Cfr. T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-57)*, Milano, Schwarz, 1957.

⁵ Massimo Ferretti ha ricostruito i rapporti tra Arcangeli e Morlotti attraverso il loro scambio epistolare nel saggio *Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli*, in *Morlotti. Opere 1940-1992*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 6 marzo-12 giugno 1994, a cura di A. Buzzoni, Ferrara, Gallerie d'arte contemporanea, 1994.

⁶ G. TESTORI, *Dipinti di E. Morlotti alla Saletta*, mostra 24 aprile-5 maggio 1952, Modena, Bassi e nipoti, 1952, p. 3.

⁷ Ivi, pp. 7-10.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Ivi, p. 16.

¹⁰ F. ARCANGELI, 'Gli ultimi naturalisti', *Paragone*, 59, novembre 1954; ora in ID., *Dal romanticismo all'informale*, p. 314.

¹¹ Ivi, p. 315.

¹² In M. FERRETTI, *Europei di terre antiche*, p. 22.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ G. TESTORI, *Morlotti, Guttuso*, Milano, Neograf, 1958, s.p.

¹⁵ F. ARCANGELI, *Morlotti*, Milano, Edizioni del Milione, 1962; ora in ID., *Dal romanticismo all'informale*, p. 436.

¹⁶ Ivi, p. 443.

¹⁷ Ivi, p. 445.

¹⁸ Ivi, p. 446.

¹⁹ G. SUTHERLAND, nota contenuta in *Ennio Morlotti*, a cura di M. Valsecchi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 27.

²⁰ M. A. BAZZOCCHI, *L'Italia vista dalla luna*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 77-78.

²¹ Qui si cita da A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 165.

²² Ivi, p. 166.

²³ G. TESTORI, *Opere. 1943-1961*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2003, p. 75.

²⁴ Ivi, p. 100.

²⁵ M.A. BAZZOCCHI, 'Nel buio della carne, nella carne delle immagini', *Arabeschi*, 5, gennaio-giugno 2015, p. 72.



- ²⁶In merito al rapporto tra Longhi e Testori cfr. R. DONATI, 'Narrare con 'la forma delle ombre': la lezione di Roberto Longhi ne *Il ponte della Ghisolfà* di Giovanni Testori', *Poetiche*, 44, 2016, pp. 177-201.
- ²⁷G. TESTORI, 'Torna a casa Lassi', in *Il ponte della Ghisolfà*, p. 216.
- ²⁸G. TESTORI, 'Pensieri nella notte', in *Il ponte della Ghisolfà*, p. 403.
- ²⁹G. TESTORI, 'Un bacio', in *La Gilda del MacMahon*, pp. 663-664.
- ³⁰ Frase citata da R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore*, Bari, De Donato, 1972, p. 265.



IN FORMA DI | generi e forme



MARCO ARNAUDO

Il Tex delle origini. Una lettura ravvicinata

This essay discusses the first year of publication of the series *Tex*, analyzing the original version of the materials, when the series was published in strip format, and before the authors added corrections of factual errors and adjustments due to censorship (all of which have been included in later reprints). This approach allows to show little known characteristics from the early stages of the character, such as his propension towards rebellion, his relationship with common folks, and his inner debates. Equally important, the essay shows the unusual rhythm and energetic narrative construction of the early stories (which can only be partially explained in terms of limitations imposed by the format).

Per chiunque si interessi di fumetto italiano, una conoscenza più che passeggera della serie di *Tex* è requisito imprescindibile, tanto incisiva e duratura è stata la presenza nella nostra cultura fumettistica di questa serie ammiraglia. *Tex*, però, appare più refrattario all'analisi di altri importanti personaggi Bonelli. Di *Dylan Dog* si possono discutere l'antierismo, il citazionismo, le componenti autoreferenziali; di *Martin Mystère* l'intreccio di riferimenti colti e le trame sofisticate; di *Julia* lo stravolgimento degli stereotipi sessisti del fumetto avventuroso – e via dicendo. Sono serie, si può dire, che spesso sviluppano un livello 'meta' su cui l'analisi può dirigere i propri strumenti. Il *Tex* che conosciamo oggi invece resiste all'interpretazione, e non sembra prestarsi a molte sottigliezze. Le robuste arcate narrative delle storie, l'essenziale profilo psicologico di tutti i personaggi (ognuno colto in una sola, grande funzione narrativa), le scenografie accurate ed evocative, la sobria e ordinata scansione delle tavole – tutto, insomma, si presenta agli occhi del lettore con la forza di una voluta immediatezza che si rifiuta a ogni autocompiacimento; che vuole essere puro trionfo della narratività, del contenuto che si dipana agevolmente davanti agli occhi del lettore, quasi cercando di celare la presenza di una voce autoriale.

Eppure, questa versione architettonicamente posata di *Tex* non è uscita già tutta formata dalla testa di Gianluigi Bonelli, ma ha preso forma gradualmente lungo la serie medesima, rinforzandosi per piccoli incrementi. In questo saggio intendo offrire una lettura ravvicinata delle storie principali della prima annata di *Tex*, riferendomi alla versione originale, prima che nelle ristampe venissero operati considerevoli ritocchi dovuti anche alla necessità di correggere errori e di adattarsi alle pressioni della censura. Sarà dunque necessario procedere per analisi minute, o persino microscopiche, perché aggiustamenti anche minimi ai testi originari hanno finito nel tempo col propagarsi in tendenze di grande impatto. Si tratta, prima di tutto, di un modo per riscoprire il personaggio nella sua originaria e ancora indefinita incarnazione. Allo stesso tempo, una considerazione di questo tipo permette di apprezzare una volta di più le speciali modalità comunicative delle narrazioni seriali protrate, lungo le quali è possibile determinare effetti che non pertengono ad altri tipi di espressione.

Ma partiamo dagli inizi, anzi dalla preistoria.

Estate, 1948: in un'Italia ancora in macerie, un curioso esperimento imprenditoriale sta avendo luogo in un appartamento di via Saffi a Milano.¹ Tea Bertasi, ex moglie di Gianluigi Bonelli ed ex assistente di tipografia, ha assunto le redini della casa editrice Audace, e dopo avere ristampato i materiali pubblicati nell'anteguerra ha deciso di mettersi a pro-



durre cose nuove. Nell'appartamento di via Saffi in cui vive col figlio Sergio, ha assegnato una stanza ad Aurelio Galleppini, un giovane artista intenzionato a guadagnarsi da vivere disegnando fumetti. Per questo motivo Galleppini si incatena al tavolo da disegno giorno e notte, lavorando con cura a un nuovo personaggio che sembra destinato a diventare la punta di diamante dell'Audace: *Occhio Cupo*,² su sceneggiature di Gianluigi Bonelli.

Occhio cupo è ambientato a metà Settecento, nello scenario della guerra franco-indiana, e racconta le vicende di Carlo Lebeau, un francese falsamente accusato di omicidio che, in apertura del primo albo, viene mostrato sulla rotta della deportazione verso il Canada.³ Qui Lebeau assume l'identità del giustiziere mascherato Occhio Cupo, con un costume corredato di mascherina domino, camicia a frange, pantaloni attillati, e stivali a cima floscia, da illustrazione per *I tre moschettieri*. Così camuffato, Occhio Cupo si batte per vendicarsi del suo nemico Vittrè (che lo ha fatto condannare), per carpire il cuore della bella Clara e per porsi al servizio di deboli e indifesi. Il tutto in una narrazione distesa e posata, ben calibrata, con una successione di duelli, inseguimenti e palpitazioni che ha un andamento quasi letterario, come se si trattasse della trasposizione a fumetti di un romanzo anziché dell'espressione di un'idea originale.

Gli elementi per il successo sembrano, insomma, esserci tutti. Anzi, forse il fumetto era stato fatto *troppo bene*, troppo 'da manuale', e il risultato non era eccitante. Per prendere in prestito una bella immagine di Raffaele De Falco, *Occhio Cupo* era come una pietanza fatta di ingredienti deliziosi, ma che nessuno voleva mangiare.⁴ Il fiasco fu totale, e non ci volle molto all'editore e agli autori per capirlo.⁵

Ma tornando all'estate del 1948, nell'appartamento-redazione-pensione di via Saffi c'era anche un altro progetto che stava prendendo forma, distrattamente e senza clamore. Si trattava di una serie pensata per la nuova nicchia editoriale del formato a striscia, con minuscoli albeti comprendenti una sola striscia di fumetto per pagina. E questa serie, ovviamente, era *Tex*.

Quanto a cura, la nuova impresa risultava del tutto opposta a *Occhio Cupo*, concepita com'era nei ritagli di tempo tanto dello sceneggiatore quanto del disegnatore.

Bonelli, dopo essersi profuso a calibrare le orologerie narrative di *Occhio Cupo* e di altri progetti in corso, si accontentava di riciclare in *Tex* idee e abbozzi prodotti in precedenza per il personaggio di Red Killer, pubblicato da Giovanni Di Leo,⁶ e trasformava quel pistolero in una copia quasi omonima – Tex Killer. Galleppini, dal canto suo, riservava a Tex Killer le ore più tarde della sera e della notte. Dopo il minuzioso autocontrollo mantenuto sui dettagli di *Occhio Cupo*, Galleppini aveva bisogno di lasciarsi andare, e quindi lavorava su *Tex* per linee libere e svelte, omettendo le minuzie, rubacchiando qualche immagine dagli albi di Molino,⁷ trapiantando elementi già pronti da *Occhio Cupo* (come l'abbigliamento di Tex, identico a quello di Lebeau) e anche da una sua storia western precedente, *Il segreto della valle nascosta* (dove troviamo un cowboy la cui fisionomia già richiama il volto del primo Tex).⁸ Nella sua ansia di risparmiare tempo Galleppini arrivava addirittura a ricalcare i suoi stessi disegni per *Tex* da un albo all'altro, in una sorta di curioso autoplagio.⁹ La serie insomma prendeva forma in un processo rapido e spontaneo, spigliato all'estremo, che sostituiva i raffinati intarsi di *Occhio Cupo* con pochi ed essenzialissimi nuclei visivi.

Il risultato, dopo un cambio di nome da Killer a Willer,¹⁰ arriverà in edicola il 30 settembre 1948. E questo *Tex* scritto e disegnato in tutta fretta, in difficili condizioni tecniche, proprio per la sua natura *naïf* finisce per essere caratterizzato da un freschissimo senso di energia e dinamismo.



La prima apparizione di Tex

Energia e dinamismo, congiunte a essenzialità, sono in evidenza sin dalle due vignette iniziali del primo numero. Nella prima vignetta in assoluto vediamo Tex in cima a una roccia sul pendio di un canyon; la figura guarda in basso a destra, verso un fondo che non viene mostrato, portando così l'interesse del lettore fuori e oltre la vignetta e incitandolo a proseguire nella lettura. La composizione generale è semplicissima, pratica e funzionale, con l'eroe che domina lo spazio centrale, uno sfondo di macigni dall'aspetto credibile, e sulla sinistra il cavallo di Tex, a dire il vero un po' fuori prospettiva perché troppo piccolo rispetto alla sua posizione.

Quello che conta di più è la sapiente posa della figura di Tex, solidamente piantata in scena grazie alle gambe divaricate, ma pure animata da una torsione interna, con i piedi verso il lettore e il corpo che gradualmente si gira fino a che il viso risulta rivolto verso il retro della scena. La figura è attraversata da quella che fin dal tardo Rinascimento viene conosciuta come 'linea serpentinata', che determina un senso di forte coinvolgimento del corpo nello spazio. L'impressione di movimento qui è rafforzata dal braccio destro di Tex, che estrae una seconda pistola, oltre a quella già impugnata con la mano sinistra, dando così al lettore la sensazione di un evento che richiede una reazione vigorosa.

Nella vignetta successiva, il cono formato dalla figura di Tex è contratto nella corta piramide del corpo accovacciato a scrutare verso il fondo del canyon, dove ora il nostro sguardo si dirige a scoprire un gruppo di figure lanciate in un'affannosa galoppata. Lo scopo e le intenzioni delle figurine a cavallo non sono ancora note (così che la curiosità del lettore ne risulta di nuovo sollecitata), ma è chiaro che sta avvenendo qualcosa di importante, visto che i cavalli corrono a gran velocità sollevando un polverone che avvolge la maggior parte dei personaggi (secondo un criterio, di nuovo, di dinamismo ed essenzialità).

I disegni di Galleppini riescono dunque a coinvolgere il lettore sin dalle prime vignette, trascinandolo in un turbine di figure in movimento e volumi protesi all'azione. In tale flusso visivo il naturalismo viene talvolta ridotto a vantaggio dell'effetto d'insieme, senza per questo ridurre la leggibilità della catena d'immagini.

Per citare un altro esempio: nella sequenza finale dell'albetto l'illuminazione si fa vivacemente espressionistica, con effetti non del tutto realistici ma di notevole impatto. Si veda la prima vignetta di pagina 29, quando Tex ha raggiunto il criminale Coffin nella



Tex, creatura delle ombre

sua dimora. Tex, intenzionato a recuperare il medaglione rubato da Coffin, fa un'entrata teatrale e minacciosa, piazzandosi ben in mezzo alla finestra spalancata con le pistole puntate sui criminali. L'impressione generale risulta accentuata dalla coltre di tenebra che cela il volto e il petto del personaggio, conferendogli un aspetto inquietante. Questa barriera d'ombra, però, per quanto efficace, non ha alcun senso nella concezione generale della scena. Tex ha alle spalle la strada di una minuscola città del West a tarda notte, e sta rivolto verso l'interno di una stanza perfettamente illuminata. Se Galleppini avesse cercato un effetto di realismo, il volto e il petto di Tex sarebbero apparsi inondati di luce, mentre la schiena si sarebbe confusa nella tenebra retrostante. Eppure questo 'errore' funziona benissimo. Tex, che Coffin credeva morto, è per un istante un fantasma sovranaturale tornato per compiere la propria vendetta; è una creatura misteriosa che vive nelle ombre, e che infatti poco dopo sparirà alla lampada per sconfiggere i suoi nemici con la copertura del buio.

Quello che più conta, per la nostra comprensione dello stile visivo del primo *Tex*, è annotare come in questo caso il disegnatore abbia deciso di sacrificare in qualche misura il realismo in nome dell'effetto e dell'intensità espressiva. Tale soluzione si diparte solo di



Tex, giustiziere mascherato



poco, e in maniera sottile, dal realismo, senza danneggiare il procedere serrato dell'azione e l'intuitiva accessibilità della lettura.

Così come la composizione visiva, anche la costruzione degli eventi è volta ad appassionare il lettore sin dalle prime vignette, con un inizio *in medias res* che presenta un'azione narrativamente poco determinata e che omette molti dettagli. È una narrazione volutamente sbilanciata, che trascina in avanti il lettore attraverso il desiderio di conoscere lo sviluppo degli eventi e di comprendere gli elementi che non gli sono ancora stati spiegati. Ed è una narrazione tutta densa di inseguimenti, sparatorie, combattimenti, che rivela la sostanza della trama col contagocce, incorniciando i dialoghi più sviluppati tra intense scene di azione e soffondendo così anche questi momenti di rallentamento con un senso di pericolo imminente.

Di questo stile narrativo ellittico abbiamo un esempio già nell'esordio della serie, nella didascalia che dovrebbe introdurre situazione e personaggio: «In una delle gole selvagge del Rainbown [*sic*] Canyon, Tex Willer sta bivaccando dopo una lunga galoppata che lo ha portato oltre i confini del Texas, quando improvvisamente, alcuni spari echeggiano a non molta distanza».¹¹ Di certo questa didascalia ci insegna poco: abbiamo soltanto il nome del protagonista, il nome (sgrammaticato) di un'ambientazione esotica e astratta, e una non spiegata situazione di dislocazione spaziale (perché Tex ha lasciato il Texas?). Dopo aver letto questa didascalia, quello che vogliamo sapere è più di quello che abbiamo appreso, e questo è esattamente l'intento del testo.

Tex, rivoltosi a cercare la fonte degli spari, si chiede: «Per tutti i diavoli? che mi siano ancora alle costole?»; poi, scorgendo il gruppo a cavallo esclama: «Ah... eccoli... vengono dalla prateria... e non è lo sceriffo coi suoi scagnozzi...», mentre alla pagina successiva conclude: «Vediamo un po'... Ehi!... una giovane indiana... e che il diavolo mi porti se quello non è quel dannato di Coffin! Una faccenda losca, questo è sincero, ma non è detto che io lasci nei guai quella ragazza...». Certo questo non è il linguaggio che si insegnava nelle scuole e a catechismo nel 1948! Nel giro di quattro vignette Tex ha usato due espressioni che riguardano il diavolo e una che richiama i dannati, e in generale ha inaugurato quel gusto per l'espressione vivace e metaforeggiante che caratterizzerà poi l'intera serie di *Tex* nei decenni a venire.

Tuttavia, anche se i dialoghi di *Tex* risultano molto mossi e vitali grazie a scelte lessicali come queste, dubito che si possa parlare di realismo in senso facilmente mimetico. Si ha piuttosto l'impressione di un concentrato di espressioni gergali che derivano dalla letteratura, dal cinema e dall'invenzione bonelliana, impiegate con tale insistenza da suonare volutamente eccessive. Gianluigi Bonelli non è Faulkner, e all'atto di dare voce ai suoi personaggi non si preoccupa tanto di trasporre lo *slang* del Sud degli Stati Uniti, preferendo modulare il dialogo per spezzoni gergali artefatti che risultano rinvigoriti dall'accostamento, dalla frequenza con cui le coloriture si inseriscono in ogni aspetto del discorso. Il senso di freschezza risiede dunque principalmente nello scostamento dal linguaggio paludato dell'ufficialità (soprattutto scolastica, per il giovane lettore di *Tex*) e nel giocoso gusto per la trovata insolita.

Fin da quando Tex chiama 'scagnozzi' coloro che collaborano con lo sceriffo, appare inoltre chiaro che il personaggio deve provare poco rispetto per i rappresentanti della legge. Non a caso nelle riedizioni successive del testo la parola 'scagnozzi' verrà modificata dagli autori e sostituita col più neutro 'uomini', per dare a Tex un più chiaro allineamento coi valori dominanti.

Eppure, anche se parla di 'scagnozzi' dello sceriffo, questo primissimo Tex non può



essere un vile criminale, perché già alla quarta vignetta decide di andare a prestare aiuto alla ragazza inseguita da Coffin, Tesah, senza che alcun obbligo lo vincoli e senza alcun apparente vantaggio personale. Questi due indizi sul carattere di Tex (irriguardoso verso la legge, ma dotato di forte etica) convergono nel dialogo chiarificatore che si legge poco dopo:

Tex: Hai mai inteso parlare di Tex Willer? ||

Tesah: Tex Willer, il fuori legge solitario?

Tex: Proprio io e se hai sentito parlare di me saprai anche che io uccido solo chi merita di essere ucciso.¹²

Poco più avanti si scopre che Tesah si confida facilmente con Tex perché egli ha fama di uomo affidabile, che conta amici tra i nativi.¹³ Si scorge già in questo passaggio il germe di quello che sarà poi un cruciale sviluppo della serie, con l'assunzione da parte di Tex del ruolo di mediatore tra la cultura dei bianchi e quella dei nativi.

È dunque, questo, un Tex fuori dal sistema del potere, escluso e amico di altri esclusi come i nativi americani, e trattato ingiustamente dalla legge, come si vede bene in questo dialogo che avviene tra due passanti, alla vista di Tex, in un albo successivo:

Passante 1: Povero Tex! Sempre in fuga davanti agli sceriffi!

Passante 2: Al diavolo gli sceriffi! Con dieci uomini come Tex Willer... || ...in un mese non vi sarebbero più banditi e bari in tutta l'Arizona!

Passante 1: Gli sceriffi... puah!¹⁴

Annoto anche che questo passaggio rientra bene nella prospettiva delle origini, dove Tex viene mostrato come un eroe del popolo, aperto e alla mano nei rapporti con le persone comuni e felice di stare in mezzo a loro.¹⁵ Nei primi albi sono infatti numerosi i momenti in cui Tex è al *saloon* attorniato da una folla che intona sonori *hurrah* perché Tex ha sconfitto dei criminali locali, o perché ha dato una lezione a uno sceriffo corrotto, o ha pagato da bere a tutti, o *tutte queste cose insieme*.



Tex, fuorilegge e uomo del popolo (con un esempio di sopravvivenza del cognome originale)



In questa fase iniziale i crimini passati del personaggio vengono accennati molto vagamente, e si capisce che Tex è un ricercato perché ha commesso quelli che lui ritiene atti di giustizia. Nel settimo albo assistiamo a un dialogo in tal senso molto rivelatore. Tex è stato catturato da un capitano dell'esercito che si prepara a condurlo in prigione. In una sosta del viaggio, i due siedono davanti al fuoco e il capitano ammette di provare ammirazione per Tex:

Capitano: Credetemi, Tex, non è molto piacevole per me il farvi scortare al Forte Custer, ma... || il mio dovere è preciso. So che non siete un bandito come gli altri ma per il governo degli stati siete sempre un fuori-legge. || [...] Purtroppo voi siete... uno di quei tanti che si fanno giustizia da sé, dimenticando le leggi... ||

Tex: Leggi... quali leggi, capitano? Queste zone sono infestate di banditi che predano e uccidono... || e cosa fanno gli sceriffi? ...Impiccano di tanto in tanto qualche ladro di cavalli...¹⁶

In quel momento un ranger dell'esercito giunge sulla scena per parlare col capitano, e avendo appreso che l'altro uomo è Tex si lascia scappare che sarebbe stato meglio se l'esercito avesse catturato Tex dopo che questi avesse sgominato la banda della Mano Rossa. I rappresentanti della legge paiono insomma essere incapaci o non interessati a contrastare gli autentici criminali che minacciano la società (mostrandosi per giunta del tutto consapevoli di tale incapacità o disinteresse!), e tocca allora agli individui più determinati proteggere gli innocenti e punire i colpevoli. Il mondo che ne risulta è sfiduciato e crepuscolare, venato di un tratto di pessimismo verso le istituzioni che può venire bilanciato soltanto dalla reciproca collaborazione tra i giusti. È anche un mondo in cui i contrasti tra bene e male sono rigidi, ma non per questo seguono linee stereotipiche. Se il genere western del periodo ancora tendeva a contrapporre bianchi buoni e nativi cattivi, per esempio, nel primo Tex i nemici sono di norma dei bianchi, e i pochi nativi che appaiono o sono personaggi simpatici come Tesah, oppure, quando si tratta di criminali, lavorano per i bianchi che li hanno corrotti moralmente – e sono dunque tanto sicari quanto vittime dell'oppressione colonialista.

Ma ripartiamo, una volta di più, dall'inizio. Dunque, avevamo lasciato Tex lanciato al soccorso di Tesah. Raggiunta la ragazza e fatte rapide presentazioni, giungono sulla scena i cinque inseguitori, che Tex riesce a mettere in fuga a colpi di pistola dopo averne uccisi alcuni. Rimasto solo con Tesah, Tex apprende che Coffin le aveva ucciso il padre per rubargli un medaglione che conterrebbe le indicazioni per recuperare un tesoro nascosto. Prima della scena d'apertura dell'albo, Tesah era riuscita a riprendere il medaglione, e per questo Coffin la stava inseguendo. Proprio in quel momento arriva Coffin con due sgherri; Coffin spara a Tex a distanza ravvicinata e Tex precipita in un fiume. Coffin cattura Tesah, le carpisce il medaglione, e la condanna a morte lenta, seppellendola fino al collo nel deserto. Tex però non è morto; rinviene, trova Tesah, e dopo averla messa al sicuro si reca alla casa di Coffin a Calver City: qui sorprende il nemico che sta discutendo i dettagli del recupero del tesoro col nativo rinnegato Dente di Lupo, attacca i due e ferisce Dente di Lupo, ma è poi costretto a fuggire dalla finestra. Non è chiaro se nella lotta Tex sia riuscito ad afferrare il medaglione, cosa che, per pianificazione o per distrazione, crea comunque un buon *cliffhanger*. L'albetto termina con Coffin che ordina a un nuovo gruppo di sgherri di catturare Tex.

Tirando le somme, questo primo numero della serie presenta tre scontri a fuoco, quattro morti effettive, la morte apparente di Tex, una condanna al supplizio del deserto, un



medaglione con messaggio in codice, un tesoro perduto, una roccia misteriosa, un imprecisato passato da fuorilegge per il protagonista, e un eroe sempre in movimento, costretto alla fuga sia nella scena iniziale che in quella finale. Certo che c'è davvero tanto materiale in appena 96 riquadri visivi tra vignette e didascalie! Senza dubbio su questo ritmo frenetico pesa l'influenza del formato ad albetto a striscia, che obbliga gli autori a presentare molti motivi di interesse per il lettore in uno spazio di testo davvero esiguo. Eppure i confini fisici dell'episodio non bastano a spiegare questo martellante succedersi di eventi, perché albetto successivi di *Tex*, ancora del periodo a striscia, si muovono per assemblaggi narrativi più posati, con dialoghi meglio sviluppati e maggiore autocontrollo nel presentare il flusso degli eventi. Il contrasto è ancora più forte al paragone col formato Bonelli odierno, in cui il primo albo di *Tex* riempirebbe appena una dozzina di pagine (il che, nel *Tex* degli anni recenti, a volte non basta nemmeno per risolvere una singola scazzottata o sparatoria). Oggi in *Tex* tutto è ampio e allungato, ma nel *Tex* delle origini la dirompente energia creativa dello sceneggiatore e le limitazioni del formato portavano a procedere per scatti rapidi e brevissimi, e si ricorreva di continuo all'ellissi per concentrare un numero impressionante di spunti e situazioni. Questo ha permesso a Bonelli di immettere un flusso indiatolato di elementi in una narrazione certo inelegante, che sembra quasi il riassunto di una storia più lunga, ma che al contempo pare agile e nervosa quanto il suo protagonista.

Nel secondo albo, tuttavia, la narrazione si distende parzialmente, con campiture narrative più ampie che includono anche trame parallele e montaggio alternato: la caccia al tesoro di *Tex* e *Tesah* da una parte, di *Coffin* e *Dente di Lupo* dall'altra. *Tex* e *Tesah* cadono in un agguato, e *Coffin* e *Dente di Lupo* li legano alle colonne della camera del tesoro, dove *Coffin* spara al suo complice per non dover dividere il bottino. All'inizio del terzo albo *Coffin* lascia i due eroi nella caverna, ma *Dente di Lupo*, morente, libera *Tex* e si fa promettere che *Tex* ucciderà *Coffin*. *Tex* torna a *Calver City*, e lancia attraverso la finestra di *Coffin* un sasso con accluso un sinistro messaggio: «*Coffin*, il tesoro della *Roccia Parlante* non ti porterà fortuna. Il sangue versato ricadrà su di te. L'uomo della tomba».¹⁷ *Tex* ignora le molte occasioni che avrebbe per uccidere *Coffin*, e inizia invece uno spietato gioco del gatto col topo, in cui tormenta il suo nemico in veste di giustiziere mascherato, col volto coperto da una bandana. Dopo una serie di inseguimenti, *Tex* sconfigge *Coffin* con un pugno alla mascella e lo lascia presumibilmente a morire nell'incendio che si è sviluppato durante la lotta.

Nel quarto albo la narrazione si distende ulteriormente, finalmente prendendosi il tempo di presentarci la situazione e suoi attori: una banda di rapinatori nota come la *Mano Rossa*, un investigatore ucciso da questi ultimi, e il nostro *Tex*, fuorilegge per motivi ancora non chiari, che viene scambiato per l'assassino. Iniziano qui a presentarsi con qualche regolarità pagine-striscia di due vignette invece di tre, che consentono maggiore complessità interna e maggior gusto per gli spazi e i paesaggi. Dotato di barba finta, *Tex* si reca a discutere della situazione con un colonnello dell'esercito, e lo convince a dargli una possibilità: *Tex* sarà così esonerato dai crimini della *Mano Rossa* se riuscirà a consegnarne i membri alla giustizia. Di nuovo troviamo il trucco della pietra con messaggio minatorio per atterrire i criminali, e di nuovo, nel numero 5, il fazzoletto sulla faccia, la pallottola che fa esplodere la lampada, e la voce del vendicatore che tuona nel buio: «Uomini della *Mano Rossa*, non dimenticate che la vendetta è in cammino!».¹⁸

La storia della *Mano Rossa* continua sino all'ottavo albo, dove termina nel mezzo del fascioletto, non all'ultima pagina, peraltro senza l'indicazione 'Fine'. Con assoluta continuità, il flusso di vignette trascolora nella narrazione successiva: *Tex*, dopo lo scontro con

la Mano Rossa, si sposta verso il confine col Messico «ove spera di trovare un po' di tranquillità e sceriffi meno ficcanaso»,¹⁹ e scopre un gruppo di persone massacrato intorno a una fattoria in fiamme. Parte da qui una nuova trama che mette Tex contro il criminale El Diablo e che costituisce una storia significativa perché rappresenta il primo caso, nella serie, in cui la piccola criminalità si affilia con gli schemi del grande capitalismo e della politica. Coffin vuole un tesoro, mentre la Mano Rossa desidera godersi i frutti di rapine e scorrerie; El Diablo, invece, compie crimini per destabilizzare la zona intorno a El Paso, allontanarne i proprietari terrieri, e consentire al Messico di acquistare i territori a nord del Rio Grande. Il governo degli Stati Uniti non può agire oltre il confine per non rischiare un incidente diplomatico, e per questo un agente segreto avvicina Tex e lo ingaggia per catturare El Diablo. Nel giro di soli due mesi di albeti, la prospettiva narrativa si è di certo ampliata e arricchita.

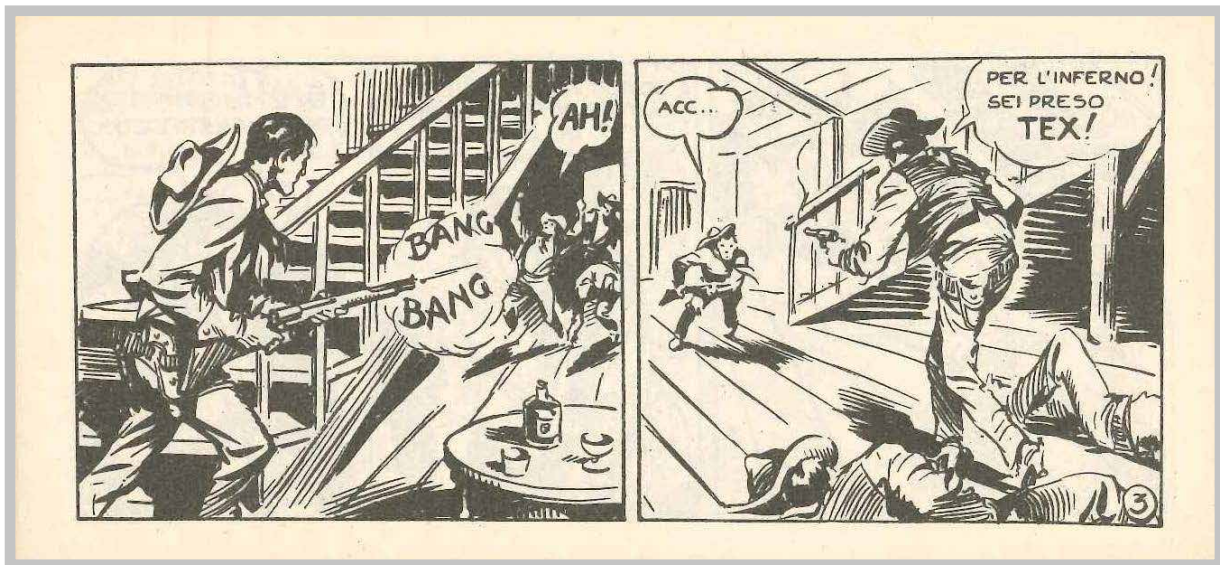


Tex, ranger

Lo scontro con El Diablo dura sino al numero 13, dove, dopo aver sconfitto i criminali, Tex comincia a preoccuparsi di Florecita, la figlia di El Diablo, che sembra essere sparita col fuoriglegge Bill Mohican. Intanto arriva un agente del governo, che in virtù dell'eroismo mostrato da Tex lo esime dalle sue pendenze e lo arruola nel servizio segreto dei rangers. Qui Tex viene anche presentato ad altri due rangers; il primo è Arkansas Joe, il secondo è colui che diventerà, negli anni successivi, il principale comprimario della serie, Kit Carson.

Prima di accettare una missione governativa, però, Tex ottiene il permesso di andare da solo sulle tracce di Mohican e Florecita. In questa indagine Tex scopre che Florecita, rapita da Mohican, si è suicidata pur di non soffrire le pene della prigionia (e forse di una violenza sessuale a cui il fumetto non avrebbe potuto nemmeno accennare). È un momento di realismo tragico e amaro, come a ricordarci che nemmeno gli eroi più dedicati possono sperare di raddrizzare ogni torto e portare sempre il lieto fine.

Dopo avere punito Mohican ed essere tornato in città, Tex scopre che Jeff, il ranger che lo aveva arruolato e protetto, è stato ucciso a Silver City. Tex si lancia allora a vendicare la morte, e non tarda a scoprire che Silver City è in mano al capitano di battello Bud Lowett, il quale controlla lo sceriffo (vigliacco e corrotto), tiene al soldo il pistolero Tim Hardy (che ha ucciso Jeff), dirige una ventina di sicari e possiede un locale malfamato gestito dalla maliarda Marie Gold (stereotipo incarnato della *femme fatale*). In questo



Tex, solo contro molteplici nemici

episodio per la prima volta si fa strada un altro tema che sarà di continuo successo nella serie, quello cioè del capo di una grande gang che controlla ogni punto nevralgico di una cittadina. Nell'albo 15 Tex sconfigge cinque criminali al servizio di Lowett, e il lettore attento comincia a notare una costante. Di cinque uomini era pure la banda di Coffin, e di cinque quella della Mano Rossa. Si è chiaramente stabilito che cinque sia il numero massimo di nemici che Tex può 'sistemare da solo' – ed è un numero ben scelto, abbastanza alto da riuscire superomistico, ma non così elevato da perdere di ogni credibilità. Tex negli albi seguenti distrugge il piccolo impero di Lowett, e la storia culmina, al numero 19, in quella che è la sparatoria più lunga e complessa realizzata all'interno della serie fino a quel momento. Vinto lo scontro e sgominata la banda, Tex rimane a letto per due mesi per riprendersi dalle ferite; alla fine, deve vincere la tentazione di fermarsi a Silver City e mettere su casa con Joan, la figlia del giornalista locale. I due provano attrazione reciproca, ma Tex alla fine decide di ripartire. Come spiega il padre di Joan:

Sii fiera di aver conosciuto un uomo come Tex... Egli non poteva restare... || poiché uomini come Tex Willer non possono essere di una sola donna... Essi sono di tutte le donne del West che hanno un focolare da proteggere. Tex non è uomo... è la legge dei forti in lotta contro il male...²⁰

E Tex, che si sta allontanando a cavallo, si concede un rarissimo momento di introspezione quasi lirica: «Corri, Dinamite, corri... E non ti fermare sino a che la notte non nasconda ogni cosa... Non l'amore, ma la morte deve essere la fedele compagna di ogni giorno e di ogni ora...».²¹ Si intravede qui quello che sarà un altro dei tratti portanti di Tex, ovvero il suo carattere virile imperniato intorno all'impegno in una missione etica più alta. Eppure, si può dire, Tex non nasce così determinato, e in questi primi albi è ancora e senza dubbio un uomo di carne e sangue, che si dibatte tra il desiderio di autosacrificio e la tentazione di abbandonarsi al sentimento e alle gioie di una vita senza azione.

Dal punto di vista strutturale l'albo 19 rappresenta un momento importante nello sviluppo della serie, anche in quanto costituisce il termine della terza storia di *Tex*... forse. La vicenda del tesoro perduto e lo scontro con la Mano Rossa avevano un inizio e un finale ben definiti; in seguito, tuttavia, la narrazione comincia a essere più mobile e complessa, a essere costruita per campiture da cui è a volte ambiguo estrapolare segmenti definiti.



Tex, eroe solitario

Tex è andato a sconfiggere El Diablo, cosa che lo ha portato, come si è visto, a diventare ranger del Texas e a incontrare Carson e Arkansas Joe. Questo potrebbe essere un degno finale, se non che il destino della ragazza rapita da Mohican è ancora incompiuto. Tex risolve anche quel caso, e torna dalle autorità. Il finale potrebbe essere allora questo – se non fosse che mentre Tex era lontano la banda di Lowett ha ucciso Jeff, di fatto facendo deragliare la trama che il lettore poteva attendersi, in cui Jeff avrebbe dovuto dare un incarico a Tex. Ma almeno dopo che Tex ha sconfitto la banda di Lowett e detto addio a Joan, si potrà pur dire che siamo al finale? Difficilmente, perché Tex scopre che durante la sua convalescenza qualcosa è avvenuto a un personaggio presentato prima: Carson, che è intanto scomparso senza spiegazione – e l'albo 19 si chiude proprio con l'introduzione di questo nuovo mistero, in un forte *cliffhanger*.

Se le prime due storie di Tex si erano susseguite pacificamente, a partire dalla vicenda di El Diablo Bonelli comincia introdurre nella serie la tecnica dell'*entrelacement*, mediata forse dal poema di Ariosto di cui era grande ammiratore. Certi filoni narrativi (El Diablo, Mohican, Lowett) rimangono ben identificabili, ma le transizioni sono più morbide, ed ogni nuovo intreccio emerge dallo sviluppo di un elemento narrativo inizialmente introdotto come secondario, in tutti i casi con l'espedito di un personaggio minore che finisce nei guai: Florecita, poi Jeff, poi Carson.

Proseguendo nella lettura ravvicinata, dopo tre albi di ulteriori avventure Tex è riuscito a salvare Carson, il quale lo porta al *saloon* per festeggiare con «due bottiglie celestiali di wishis»²² (*sic*). A due pagine dalla fine dell'albetto arriva un telegramma che chiama Carson a Washington e Tex a Fort Wellington, dove quest'ultimo riceverà i dettagli della sua nuova missione. I due si salutano, e Tex parte. L'idea che Tex debba avere dei compiti fissi chiaramente ancora non si è presentata, e questo, ovviamente, consuona con l'idea originaria di un Tex reso più grande dall'assenza di legami stretti. La vicenda che inizia ora assomiglia molto a quella originale del tesoro scomparso, con Tex che si introduce nei piani del criminale Don Felipe, il quale ha aggirato un gruppo di nativi residenti in Messico e ha pianificato di impadronirsi di un loro ancestrale tesoro. Di questa sequenza di albi, oltre alle ormai consuete scazzottate e sparatorie, è notevole soprattutto un passaggio in cui Tex lascia un messaggio strafottente ai suoi inseguitori, come faceva nei primi episodi, e un altro in cui offre da bere a tutti al *saloon*, come amava fare agli inizi.²³ Anche in questo caso si osserva bene, dunque, come il percorso dal Tex 'paesano' al



Tex 'olimpico' di oggi non sia da pensarsi all'interno di una traiettoria rettilinea, quanto in una serie di concrezioni da cui la nuova versione emerge molto lentamente.

Al termine della vicenda Tex porta il tesoro (che i nativi hanno rifiutato!) negli Stati Uniti, e ottiene dal governatore una concessione di terre per formare una riserva che apparterrà ai nativi e ai loro discendenti. Ancora una volta, i nativi americani vengono rappresentati come tendenzialmente pacifici, e dediti alla violenza principalmente quando corrotti o ingannati dai bianchi. E ancora una volta, Tex si fa portavoce di coloro che non possono rappresentarsi da soli.

Narrativamente la vicenda dovrebbe essere risolta, con cattivi puniti e nativi risarciti. Il lettore inizia a rilassarsi e ad attendersi qualche pacifica scena di riposo. E invece no! Lo zio di Don Felipe riferisce al governo messicano la notizia del tesoro portato oltre frontiera. In risposta, l'esercito manda cinque squadroni di cavalleria a razziare ranch texani, a trafugare il tesoro dalla banca di Santa Fè e a radere al suolo l'intera cittadina. Peggio ancora, il raid è pensato con l'intenzione di provocare una reazione dell'esercito statunitense, il che a sua volta giustificherà l'intervento ufficiale dell'esercito messicano e scatenerà una guerra da cui il Messico spera di recuperare i terreni perduti con l'annessione del Texas agli USA e con la guerra messicano-statunitense. Così, nella seconda parte di questo albetto, dove ci si poteva attendere un calo di tensione, gli autori introducono invece a sorpresa una vera e propria battaglia nella quale, tra grandi cariche di cavalleria, edifici in fiamme, lotte su barricate di carri e civili travolti dagli zoccoli dei cavalli, si trovano senza dubbio le sequenze più appassionanti della serie di *Tex* fino a questo punto.

Dopo un inseguimento dal taglio molto moderno e cinematografico, Tex giunge a un forte dove spera di ottenere rinforzi per i difensori di Santa Fè. Il colonnello Cabot, a capo del forte, è a colloquio «con un pezzo grosso»,²⁴ il generale Sanders, e ha dato ordine di non essere disturbato. Tex deve malmenare alcune guardie per farsi strada fino a Cabot, e addirittura è costretto a sfondare la porta dell'ufficio. Tex spiega la situazione, ma il generale Sanders ignora la notizia perché è troppo indignato per il comportamento indisciplinato di Tex. Cabot deve intervenire prima che Tex spacchi la mandibola a «questo idiota di generale».²⁵ Il tema di Tex che resiste a un sistema pomposo e innamorato delle proprie procedure ritorna insomma con grande forza, in misura anche maggiore rispetto alla fase in cui Tex era ufficialmente un fuorilegge.

Negli albi seguenti la battaglia è risolta, ma come in un getto continuo la 'saga messicana' continua a crescere, tramite bande di razziatori messicani che collaborano con due spie americane: l'illusionista Steve Dickart (che si esibisce con un costume da diavolo e ha nome d'arte Mefisto) e sua sorella Lyly (fatale e dalle gambe ben in vista, che verranno in seguito censurate). Tex si schiera adesso a difesa del governo americano, ma questo momento di patriottismo non è destinato a durare. Quando Lyly e Mefisto costruiscono false prove per accusare Tex di omicidio, il nostro eroe passa un mese in galera ad attendere l'esecuzione. Quando Kit Carson viene per aiutarlo a fuggire, quello che trova non è più l'americano antiautoritario ma in fondo orgoglioso della propria bandiera, ma un ribelle arrabbiato e senza illusioni:

Rimetterò le mani su Mefisto e su quella tigre bionda, ma non mi prenderò certo la pena di tornare a rendere omaggio a questa massa di imbecilli... || Consegnerò i prigionieri a quel bravo Kit. L'unico uomo che ha creduto in me, e poi tornerò ad essere quello che ero una volta... e all'inferno la legge!²⁶



Ed ecco che al numero successivo, fuggito dalla prigione, Tex si abbandona a un tetro monologo, che è quasi un manifesto da controcultura *ante litteram*:

Non mi sono tolto soltanto una divisa non mia, ma mi sono levato anche qualcosa di cui Marshall e gli altri non mi ritenevano più degno... || ...l'onore di appartenere alle forze della legge. Mi ero sempre battuto fedelmente per esse... me ne hanno scacciato... mi hanno condannato... e da questo momento, non servirò più la legge dello stato, ma la sola mia legge... || Addio! E che il diavolo si porti gli sceriffi, i rangers, e tutti gli zucconi in divisa!²⁷

Da qui, la ribellione morale di Tex diverrà ancora più accentuata. Arrivato in un villaggio in cui alcuni sembrano riconoscerlo, Tex va al *saloon* e da vero spaccone attacca il proprio manifesto segnaletico al muro, sfidando gli avventori a incassare la taglia sulla sua testa. Poiché i bevitori preferiscono starsene tranquilli, Tex chiude il momento di tensione gridando: «E allora... tutti al banco! Paga Tex Willer il fuorilegge!», dando così luogo a gozzoviglie da cui si levano vari «Urrah per Tex!», «Evviva!», e «Al diavolo gli sceriffi!». ²⁸ Quest'ultima esclamazione, in particolare, nelle ristampe successive sarà rimpiazzata con «Fate correre i bicchieri, gente!». ²⁹

Ritorna insomma quell'associazione dei primi albeti tra Tex 'fuorilegge' e Tex 'uomo del popolo', primo tra molti pari. E non sarà forse un caso che, a suggellare la ventata anarcoide che ora soffia nella serie, il padrone del *saloon* assoldi Tex per fermare un banchiere che pianifica di scappare con i risparmi del paese. Il romantico ribelle si trova così ad andare contro una figura d'autorità solidamente inserita negli ingranaggi del sistema, e la sua lotta diventa protesta contro le convenzioni che proteggono i ladri in doppio petto e ignorano i bisogni della gente. Nessuna sorpresa se ad avventura finita Tex, abbandonando il paese, è salutato in questo modo: «Un fuorilegge! Bah! Val più quello di cento sceriffi!». ³⁰

L'avventura che segue porta Tex a scontrarsi con uno sceriffo corrotto e in combutta con alcuni ladri di bestiame. Di nuovo, il trionfo dell'impresa viene festeggiato pagando da bere a tutti al *saloon*, con una nota mentale di Tex a se stesso: «Dall'accoglienza che mi fanno si direbbe che stimano di più un fuorilegge che un dannato sceriffo». ³¹ Ma la sete di rivalsa è più dura a spegnersi di quella del whisky, e così Tex si unisce ad alcuni contrabbandieri che intendono portare fucili in Messico per supportare un gruppo di ribelli capitanati da Montales. È un modo per Tex di trovare vendetta ad ampio raggio: contro gli Stati Uniti, infrangendone le leggi, e contro il Messico, aiutandone la caduta del governo. Una volta raggiunti i ribelli, Tex si accorge che «Montales e i suoi uomini sono brava gente che la prepotenza dei governativi ha costretto a diventare dei desperados», e diventa amico di Montales. ³² La ribellione di Tex contro i soprusi 'sistemici' cresce non solo nelle proporzioni ma anche sul piano della chiarezza, come si vede da una discussione tra Montales e Tex, amareggiato per aver dovuto uccidere dei soldati messicani:

Tex: Dovremo cercare di colpire i capi... quelli che stanno comodi e sicuri dietro una scrivania, e mandano al macello gli altri. || Dobbiamo accattivarci la simpatia del popolo. Far capire ai soldati che noi lottiamo non contro di loro, ma contro gli sfruttatori del paese... || I soldati sono un pericolo se hanno dei capi che li guidano, ma se noi li priviamo dei capi... a chi obbediranno essi? || Spareranno essi senza averne l'ordine contro coloro che si battono per difendere i poveri e gli oppressi? No, Montales! Essi



non spareranno! || Essi passeranno sempre più numerosi dalla tua parte, Montales, e tu diventerai non un celebre desperado ma un eroe nazionale!

Montales: Caramba, sei un grande hombre, Tex! ||

Tex: No, Montales. Sono solo un uomo che si è alleato a te perché lottavi per un ideale di giustizia, e tutto ciò che voglio io... || ... è che tu continui a lottare per un ideale, anche a rischio della tua vita.³³

Tra la fratellanza del popolo contro l'oppressione dei padroni e la consapevolezza che sono i padroni, i 'poteri alti', a metterci gli uni contro gli altri, ci sono qui elementi davvero eversivi, che non si trovavano nel western statunitense del periodo. E con queste considerazioni possiamo lasciare la lettura al microscopio operata sino ad ora e tentare di tracciare alcune conclusioni.

Tex può essere nato come eroe ribelle perché quello era il tipo che andava di moda sugli schermi, e i materiali delle storie possono essere stati cuciti insieme con poca cura, selezionandoli semplicemente perché erano disponibili tra i materiali consolidati del genere. Tutto, in questi inizi, tradiva il senso di una narrazione abbozzata e che, per così dire, navigava a vista. Eppure, dopo soltanto pochi albeti, Bonelli inizia a dare maggiore considerazione alla serie, e lavora per fornirvi diversi tipi di unità. Unità narrativa, prima di tutto, con trame che si intrecciano organicamente e si allontanano dal gioco di scatti bruschi delle origini. Unità contenutistica, poi, col lento formarsi di una folla di personaggi di contorno che ritornano con qualche regolarità, dando spessore e credibilità all'ambientazione.

Bonelli instaura anche un senso di forte unità tonale e psicologica, sebbene non dall'angolazione che si aspetta il lettore di oggi. Il tono è di ribellione, di anarchia perfino, e la psicologia del personaggio è quella di un uomo che si sente chiamato a una missione troppo grande per la società che lo circonda; che sente empatia per la gente del popolo, ma che mantiene anche una vena solitaria, come una sottile distanza che lo separa dagli altri. È un personaggio più complesso di quello che conosceremo in seguito, più aperto al dubbio, alla rabbia e al rimorso.

Nelle versioni successive Tex accetterà il suo ruolo fatale di supereroe, deponendo quel rovello che agli inizi lo faceva altalenare tra voglia di avventura e desiderio di un'esistenza appartata. Parallelamente a queste evoluzioni si svilupperà intorno a lui una minisocietà distaccata e ben selezionata, con un Tex più a suo agio con i suoi *pards* intorno al fuoco, nel deserto, che tra sconosciuti festanti al *saloon*. E alla separazione fisica e psicologica dalla folla corrisponderà anche, corollario inevitabile, un allontanamento dalle radici politiche che sembravano animare le passioni originarie dell'eroe. Col tempo Tex si allineerà più pacificamente ai valori dominanti, preferendo attaccare di volta in volta diversi criminali anziché il sistema che li ha prodotti.

Ritornando alle considerazioni da cui abbiamo preso inizio, possiamo ora renderci meglio conto della distanza abissale che separa il *Tex* delle origini con la versione che si è stabilizzata negli anni Cinquanta e permane ancora oggi. La posata eleganza delle trame di *Tex*, la forza quasi archetipica del quartetto di eroi, la qualità 'statuaria' del personaggio possono essere le qualità che nel corso dei decenni hanno fatto la fortuna del personaggio. Ma il raggiungimento di questo misuratissimo equilibrio non è stato un processo lineare, bensì una serie di approssimazioni a partire da una base ribollente di passioni, in un processo il cui punto di approdo neppure gli autori delle origini potevano prevedere. Il prezzo da pagare è stato la perdita di una ruvidezza energica e *naïf* che conferiva grande fascino alle prime incarnazioni del personaggio.



- ¹ Sulle origini delle pubblicazioni Bonelli, quando la casa non si chiamava ancora con questo nome, e soprattutto sull'origine di Tex, si vedano almeno *La leggenda di Tex. Il West di Gianluigi Bonelli e Aurelio Galleppini*, [Catalogo della mostra], testi di L. Bertuzzi, Monza, Fondazione Franco Fossati, 2014; R. DE FALCO, *Tex. Fiumi di china italiana in deserti americani*, Roma, Nicola Pesce Editore, 2013; G. ROMANI, *L'arte di Galep. Aurelio Galleppini: il creatore grafico di Tex*, Modena, Panini Comics, 2012; *L'audace Bonelli. L'avventura del fumetto italiano*, [Catalogo della mostra], Napoli, Napoli Comicon/Facta Manent, 2010; S. BONELLI, F. BUSATTA, *Come Tex non c'è nessuno*, Milano, Mondadori, 2008; A. MONDILLO, *Tex. Tra mito e storia*, Battipaglia, Tesoro, 2008; L. TAMAGNINI (a cura di), *Galep prima di Tex*, Torino, Scarabeo, 2000; F. GARGARONE (a cura di), *Galep: cinquant'anni di avventura a fumetti*, Torino, Scarabeo, 1999; G. FREDIANI (a cura di), *Le frontiere di carta. Piccola storia del western a fumetti*, Milano, Bonelli, 1998; D. PAROLAI, E. DETTI, *Storia e storie di Tex*, Roma, Anicia, 1994; C. SCARINGI, *Tex*, Roma, Gremese, 1998; E. LINARI (a cura di), *Gianluigi Bonelli, dal romanzo a Tex*, Firenze, Glamour International, 1991; A. GALLEPPINI, *L'arte dell'avventura. Autobiografia professionale di un maestro del fumetto*, Milano, Ikon, 1989; *Buon Compleanno Tex*, Firenze, Glamour International, 1989; E. DETTI, *Il fumetto fra cultura e scuola*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 80 sgg; *Il mio nome è Tex: evoluzione del fumetto avventuroso italiano attraverso gli originali di Galep*, Genova, Prima cooperativa grafica genovese, 1982.
- ² L'intera produzione di *Occhio cupo* oggi è ristampata in G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Occhio cupo*, San Giovanni in Persiceto (BO), Editoriale Mercury, 2014.
- ³ La serie aveva avuto una sua prova generale nell'albo conclusivo *L'agguato nella foresta*, disegni di Aurelio Galleppini, Milano, Audace, 1948, dove un giovane francese è costretto a trasferirsi in Canada in seguito a un combattimento in duello.
- ⁴ R. DE FALCO, *Tex. Fiumi di china italiana in deserti americani*, p. 25.
- ⁵ Con l'uscita del 30 dicembre 1948 *L'audace* pone fine alla serie.
- ⁶ R. DE FALCO, *Tex. Fiumi di china italiana in deserti americani*, p. 26.
- ⁷ Cfr. *ibidem*, e A. GALLEPPINI, *L'arte dell'avventura. Autobiografia professionale di un maestro del fumetto*, p. 68.
- ⁸ Cfr. F. BAGLIONI, A. GALLEPPINI, *Il segreto della valle nascosta*, Milano, Audace, 1948.
- ⁹ Per limitarsi solo ad alcuni esempi, la vignetta di destra a pagina 18, sull'albo 9, viene riproposta con pochi ritocchi a pagina 7 del numero 10; in questo caso Galleppini ha modificato l'originale cambiando i vestiti e la posa del personaggio centrale, a cui ha anche messo la barba, e ha riusato con pochi cambiamenti il gruppo di personaggi circostanti. La vignetta centrale a p. 27 del primo albo, con Tex che si arrampica sulla finestra di Coffin, viene riprodotta identica a p. 12 dell'albo 10, mentre, sempre in questo albo, ricompare a p. 17 la stessa figura di Tex che campeggia nella prima vignetta del primo albo.
- ¹⁰ A detta di Sergio Bonelli (cfr. S. BONELLI, F. BUSATTA, *Come Tex non c'è nessuno*, p. 9), il cambio sarebbe stato voluto da Tea; a detta di Galleppini (cfr. A. GALLEPPINI, *L'arte dell'avventura. Autobiografia professionale di un maestro del fumetto*, p. 63) da lui stesso. Del nome originale rimane qualche traccia nelle pubblicazioni, forse a causa di refusi. Al numero 5, per esempio, Tex viene chiamato Killer tre volte, di cui una nella didascalia finale: «Riuscirà Tex Killer a far fronte alla mortale minaccia che lo sovrasta?» (p. 32). Sarà da imputarsi a semplice refuso anche il fatto che più avanti nel corso dell'annata il nostro eroe venga indicato in un'occasione come «Tex Viller» (n. 41, p. 32).
- ¹¹ G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Il totem misterioso*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 1, Milano, Audace, 1948, p. 1. Il toponimo 'Rainbown Canyon' sarà corretto in 'Rainbow Canyon' nelle edizioni successive.
- ¹² *Ivi*, p. 4.
- ¹³ *Ivi*, p. 11.
- ¹⁴ G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Pista insanguinata*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 6, Milano, Audace, 1948, p. 8.
- ¹⁵ Come ricorda Sergio Bonelli in un'intervista, nei casi di attrito tra Tex e la legge «mio padre ha modo di sfogare da un lato la sua antipatia per le istituzioni (e per chi le gestisce arrogantemente) e dall'altra di conquistarsi la simpatia di tutti gli italiani, che eleggono Tex a paladino delle classi sociali più deboli» (S. BONELLI, F. BUSATTA, *Come Tex non c'è nessuno*, p. 48).
- ¹⁶ G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *La mano fantasma*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 7, Milano, Audace, 1948, p. 9.
- ¹⁷ G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Terrore a Calver City*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 3, Milano, Audace, 1948, p. 12.
- ¹⁸ G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *La freccia della morte*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 5, Milano, Audace, 1948, p. 12.
- ¹⁹ G. BONELLI, A. GALLEPPINI, «*El Diablo*», 'Collana del Tex', s. 1, n. 8, Milano, Audace, 1948, p. 30.



- ²⁰G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Uno contro venti*, Milano, Bonelli, 'Collana del Tex', s. 1, n. 19, 1949, p. 31. Il titolo richiama direttamente quello di un albo precedente, *Uno contro cinque* ('Collana del Tex', s. 1, n. 15).
- ²¹*Ibidem*.
- ²²G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *L'audace impresa*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 23, Milano, Bonelli, 1949, p. 28.
- ²³G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *L'Estrella de Rio*, Milano, Audace, 'Collana del Tex', s. 1, n. 25, 1949, p. 18.
- ²⁴G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Sfida al pericolo*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 32, Milano, Audace, 1949, p. 18.
- ²⁵È il pensiero di Cabot: cfr. *ivi*, p. 24.
- ²⁶G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Condanna a morte*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 39, Milano, Audace, 1949, p. 25.
- ²⁷G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Fuorilegge*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 40, Milano, Audace, 1949, pp. 5-6.
- ²⁸*Ivi*, pp. 13-14.
- ²⁹G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Tex nuova ristampa*, n. 3, Milano, Bonelli, 1996, p. 103.
- ³⁰G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Tex l'uomo-ciclone*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 41, Milano, Audace, 1949, p. 12. Il commento sarà puntualmente censurato in seguito e corretto in «Proprio il tipo adatto per ripulire l'intero West» (cfr. G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Tex nuova ristampa*, n. 3, p. 113).
- ³¹G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Tex l'uomo-ciclone*, p. 26.
- ³²G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Montales, el desperado*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 43, Milano, Audace, 1949, p. 27.
- ³³G. BONELLI, A. GALLEPPINI, *Allarme a Buenavista*, 'Collana del Tex', s. 1, n. 48, Milano, Audace, 1949, pp. 20-24.



Zoom | obiettivo sul presente



ANDREA INZERILLO

Fraülein e la maschera dell'attore

Su cosa sia successo al cinema italiano per diventare così marginale per la vita delle persone (e di conseguenza in un più ampio panorama internazionale) si possono avanzare diverse ipotesi. Una potrebbe essere quella riportata dalle parole di una vecchia conversazione tra Cipri e Maresco e Tatti Sanguineti, nella trasmissione *Il club* del 1997: il cinema italiano ha dimenticato i volti delle persone e li ha sostituiti con un mondo posticcio, spesso creato dalle scuole di recitazione, luogo ideale in cui registi provenienti dai corsi di regia possono soddisfare le esigenze di produttori ligi ai criteri stabiliti dalle film commission sparse per il territorio o da altri finanziatori pubblici. Cartina di tornasole di questo panorama non sono tanto i cosiddetti film d'autore ma soprattutto la produzione media, il cinema 'commerciale', dal momento che con sempre maggiore difficoltà il cinema italiano riesce a portare avanti un discorso autoriale che non parli soltanto al suo mondo e a quello della critica e dei festival ma riesca a sporgersi un po' più in là, verso il mondo reale. I film di molti dei più coraggiosi registi italiani non riescono, loro malgrado, a toccare una cerchia più ampia di quella costituita da competentissimi spettatori o lungimiranti estimatori, e se anche hanno l'impressione di contribuire a ridisegnare il panorama del cinema contemporaneo è ancora troppo poco. Il risultato è quello di una partizione netta tra un cinema magari audace e apprezzato nei circuiti d'essai, ma poco o per nulla visto, e un cinema popolare artefatto, che parla alle masse mettendo in primo piano l'intrattenimento o i suoi alter ego più ricattatori (le tematiche sociali, le 'finzioni di sinistra'). Più difficile è trovare nel panorama italiano contemporaneo un cinema d'autore e da grande pubblico come lo erano innumerevoli esempi del grande e meno grande cinema italiano fino a non molto tempo fa – e come lo sono ancora oggi molti film, ad esempio in Francia o negli Stati Uniti. Più difficile è trovare in Italia un cinema non compiaciuto che provi a ragionare sul mondo contemporaneo assumendosi il rischio di prendere le distanze da una certa standardizzazione delle immagini e della narrazione senza rinchiudersi immediatamente in nicchie protette. Si salvano solo poche eccezioni, e ognuno farà i nomi che più ritiene opportuni: Moretti, Maresco, Garrone, Bellocchio, Bertolucci...

Si dirà che la situazione italiana non fa





che rispecchiare una più generale condizione del cinema e del suo valore sociale nel XXI secolo. È però necessario continuare a interrogarsi sulle ragioni di un allontanamento che ha creato un cinema sempre più ripiegato su di sé, pienamente inserito in un meccanismo di competizione tutto autoriferito, fatto di nomi e numeri prima che di cose, incapace di sottrarsi a un'atmosfera di normalizzazione che lo avvolge come una cappa asfissiante. Da questo punto di vista mi sembra che la comparsa di *Fräulein* di Caterina Carone – massacrato da una distribuzione in sala del tutto inadeguata – rappresenti un piccolo ma vitale segnale di controtendenza.

Il film stesso può essere eretto a metafora della situazione su descritta: una stasi simboleggiata da un albergo arroccato, dismesso, avvolto dalla neve. È l'Hotel Regina in cui vive ormai isolata la scontrosa proprietaria, interpretata da Lucia Mascino, nota a tutti gli abitanti del paese con l'epiteto di *Fräulein*, a sottolinearne malignamente anche la condizione di isolamento amoroso. Il film ha la struttura di una favola, con tanto di narratore esterno, e i più sbrigativi potrebbero liquidarlo come l'ennesimo prodotto di un cinema disimpegnato. Eppure è proprio questa dimensione fiabesca, lontanissima dall'inutile impegno di molto cinema italiano, a dargli la forza di trascendere la storia e parlare di questi tempi oltre questi tempi. È un bellissimo esordio nella finzione per una regista che proviene dal mondo del documentario – il suo *Valentina Postika in attesa di partire* aveva vinto qualche anno fa il premio come miglior documentario italiano al Torino Film Festival.

Una situazione bloccata, di individui sospesi nelle rispettive solitudini e alla ricerca di palliativi per rispondere a una depressione che è collettiva prima ancora che individuale: questa la situazione di partenza del film, che non necessita di alcun approfondimento psicologico. Non sappiamo molto altro di Regina, proprietaria dell'omonimo hotel, né della costellazione di vicini che incrociano la sua esistenza. Capiamo subito che tutto persisterebbe nel suo essere se non ci trovassimo in una situazione straordinaria, quella di una forza esterna – una tempesta solare – che sconvolgerà un microcosmo e spingerà quelle singolarità a trovare un punto di incontro che da sole non avrebbero neanche creduto possibile. Motore del cambiamento è l'arrivo di Walter Bonelli – il turista, lo straniero, l'elemento inaspettato che spezza gli equilibri. Caterina Carone è brava a impernare tutto il film sulla rottura dell'equilibrio e soprattutto a disattendere continuamente le aspettative dello spettatore operando una riflessione sull'immagine e la percezione di sé a cavallo tra la narrazione del film e le nostre previsioni.

Il personaggio di Walter Bonelli è interpretato da Christian De Sica, il volto per eccellenza del disimpegno e del cinepanettone





italiano, e la scelta della regista è proprio quella di giocare sull'immagine dell'attore per capovolgerla di segno, affidando a De Sica un inusuale ruolo drammatico, che dialoga a più riprese con l'immagine che lo spettatore ne ha in mente. Ma è anche il personaggio di Regina a essere vittima della proiezione di un'immagine fissata da altri: i suoi vicini, le amiche del paese, il postino che le fa la corte, tutti l'hanno congelata nel ruolo della burbera zitellona, un'immagine che lei vorrebbe allontanare da sé ma di cui è al tempo stesso prima promotrice («Ho la faccia di una a cui piace ballare?»), non fosse altro che per consolidamento di abitudini irriflesse.

Tra i pregi di *Fraülein* c'è allora la voglia di fare e disfare queste maschere, attraverso un dosaggio attento di dialoghi e soprattutto di silenzi, lavorando in sottrazione per valorizzare la recitazione dei due – bravissimi – protagonisti. Il film è una favola sull'amicizia e sull'amore, ma forse parla ancor di più della necessità di non vivere di rimpianti e di non lasciarsi definire da vite che non sono la nostra, e che a volte ci si trova a interpretare per pigrizia o per violenza inconfessata. È un percorso graduale, un viaggio che si concede il tempo di riscoprire la forza di un sorriso sul volto di un attore, e che dimostra di credere nel cinema e nelle possibilità dell'immaginazione. Lo spettatore dovrà scegliere se restituire la sua fiducia a questa commedia non esente dai toni drammatici, riconoscendo al film la capacità di raggiungere una grazia leggera che non può ascriverlo al genere del dramma. A creare questa dimensione incerta è anche l'evoluzione della trama, che si sottrae di continuo alla necessità di fissarsi in un cliché, sempre sul filo di quel che ci aspetteremmo che succeda e invece non succede. Da dove viene quest'opera prima? Probabilmente anche dal mondo di *Valentina Postika* e dall'esperienza documentaria: da lì ritornano i volti delle persone normali, gli stessi che caratterizzavano anche un altro film minore e importante dello scorso anno come *N-Capace* di Eleonora Danco.

Eccoli, allora, i volti e i corpi delle persone, di cui Ciprì e Maresco lamentavano la scomparsa, ricomparire – seppur in maniera ancora occasionale, certo – in un film italiano che prova a non cedere all'abbandono di un panorama depressivo. Viviamo in un'epoca in cui bisogna salutare con gioia un film semplice e sincero come questo, pieno di malinconia ma anche di speranza. C'è bisogno anche di favole, per respirare. Come un fiore che si schiude, con il ritmo del Bolero di Ravel, *Fraülein* ha il passo di un film luminoso, che prova a dare il suo contributo per sciogliere lentamente quella neve che attanaglia il cinema italiano.





LETTURE, VISIONI, ASCOLTI



MARTINA PIPERNO

*Alessandro Giammei, Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja.
Topi, toponimi, tropi, cronotopi*



Per i tipi del Verrì, è uscito nel 2014 lo studio di Alessandro Giammei *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, risultato dalla rielaborazione della tesi di laurea dell'autore. Lo studio è apparso subito meritevole, tanto da essere insignito del prestigioso Edinburgh Gadda Prize – Novecento in saggio (edizione 2015), istituito dall'Università di Edimburgo. Il libro ricostruisce accuratamente la storia culturale della produzione poetica di Toti Scialoja (dalle rime zoomorfe ai poemi in prosa, agli ultimi componimenti), nel quadro di una storia del nonsense italiano, rifiutando una volta per tutte la presunzione di Tomasi di Lampedusa che quella italiana sia una letteratura condannata alla serietà (p. 11). Centrale, e senz'altro innovativo rispetto alla bibliografia esistente, è lo studio della biblioteca dell'autore a via di Santa Maria in Monticelli a Roma. Il libro è ispirato, direi addirittura nutrito anche dalle prime esperienze di Giammei come insegnante di italiano a studenti principianti presso la New York University, e ancora

prima presso la sede romana del Dartmouth College – oggi Giammei insegna letteratura italiana a Princeton – testimonianza dell'emergere di una nuova coscienza linguistica, «un'idiomatica fanciullezza» (pp. 8-9). Questo libro sfrutta la sensibilità specialissima del suo autore per i confini delle possibilità espressive dell'italiano, verificate sull'opera di Toti Scialoja, un autore che aveva cominciato la propria esplorazione metalinguistica proprio durante e attraverso un'esperienza di esilio linguistico all'estero, precisamente a Parigi.

Grazie alla sua penna veloce e accattivante, Giammei conduce il lettore con agio attraverso la fine e ricchissima analisi dei testi, la tessitura di rapporti intertestuali (Montale, Kafka, Landolfi, Leopardi, addirittura Caterina da Siena), filologici e filosofici (Merleau-Ponty, Nietzsche), la ricostruzione di importanti reti culturali (la s-fortuna del non-

sense di lingua inglese in Italia, sia sul piano linguistico che illustrativo, i circoli letterari e artistici, l'amicizia che lega Toti a Pasolini). Giammei fa cogliere, forse per la prima volta, la misura provocatoria del lavoro di Scialoja sulla lingua, la rivendicazione impertinente del senso grammaticale e delle parentele fra le parole, cioè del non-senso, contro il buon senso, il senso comune, il conosciuto e l'ovvio, ma soprattutto la «congenita natura anti-autoritaria» (p. 31), l'intrinseca devianza di queste produzioni letterarie. Questa portata demistificatoria spiega il rifiuto italiano della tradizione *nonsensical* inglese fino almeno agli anni Sessanta (non senza vere e proprie mortificazioni degli originali attraverso traduzioni-tradimento, come nel caso di *Alice nel paese delle meraviglie*), ma anche la scarsa fortuna di questa poesia nel canone letterario, fino ad oggi.

L'ultimo capitolo del libro, dedicato alla genesi dei disegni con cui Scialoja illustrava i suoi versi, è interessante tanto per la novità dell'indagine quanto dal punto di vista metodologico.

Si tratta, infatti, di immagini che non si limitano ad illustrare il testo, ma ne giustificano e saldano il non-senso, forzando il lettore a 'prendere sul serio' il gioco linguistico. I primi editori di Scialoja sacrificarono le illustrazioni, nel tentativo di presentare Scialoja come un autore pienamente serio; invece, come Giammei argomenta, le immagini garantiscono la leggibilità del testo. Inoltre, Giammei ricostruisce una significativa genealogia delle illustrazioni di Scialoja per *Una vespa! Che spavento*, *Amato topino caro* e altre raccolte, ispirate da analoghe immagini di Edward Lear e Grandville, ma sempre risemantizzate e ricollocate originalmente da Scialoja nel proprio inconfondibile immaginario. Vista l'intimità tra il modello, il disegno di Scialoja e i suoi versi viene da chiedersi – e questa è forse l'unica domanda che esauritivo libro di Giammei lascia aperta – se l'origine del nonsense scialojano non sia anche figurativa, oltre che linguistica: cioè, se l'immagine sia la causa prima del verso, invece del contrario.

Così riletto, contestualizzato e valorizzato, lo Scialoja poeta sfugge alla tradizionale immagine di scrittore innocente – «un poeta leggerissimo, da non prendere alla leggera», lo definisce Giammei (p. 59) –, tanto da essere inquadrato nella cosiddetta 'letteratura per l'infanzia', e si ricongiunge così alla giusta fama dello Scialoja pittore, già celebrato in patria e all'estero.

Toti Scialoja, *L'istrice attrice illustra*



ELENA PORCIANI

Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale.*
Immagini sguardi media dispositivi



Andrea Pinotti e Antonio Somaini
Cultura visuale
Immagini sguardi media dispositivi



Piccola Biblioteca Einaudi

Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi di Andrea Pinotti e Antonio Somaini (Einaudi, 2016) contiene una sorta di autorecensione al suo stesso interno. Il volume si apre infatti con le articolate pagine introduttive in cui i due autori non solo spiegano il senso del progetto, ma anche sintetizzano il percorso dei capitoli, in un certo senso svelando, con paragone giallistico, l'assassino prima che venga commesso il delitto. Tale scelta si spiega con la natura didattico-divulgativa del lavoro, che aspira a costituire un viatico il più possibile ordinato e chiaro al dibattito internazionale sulla cultura visuale; sullo sfondo, però, si affaccia un'altra ragione, e cioè che Pinotti e Somaini possano avere ritenuto che fosse necessaria una mappatura supplementare per orientarsi nella ramificatissima messe di dati, nomi e concetti che, non senza qualche episodica ridondanza informativa, danno vita a un volume dal ritmo argomentativo certamente molto elevato.

Più in dettaglio, *Cultura visuale* si compone di sei densi capitoli tesi a dimostrare che «studiare le immagini e la visione assumendo come

punto di riferimento questo concetto significa prendere in esame tutti gli aspetti formali, materiali, tecnologici e sociali che contribuiscono a *situare* determinate immagini e determinati atti di visione in un contesto culturale ben preciso» (pp. XIII-XIV). Di qui l'esigenza di ricostruire nei primi due capitoli la storia e le aree di un sapere per definizione inter- e transdisciplinare, che ingloba al suo interno tratti teorici, storici, filosofici ma anche riflessioni sull'arte, sulla fotografia, sul cinema, sui mass media, sulla pubblicità, nonché sulla presenza delle immagini nella vita quotidiana. Senza tralasciare il ricco panorama francese, specie in relazione a nomi come Barthes, Foucault, Deleuze, gli autori distinguono poi tra i *visual culture studies* anglosassoni, di impostazione più culturalista e militante, e la tedesca *Bildwissenschaft*, più legata alle metodologie storico-artistiche tradizionali, nonostante entrambi gli indirizzi siano fautori delle affini prospettive della *pictorial turn* (W.J.T. Mitchell) e della *iconic turn* (Bohem), oltre che di un interesse per l'immagine *tout court*, al di là del suo status artistico. Dal terzo al quinto capitolo si prendono invece in esame i concetti e percorsi chiave del multiforme orizzonte degli studi sulla cultura visuale, come – solo per nominarne i principali – la differenziazione tra *images*



come entità immateriali e *pictures* come fenomeni concreti, la distinzione tra la neutra *vision* e la situata *visuality* col conseguente dibattito sulla validità di un approccio storico allo sguardo e alla percezione, i regimi scopici che operano all'interno di una complessiva iconosfera, la riflessione sulla realtà aumentata, il focus sul rapporto tra senso dell'immagine e sua materialità a partire dall'attenzione riservata ai supporti e ai dispositivi, la discussione sul passaggio dall'analogico al digitale, la prospettiva socioculturale sui medium e sui loro variegati rapporti (multimedialità, intermedialità, transmedialità, rimediazione, rilocalizzazione), il rinnovamento degli studi sui mass media alla luce dell'opposizione tra immagini ad alta o bassa definizione. La sesta e ultima sezione è dedicata agli usi sociali delle immagini e differisce dalle precedenti in quanto si sposta sugli oggetti su cui possono essere applicati i metodi presi in esame: dai reperti di archeologia preistorica sino alla diffusione globale di immagini come quelle relative all'attacco terroristico dell'11 settembre e alle torture dei prigionieri ad Abu Ghraib, dall'uso delle immagini sacre già nell'antichità ai recentissimi fenomeni di manipolazione e derealizzazione tramite internet e, in particolare, le piattaforme *social*.

A chiusura troviamo una ricca bibliografia che può fare da punto di partenza per ulteriori approfondimenti e ricerche, riguardo ai quali chi si occupa di letteratura si chiede in che ambiti i *visual culture studies* possano dialogare con le sue competenze. Il libro non offre risposte dirette, richiamando solo sporadicamente espliciti punti di contatto tra immagine e parola letteraria, come quando il concetto di intermedialità viene avvicinato a quello di intertestualità; del resto, come si è visto, gli obiettivi degli autori sono volti a un orientamento nel loro campo di studi più che a una ricognizione di approcci di letteratura comparata già attivi e ulteriormente attivabili. Ciò non toglie che si intravedano percorsi critico-letterari in grado di arricchire l'eziologia delle questioni presentate, come nel caso del montaggio cinematografico e della svolta percettiva ad esso dovuta. Giustamente Pinotti e Somaini richiamano le principali teorie al riguardo, però non possono non venire in mente precedenti narrativi come l'ottavo capitolo di *Madame Bovary*, in cui Rodolphe seduce Emma durante i comizi agricoli di Yonville, strutturato secondo quello che nel cinema sarebbe divenuto il montaggio alternato, o più indietro lo stesso *entrancement* del *Furioso*. Più in generale, l'attenzione per il 'mostrare' rispetto al 'dire' evoca la riflessione di Henry James sulla priorità dello *showing* sul *telling*, a sua volta riconducibile all'affermarsi della fotografia, mentre, parlando di atlanti iconografici e di *found footage*, viene da pensare al collage plurivoco degli *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, che richiama gli esperimenti avanguardistici di primo Novecento, con sullo sfondo il mallarmeano *Un coup de dés*. L'opera *monstrum* di Kraus, sospesa tra testo e teatro, fa non di meno riflettere sul fatto che la rivalutazione dell'immagine e del dispositivo visivo rispetto alla parola scritta, di cui i *visual studies* sono portatori, può comportare un accento sulla gestualità e sul corpo che apre al confronto con l'ampia riflessione contemporanea sulla performance, evocata peraltro dagli studi che si sono concentrati sull'immagine come atto. Questi, comunque, sono solo i primi esempi 'a caldo' di un confronto che scaturisce dalla lettura di un volume destinato a costituire per lungo tempo una bussola degli studi sulla materialità storico-sociale delle immagini.



MARIA RIZZARELLI

Alessandra Sarchi, *La notte ha la mia voce*

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci.

Italo Calvino, *Un re in ascolto*

Io ti racconto questa storia affinché tu possa raccontarmela.

Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti*



Sin dalle prime pagine del nuovo romanzo di Alessandra Sarchi, *La notte ha la mia voce* (Einaudi Stile Libero, 2017), appare chiaro che uno dei modi per cercare il senso della storia è quello di provare a dipanare il fitto intreccio di rimandi visivi che attraversano lo sviluppo della narrazione. Nel prologo, che precede le tre parti in cui è scandito il racconto della voce narrante (*Terra, Aria, Acqua*), l'evocazione delle immagini di un'intervista televisiva durante la quale McEnroe, mentre trasmettono alcuni fotogrammi della partita «più importante della sua carriera» giocata a Wimbledon contro Borg nel 1980, si alza e «s'inchina col capo e col busto a sé stesso, cioè all'immagine vittoriosa e giovanissima di sé che scorre nel filmato», annuncia la valenza speculare che la trama visuale riveste per il romanzo. Quella sequenza trasmessa sul piccolo schermo, in cui un uomo adulto rende omaggio e dice addio al simulacro di un sé giovane, suggerisce alla protagonista – una donna che non può più camminare a seguito di un incidente auto-

mobilitario che racconta in prima persona – un analogo e straziante requiem alla propria immagine ancora ignara del destino che di là a poco l'avrebbe privata dell'uso delle gambe. La fotografia che la ritrae di schiena, mentre sale le scale del teatro greco di Taormina, diventa il metro che misura la distanza incolmabile dal presente («si tratta di un'altra persona»), ma lascia intuire come la via del racconto sia segnata imprescindibilmente dalla relazione con l'altro e dalle sue corrispondenze («il mio *altro*, l'unica possibilità che avrei trovato di raccontare di me»).

L'amicizia con Giovanna, soprannominata dalla protagonista «la Donnagatto» per il suo incedere agile e regale proprio come un felino (malgrado anche lei si muova su una



sedia a rotelle), rappresenta l'incontro decisivo per la messa in racconto della propria esperienza percettiva, della dolorosa estraneità che avverte rispetto al proprio corpo, ma anche, in fin dei conti, rispetto agli altri corpi che le vivono accanto. La conoscenza di questo personaggio, determinato a sfidare di continuo i limiti della propria condizione, permette alla protagonista di guardarsi allo specchio, di lasciare che la sua storia traumatica riemerge dagli strappi originati dalla non perfetta coincidenza delle due immagini. L'una risulta indispensabile all'altra per imparare a scalfire, anche se per un breve intervallo, il confine del proprio corpo; ascoltare la voce dell'altra mentre racconta la sua storia, o insegna i trucchi per fronteggiare l'indifferenza e l'incomprensione del mondo dei «bipedi terrestri», serve per rivelare i suoi segreti.

L'evoluzione del rapporto di amicizia fra le due donne è raccontato dall'approssimarsi dei loro corpi che chiamano in causa tutti i sensi, con una progressione che va dall'udito al tatto. Il suono «argentino» della voce di Giovanna («piena di scarti e risalite, come acqua che attraversi i coralli») è il primo indizio che incuriosisce colei che dice io; l'entusiasmo di quel timbro risuona «come se stesse resuscitando i morti uno a uno», discute dell'«immagine di un corpo» (le gambe di Kate Moss esposte in un cartellone pubblicitario) e annulla con la forza della propria intima musica («producendo il suono di tante tazzine da caffè che tintinnano su un vassoio») la minaccia di una figura speculare. Seguono poi i sapori e gli odori condivisi nella mensa del centro di riabilitazione dove si conoscono e nel luogo dove lavora la Donnagatto, fino alla stretta alle spalle che rappresenta, pur nella casualità del gesto, il punto di massima prossimità fra le due («sento quanta chiusura mi separa dal mondo e da lei, e capisco che c'è un'infinità di amore alla quale non attingiamo mai»).

A parte questo momento, ce n'è un altro altrettanto importante che lo precede e che segna l'incontro fatale con la Donnagatto nella sezione *Terra*. Si tratta della prima visita all'appartamento di Giovanna, «una specie di museo», una sorta di grande atlante warburghiano (Warburg viene citato esplicitamente) costituito dalla «Sistina di danzatori e danzatrici che innalzava le pareti della sua casa in una spirale maestosa». Le fotografie dei ballerini e delle ballerine, che popolano quelle stanze, innescano un'intensa riflessione sulla filosofia delle immagini, sul loro effimero valore compensatorio, sulla funzione suppletiva che hanno per lo sguardo di ciascuno.

La Donnagatto ha cominciato a collezionare biografie e foto di danzatori subito dopo il suo incidente, quelle immagini 'lavorano per lei', le consentono di esprimere per altra via «la sete d'infinito che è nei corpi». La stessa sete che la protagonista (che nella 'vita precedente' è stata ballerina) prova a dimenticare, distruggendo oggetti, fotografie e ricordi dolorosi; ma che in fondo riemerge nella ricerca di video in rete, in quell'immensa collezione di corpi





in movimento che confessa di consultare come un «vizio» per ore e ore. Nel momento di perfetta corrispondenza fra le loro vite, che si realizza nell'abbandono alla «navigazione rbdomantica» fra le clip di Barysnikov e Nureyev, in quell'enorme archivio virtuale di youtube dove «la stessa sequenza di passi [è] disponibile a essere vista e rivista fino a convincersi di averla eseguita con il proprio corpo», si sfiora il nucleo pulsante di questo intenso romanzo di Alessandra Sarchi. La vita «per procura» delle foto e dei video dell'olimpico dei danzatori è fatta della stessa sostanza della vita immaginaria che nutre ogni forma di espressione artistica, anche la scrittura. Il progressivo avvicinamento delle due amiche è scandito da un ritmico equilibrio di disvelamenti: all'epifania della casa museo della Donnagatto corrisponde la scoperta da parte di questa dell'identità della protagonista e della sua professione («tu scrivi»), a tale scoperta si lega la necessità di rivelare a sua volta il segreto del proprio lavoro, in un gioco di rispecchiamenti imperfetti in cui la fiducia nelle immagini, nella loro natura di protesi, vacilla, ma è continuamente rinnovata. La 'danza' della Donnagatto si arresta e sembra franare di fronte alla consapevolezza che la sua gamba artificiale non serve a nulla; allo stesso modo la musica delle parole di Sarchi non può incedere trionfalmente dinanzi alla sofferenza del corpo: «le parole delle poesie che leggevo, dei romanzi, le immagini dei film e dei dipinti arretravano e si facevano insulse davanti all'enigma dei corpi che ancora non c'erano, in alcuni casi erano perfino attraenti, ma non servivano più a ciò per cui erano serviti un tempo». Eppure, nonostante la coscienza di questa intima fragilità umana non venga mai negata, ad essa si oppone costantemente la forza dell'immaginazione, quasi come in un laico atto di fede: «l'umanità che si salva, prima di tutto, immagina».

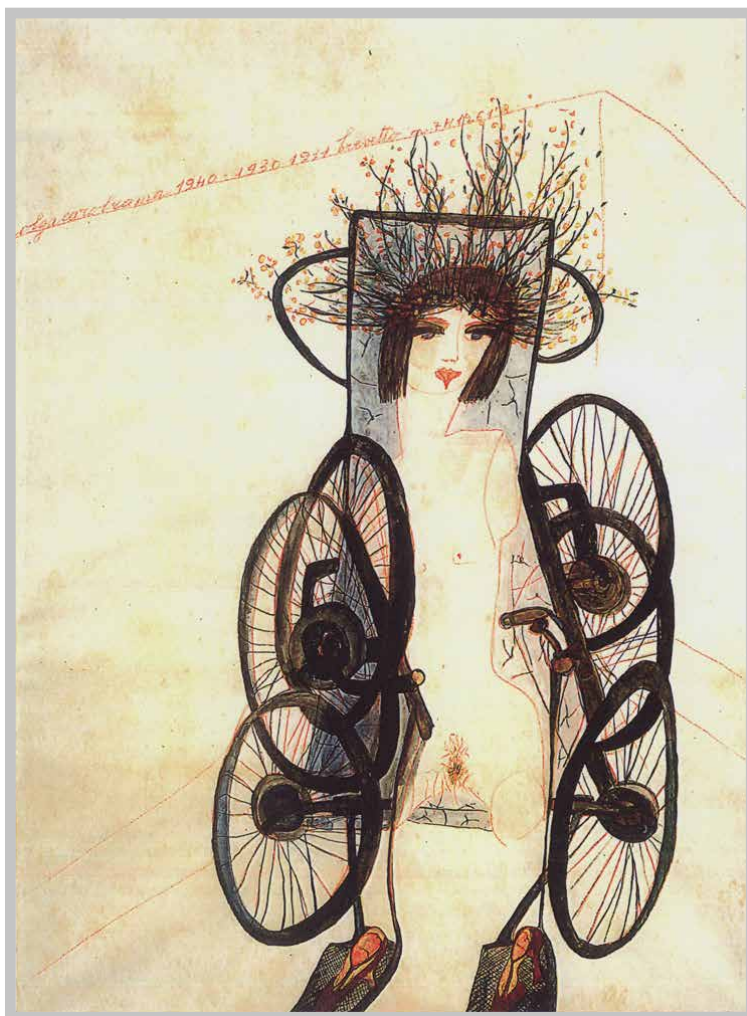
Fra le tante figure che sostengono la trama ecfrastica di questo romanzo c'è una foto (appesa al frigorifero in della casa della Donnagatto) sulla quale si ferma lo sguardo della voce narrante, forse soltanto perché cattura la sua curiosità o forse perché assume un valore di messa in abisso dell'intera storia dell'incontro con la sua 'amica geniale'. È uno scatto che ritrae Nureyev di fronte al ballerino francese Kader Belarbi durante le prove del *Prélude à l'après midi d'un faune*: «il maestro cede al più giovane la parte del fauno, è un passaggio di testimone commovente».

La breve descrizione allude forse allo scambio fra la Donnagatto e colei che dice io, al loro reciproco farsi carico della storia dell'altra, al dialogo anche muto fra i loro corpi che rende narrabile l'una per l'altra il grumo di sensazioni intrappolato entro i confini della loro pelle. Quel confine viene superato nella notte raccontata nella seconda parte (*Aria*) sulla quale decidiamo di non indugiare per permettere al lettore e alla lettrice di esplorare, senza svelare niente, il catartico



percorso di discesa *ad inferos* disegnato dalla corrispondenza delle voci delle due donne. Dopo quella notte la Donnagatto, proprio come la Lila raccontata da Elena Ferrante, sparisce, cancellando ogni traccia di sé. Nell'ultima parte del romanzo (*Acqua*) rimane soltanto qualche eco della sua voce, e delle immagini che forse rimandano alla sua figura. Si tratta degli acquerelli di Carol Rama, che ritraggono una donna in sedia a rotelle: appaiono in sogno alla protagonista con una sequenza identica al catalogo della mostra dell'artista torinese (*La passione di Carol Rama*), ma esse non costituiscono l'ultimo suggello della storia.

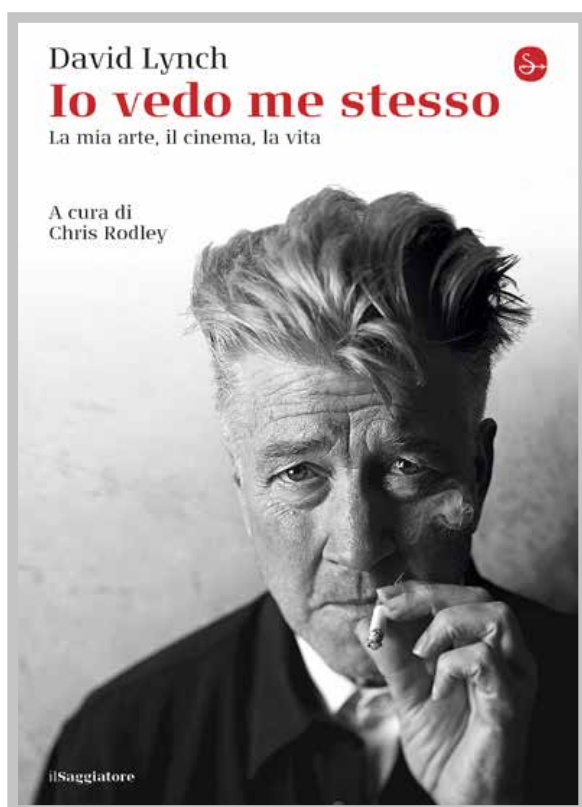
In chiusura l'immagine della voce narrante nuota immersa nell'elemento primordiale, libera finalmente dai vincoli spaziali del proprio corpo, «con la calma di chi torna a casa dopo molto tempo» e finalmente «respira».

Carol Rama, *Appassionata*, 1940



MARCO ROSSI

David Lynch, *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*



La recente riedizione del volume *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema la vita* (Il Saggiatore 2016), curato dal cineasta indipendente Chris Rodley, consente di attraversare tutti i territori e i linguaggi praticati da David Lynch, tramite un percorso stratificato e mai banale. Si tratta di un testo in forma di intervista, che raccoglie una serie di conversazioni (curate per lo più dallo stesso Rodley) risalenti agli anni Novanta. Edito originariamente nel 2005, *Io vedo me stesso* si compone di undici capitoli, preceduti da efficaci introduzioni che servono a guidare il lettore lungo un arco di circa cinquant'anni. L'argomentazione segue infatti un criterio cronologico, senza rinunciare a un calibrato gioco di anticipazioni e richiami, distendendo così il discorso secondo il modello di una vera e propria biografia. Ogni capitolo è corredato da immagini, necessarie, dato che si parla di un artista visivo, ma non adeguate: uno dei limiti del libro, infatti, è quello di

aver puntato su riproduzioni in bianco e nero e in bassa qualità, che certo non esaltano la potenza iconica del lavoro di Lynch, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra luce, ombra e colori. L'edizione italiana è poi arricchita da un capitolo conclusivo, scritto da Andrea Morstabilini, che propone un'analisi di *Inland Empire*, il lungometraggio distribuito successivamente all'edizione americana del volume, in cui il punto di vista del critico risulta però a tratti preponderante sullo sguardo di Lynch.

Il tono generale del testo è molto colloquiale, Lynch sembra a suo agio, quasi conversasse con un amico, tanto più che sono ricorrenti risate e battute. Rodley inizia con questioni relative alla vita personale del regista, al suo pensiero per poi approfondire quegli aspetti che riguardano l'analisi artistica e tematica nonché i metodi di realizzazione del suo lavoro. Dal canto suo, Lynch esprime il potenziale di un vero genio, compiendo sempre collegamenti e ampliando notevolmente il raggio delle risposte, bilanciate, però, da diverse reticenze, dettate dal non voler rompere l'alone di mistero che avvolge da sempre le sue opere. L'obiettivo di Rodley, lampante proseguendo la lettura, è voler mettere in luce la vocazione artistica integrale di Lynch, di cui il cinema è solo l'ambito più evidente e più noto.

La creatività di Lynch si misura a partire dalla qualità della sua pittura, di cui si discute nei primi capitoli: con essa l'autore ha potuto esprimere quel senso di inquietudine



che lo accompagna da tutta una vita. Il quadro che dà il titolo al volume, *Io vedo me stesso*, rappresenta perfettamente le ambivalenze dell'animo umano attraverso due figure stilizzate e speculari, colorate in bianco e nero, su fondo nero. Nonostante siano attività molto diverse, Lynch intravede diverse somiglianze tra la pittura e la cinematografia. Nei quadri di Lynch, ad esempio, primeggia il colore nero, al quale l'autore attribuisce un significato onirico, come nei suoi film, con l'aggiunta di colori che rimandano alla cenere, al fango e al rosso, creando così impressioni di trauma e violenza. Gli stessi elementi sono ricorrenti in svariati suoi lungometraggi, ma soprattutto nei primi e sperimentali corti, dove il nero dello sfondo domina quasi ogni scena, il rosso è associato al sangue e alla violenza e il marrone al terriccio. Le figure sono frammentarie e molto dinamiche, come quelle dei quadri di Francis Bacon, molto amato dal regista e spesso sua fonte d'ispirazione. La stessa frammentarietà si riscontra nei personaggi dei suoi film, soprattutto in riferimento alla scissione identitaria e psichica di certe figure.

Dopo i discorsi sulla pittura, nei capitoli successivi il cinema diventa dominante, anticipato però da una sezione che affronta i cortometraggi sperimentali. Il primo, *Six men getting Sick*, è stato realizzato nel 1967 con l'intenzione di costruire un quadro animato. La telecamera riprende sei uomini imprigionati in una parete, che lascia intravedere le teste, l'apparato digerente e le braccia, mentre si contorcono e vomitano per la sofferenza provocata da un'imprescisa malattia. Più che di cortometraggio si può parlare di un misto tra pittura e scultura, poiché i sei uomini sono scolpiti e sono mossi tramite l'animazione e i colori; non vi è fluidità di movimenti, poiché si tratta di una serie di fotogrammi montati in maniera frammentata. Ogni scena assume le caratteristiche di un vero e proprio quadro, dove i colori spiccano sul bianco e nero della pellicola, per rendere vividi i fluidi corporei. L'opera, peraltro, non è stata concepita per essere proiettata sul grande schermo, ma sulla parete di una stanza, per poi essere mandata in *loop*, come una vera e propria installazione artistica. In più il suono di una sirena, fatto risuonare dal vivo, avrebbe creato un'atmosfera surreale. Lynch, più che sul progetto in sé, si sofferma sull'utilizzo della cinepresa, con la quale, in quel periodo, ha preso familiarità.

Tra la realizzazione del film *Dune e Velluto Blu*, Lynch si dedica alla fotografia – oggetto di conversazione nel quinto capitolo. Rodley invita Lynch a riflettere sul senso dell'immagine fotografica e su alcuni dei temi ricorrenti del suo *carnet*: soprattutto fabbriche e industrie, il cui contrasto col mondo circostante crea sensazioni di gioia e angoscia al regista. I paesaggi industriali appaiono anche nella sua filmografia e queste foto, denominate appunto *immagine industriale*, in bianco e nero, richiamano in particolare *Ereserhead* e *The Elephant Man*. Nel volume c'è spazio anche per un'altra fotografia, *Fish kit for Children*. La scelta non è casuale: si tratta infatti di una vera e propria composizione dell'artista, come quelle realizzate ai tempi della Philadelphia Academy. La fotografia ritrae uno sgombro fatto a pezzi, tema già presente nelle fotografie di George Stubbs, le cui sezioni hanno una piccola didascalia, accompagnate dalle 'istruzioni' per assemblarlo. Con il ricorrente tema della frammentazione, Lynch vuole indagare il principio di funzionamento del soggetto.

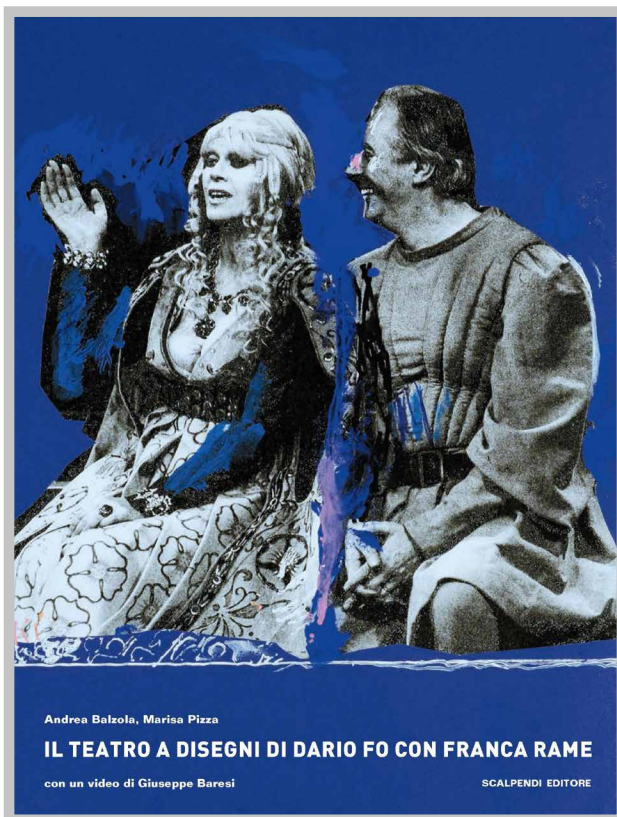
Il lavoro più significativo di Lynch al di fuori dei confini del cinema è probabilmente *Industrial Symphony No. 1: The Dream of the Broken Hearted*, una performance teatrale portata in scena a New York nel 1989 in collaborazione con Angelo Badalamenti e Julee Cruise. Questa esperienza viene affrontata nel capitolo otto e serve ad aggiungere un altro tassello al mosaico delle variazioni stilistiche del nostro. Il palcoscenico è un'immagine ricorrente nei suoi lavori, ma *Industrial Symphony No. 1* segna il debutto nella regia



teatrale. Nel cast compaiono anche Laura Dern e Nichols Cage, che in quel periodo hanno girato *Cuore selvaggio*, insieme a Michael Anderson, “l'uomo da un altro posto” della serie televisiva *Twin Peaks*. In questa performance Lynch fa rivivere le sue atmosfere cinematografiche dal vivo, sfruttando le luci e le splendide musiche di Badalamenti, con le canzoni di Julee Cruise, già utilizzate in *Velluto Blu* e *Twin Peaks*. L'oscurità rimane l'elemento centrale della rappresentazione: «Sei sul palcoscenico, è buio e non vedi la casa. Ti senti sola» è la frase che Lynch ripete più volte per introdurre la cantante dentro quel mondo onirico che ha cercato di portare in scena. Le scenografie costruiscono un piccolo universo industriale, come quello delle fotografie, con le quali interagiscono due danzatori, i cui corpi si contorcono e si librano tra le lamiere. Rodley, a dialogo con Lynch, sottolinea le differenze tra cinema e teatro, mettendo in luce le inevitabili difficoltà nel passaggio da un mezzo espressivo ad un altro.

Nel complesso il libro riesce a mettere in luce come David Lynch non sia semplicemente un cineasta ma un artista a tutto tondo, e giunge a sottolineare le connessioni tra i suoi lavori attraverso la sua eccentrica e affascinante prospettiva. Il fatto che le interviste risalgano agli anni Novanta, però, rischia di far percepire in maniera distorta la figura di Lynch, quasi fosse un artista ormai alla fine della sua carriera, mentre sappiamo che negli ultimi dieci anni si è dedicato attivamente al campo musicale ed è ormai imminente il ritorno dietro la macchina da presa per il sequel della serie *Twin Peaks*, in uscita nell'aprile del 2017. Chissà che non si possa aggiornare il volume con altre interviste, magari dopo il ritorno al mondo, ormai totalmente cambiato, del piccolo schermo.

SIMONA SCATTINA

Andrea Balzola, Marisa Pizza, *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame*

Dario Fo, premio Nobel per la letteratura nel 1997, se n'è andato lo scorso 13 ottobre, proprio nel giorno in cui veniva assegnata l'onorificenza per l'edizione 2016. La rivista Arabeschi attraverso la recensione del volume *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame* vuole ricordare il rapporto teatro-pittura che contraddistingue, in un continuo gioco di rimandi, l'itinerario poliedrico e creativo di Fo, capace di inventare una lingua per ogni Arte.

Il bel volume edito da Scalpendi nel 2016, *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame*, documenta e analizza un aspetto importante e innovativo del lavoro artistico di Dario Fo: la progettazione degli spettacoli teatrali e televisivi mediante sequenze di disegni che riguardano anche le situazioni sceniche e le azioni dei personaggi. Una sorta di *storyboard*, un canovaccio visivo, che racconta lo svi-

luppo drammaturgico dei suoi spettacoli e che serve per costruire il testo teatrale. Il volume presenta un ricco corredo iconografico e scientifico: le bellissime foto di scena, dello studio meneghino e non solo, i contributi di Franco Marrocco, Jacopo Fo, Stefano Benni, oltre che di Marisa Pizza (responsabile dell'Archivio Franca Rame - Dario Fo) e del regista e drammaturgo Andrea Balzola, e si offre pertanto come un viaggio appassionante all'interno del mondo dell'autore. Tra i materiali di accompagnamento si segnala anche un video che presenta un montaggio tra il dialogo insieme a Rame con Balzola, una lezione-performance artistica a Brera, un dialogo con Benni nella grande mostra al Palazzo Reale, il dettaglio dei bozzetti e i brani degli spettacoli corrispondenti, e due contributi sulla dimensione sonora e musicale dell'atto scenico contenuta nei disegni (Roberto Favaro) e sul lavoro della Sartoria Pia Rame per la realizzazione dei costumi teatrali dai bozzetti di Fo (Sara Mancinelli).

Questo progetto editoriale rappresenta anche la prima iniziativa pubblica dell'Archivio, che si appresta a diventare un Museo-Archivio Multimediale accessibile, secondo i desideri di Franca Rame, a un ampio pubblico.

Il dialogo sotto forma d'intervista tra Fo e Balzola, seguito da un intenso e riepilogativo saggio di quest'ultimo dal titolo *Dario Fo, un teatro scritto con le immagini. L'invenzione dello storyboard teatrale*, segue l'evoluzione di questa originale dimensione creativa

e ci racconta le due tipologie di bozzetti che Fo pratica per i suoi progetti teatrali: una riguarda la struttura, per cui si rivela fondamentale la sua formazione architettonica, e l'altra concerne i caratteri dei personaggi, le atmosfere emotive. Dunque, due aspetti del disegno diversi ma complementari, restituiti dal volume in modo convincente grazie alle numerose e straordinarie immagini che con una particolare impaginazione sviluppano parallelamente il discorso e gli esempi visivi consegnandoci quel mondo di colori dal tratto allegro e veloce tipico di Fo.

Se i disegni degli anni Sessanta presentano una prevalenza di bianco e nero e una sintesi del segno reso con la china o con la biro, da *La storia di un soldato* (1978) in poi si attestano invece una vera e propria esplosione cromatica, tecniche miste, oltre che l'ingrandimento dei format. Lo scopo è duplice: progettare la scenografia e spiegare con chiarezza agli attori e ai mimi in scena tutti i movimenti e le azioni principali.

Intorno agli anni Ottanta, viene impiegata anche la tecnica del *collage* e, se Picasso è pervenuto a una tecnica simile usando la macchina fotografica, Fo preferisce servirsi della fotocopiatrice: «...quando ho avuto la possibilità di usare la fotocopiatrice facevo moltissimo, ritagliavo, ricoprivo, sovrapponevo, e ci disegnavo o coloravo sopra. Usando anche i miei disegni, li copiavo, li ingrandivo o li rimpicciolivo, e li riutilizzavo in una chiave diversa» (p. 17). Dagli anni Novanta si registra un ritorno alla pittura condizionato probabilmente dalle lezioni-spettacolo tenute su alcuni grandi artisti (Caravaggio, Mantegna, Michelangelo...), ma anche dalla pratica su grandi tele, che confluirà nella imponente mostra a Palazzo Reale di Milano nel 2012 (si veda il catalogo *Dario Fo a Milano. Lazzi, sberleffi, dipinti*, edito da Mazzotta).

I disegni entrano a far parte dello spettacolo in un *work in progress* che caratterizza tutta la poliedrica attività di Fo. Per *Joan Padan e la scoperta de le Americhe* (1991) la sequenza dei disegni è sia un progetto, sia un suggerimento visivo durante la *performance*. Fo porta sulla scena una sorta di nuova dimensione del rapporto e del cantastorie popolare che aveva sempre con sé i grandi cartelloni dipinti con le situazioni principali, per usarli come elementi guida della narrazione. Il canovaccio di *Joan Padan*, divenuto libro nel 1992 per le Edizioni Gruppo Abele, è trasformato in oggetto scenico posto su di un leggio, che durante lo spettacolo è sfogliato con ampi gesti e mostrato al pubblico.

C'è tutta l'arte del passato nel mondo figurativo di Fo: le geometrie di Piero della Francesca, la sperimentazione di Picasso, l'importanza del disegno e dell'anatomia di Leonardo; ma c'è anche tutta la tradizione pittorica del nord Europa: Brueghel e Bosch, fra tutti, per la loro graffiante ironia.

Disegno preparatorio per lo spettacolo *Settimo ruba un po' meno*, 1964 © Archivio Franca Rame-Dario Fo



Disegno preparatorio per lo spettacolo *Il medico volante* da Molière, 1990 © Archivio Franca Rame-Dario Fo

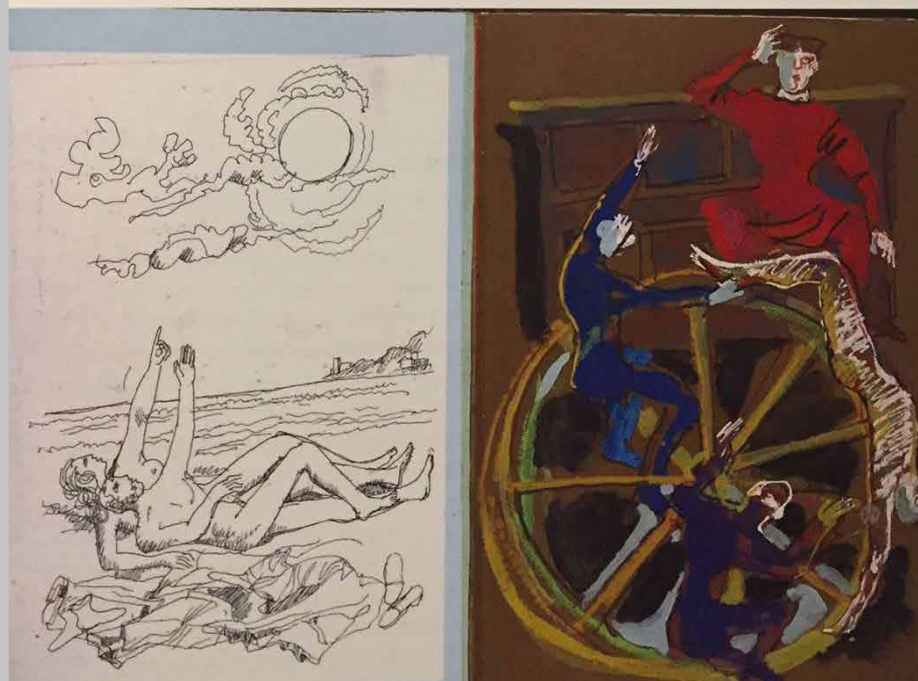
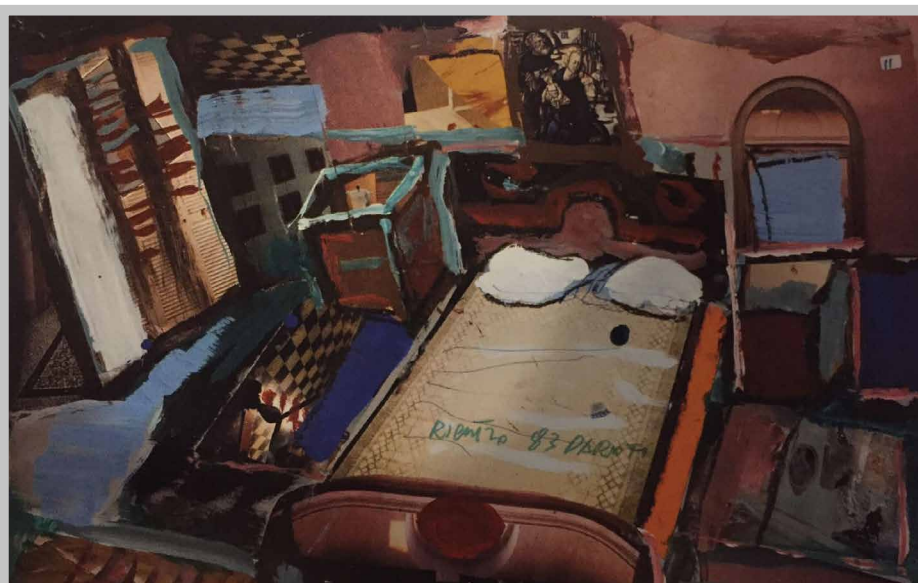


Dicevamo quanto sia stata importante la formazione in ambito architettonico del giovane Fo. La visualizzazione grafica e la rappresentazione nello spazio è fondamentale per immaginare e studiare i movimenti e le trasformazioni delle scene. Lo studio del teatro antico si è rivelato determinante al punto che, come dice Balzola, Fo «ha rappresentato nel secondo Novecento l'anello di congiunzione tra studio della pratica teatrale e pratica teatrale dello studio, in un percorso che unisce tradizione e innovazione come strumenti complementari di azione simbolica del mondo» (p. 50). All'interno del volume, numerosi sono gli esempi del cimento di Fo in questa impresa, uno tra tutti la regia dell'opera musicale *La storia di un soldato* di Igor Stravinskij, diretta da Claudio Abbado nel 1978. Anche in questo caso i bozzetti hanno lo scopo, oltre di progettare la scenografia (un'imbarcazione con dei praticabili), di illustrare movimenti e azioni ai mimi e attori che affiancano l'orchestra di dodici elementi. In tal modo, i musicisti seguono lo spartito musicale, gli attori lo spartito visivo di Fo.

Non mancano poi gli esempi di alcuni *storyboard* usati come strumento d'inchiesta. È il caso di

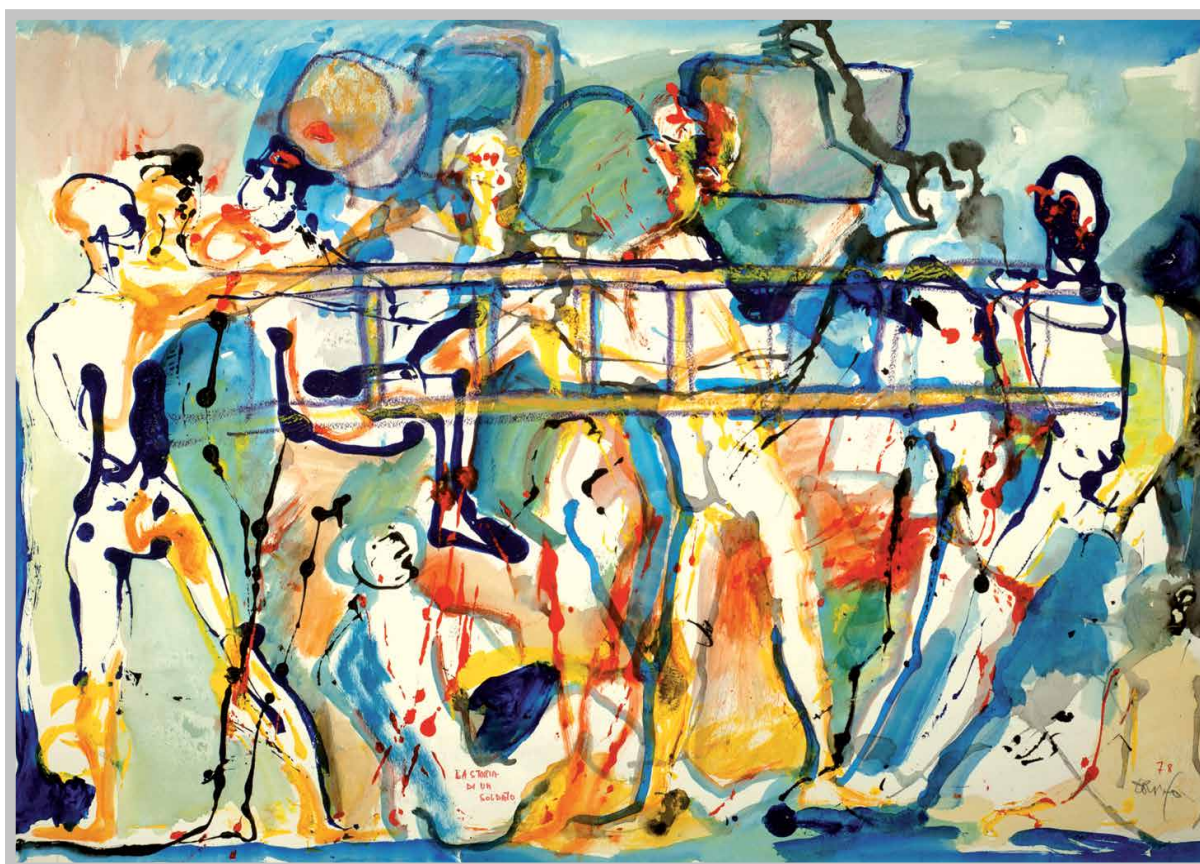
Disegno preparatorio in tecnica mista, pastelli e collage, per lo spettacolo *Coppia aperta*, quasi spalancata, 1983 © Archivio Franca Rame-Dario Fo

Album dei disegni per lo spettacolo *Johan Padan a la discoverta de le Americhe*, 1991 © Archivio Franca Rame-Dario Fo



due spettacoli: *Morte accidentale di un anarchico* (1970), sulla sospetta morte di Pinelli, e *Marino libero! Marino è innocente!* (1998), sulla vicenda giudiziaria di Adriano Sofri.

I documenti che compongono questo volume (oltre i bozzetti ritroviamo alcune foto di scena e le fotografie sul set di ripresa nello studio, nell'abitazione milanese e nell'Accademia di Brera), sussurrano storie, ci raccontano del lavoro di coppia, in scena e nella vita, di Dario Fo e Franca Rame. Ma queste storie bisogna metterle insieme, collegarle, creare interpretazioni e percorsi. Solo un archivio dinamico, cioè «un'opera aperta in divenire, che conserva continuamente la pratica della contaminazione dei generi e della progressione delle riscritture» (Pizza, p. 110), può dar vita a un libro come questo che, immergendosi nelle stanze di lavoro della casa-laboratorio Fo-Rame, giunge a consegnarci un messaggio di bellezza, coscienza civile e partecipazione.



Disegno preparatorio per l'opera musicale *La storia di un soldato*, musica di Igor Stravinskij, 1978 © Archivio Franca Rame-Dario Fo



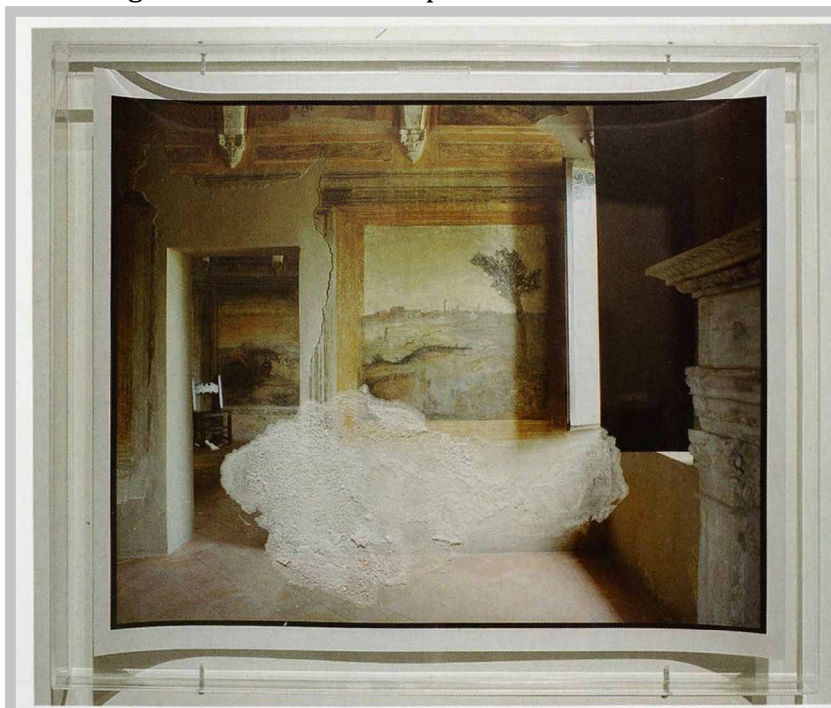
MARTYNA URBANIAK

Sandro Parmiggiani (a cura di), *L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*

Il volume *L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto* (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014), nato in occasione della mostra ideata e curata da Sandro Parmiggiani per celebrare il cinquecentenario della prima edizione del *Furioso* (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 4 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015), mira programmaticamente ad andare oltre l'occasione espositiva e a offrire, a un pubblico di specialisti e non, una serie di sguardi critici inediti su alcuni aspetti centrali del poema. Il libro – spiega nel saggio introduttivo il curatore – si pone così alla stregua di un attraversamento ideale in cui a quattro sezioni d'immagini, volte a dar conto della ricchezza del percorso espositivo, formato da opere di oltre cinquanta artisti, tra pittori, scultori, illustratori, autori di fumetti e fotografi, si accompagnano altrettante sezioni di saggi, affidati a quindici autori scelti tra studiosi di letteratura, storici dell'arte, antropologi, poeti, scrittori e scienziati. Alle testimonianze dell'ampia produzione artistica contemporanea, nata in prevalenza in occasione della mostra, si associano poi, poste in apertura e a corredo dei saggi, le riproduzioni delle illustrazioni delle principali edizioni antiche illustrate del *Furioso*, nonché di stampe sciolte, di tele e di disegni che il poema ha ispirato dal Cinquecento ad oggi. La mancanza di una ricostruzione in sede espositiva dei momenti salienti della plurisecolare fortuna figurativa del poema, imposta dalle ristrettezze dei fondi pubblici, è così, almeno in parte, colmata, offrendo un'occasione preziosa per ammirare, tra gli altri, i documenti della straordinaria raccolta ariostesca 'Angelo Davoli' della Biblioteca municipale 'Antonio Panizzi' di Reggio Emilia. L'organizzazione del volume sollecita quindi un dialogo sottile tra immagini e parole, che – spesso non facilitato, ma neanche condizionato, da rimandi espliciti – apre di fronte a chi legge un ampio panorama di questioni e ne propone una varietà di letture, racchiuse in una molteplicità di linguaggi e codici.

La prima parte del catalogo presenta le immagini della sezione di apertura della mostra, dedicate ai luoghi in cui si svolse la vita di Ariosto, con le quali dialogano, ora da vicino ora da più lontano, gli interventi di Giulio Ferroni, Valerio Magrelli e Gianni Celati. Gli scatti di Luigi Ghirri (1985), capaci di cogliere le atmosfere fuori tempo della villa del Mauriziano; le opere di Franco Guerzoni (2004), in cui l'applicazione dei cristalli di salnitro sulle stesse foto di Ghirri produce l'annullamento delle distanze tra il reale e l'immagina-

Franco Guerzoni, *Dentro l'immagine*, 2004, cristalli di salnitro su fotografia di Luigi Ghirri del 1985, collezione privata, Modena



rio, mitizzando il presente nell'eterno tempo che fu; le fotografie di Vittore Fossati (2014) che, al contrario, svelano quanto di concreto vi sia nei sognanti scenari pittorici su cui un tempo si affacciavano le stanze della residenza estiva del poeta; e le istantanee di Franco Vaccari, che già nel 1974 restituivano bruscamente gli effetti della trasformazione architettonica e paesaggistica del bel paese, proiettano chi legge verso un altrove ammaliante e contraddittorio, come il mondo stesso del poema.

La tensione tra l'assoluta bellezza formale della costruzione narrativa e poetica – nata da un dialogo tutto personale con le scritture del mondo classico e con le opere della letteratura romanza – e la spinta interna che ne svela l'artificio e gli inganni è al centro della riflessione di Giulio Ferroni. L'impenetrabilità dell'animo umano, la mancata trasparenza del sentimento amoroso, l'opacità delle azioni e la ricerca segnata immancabilmente dall'errore si ergono così a cardini dell'edificio poetico. La sua struttura è per Ferroni oggetto di un'interpretazione sublime nella trasposizione teatrale del poema di Ronconi e Sanguineti, alla quale lo studioso riserva un ricordo vivo, personale, profondamente sentito.

Uno studio puntuale di alcuni aspetti della perfezione formale del *Furioso* è invece offerto da Valerio Magrelli, mentre Gianni Celati invita il lettore a dipanare le fila dell'intreccio ariostesco inseguendo il *primum mobile* dei suoi giri a vuoto, ovvero Angelica che fugge. La donna, o più precisamente la sua *imago* impressa nella memoria dei cavalieri, offre, alla stregua di un oggetto interno della psicologia moderna, il simulacro sul quale proiettare il film dei desideri. S'irradiano da qui i moti maniacali che disegnano la trama del poema e di cui danno conto, a livello formale, la tecnica narrativa dell'*entrelacement* e la *variatio* delle costanti. In questo modo, osserva Celati, la lettura stessa diventa una sorta d'incanto, capace di portare chi legge a un'erranza simile a quella dei cavalieri. Il loro vagare sembra scorrere per momenti discontinui, isolando i protagonisti, e con loro i lettori, in un tempo senza tempo della leggenda, nelle vicissitudini eterne della non storia. Nasce così un poema le cui trame formano un arabesco: disegno ispirato forse, suggerisce l'autore, all'arte dell'Islam, dove il messaggio verbale e la forma ornamentale diventano tutt'uno nell'intento di esprimere l'infinita meraviglia del mondo.

La seconda sezione della mostra ospita disegni, incisioni, tecniche miste e *collage* realizzati tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, periodo in cui, ricorda Sandro Parmiggiani, l'interesse per il *Furioso* era particolarmente acceso.¹ A tali opere si uniscono poi alcuni cicli più recenti, ideati per illustrare il capolavoro ariostesco. Vi troviamo quindi interpretazioni di scontri cavallereschi e di visioni fantastiche uscite dalla pen-

Mimmo Paladino, Illustrazioni per Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Corrado Bologna, Treccani, Roma, 2011





na di Fabrizio Clerici (1964-1965), il cui disegno, di volta in volta diverso, si rivela capace di restituire ora il dinamismo e la platealità di un duello, ora la luminosità e l'evanescenza di un evento magico. Nelle *Fantasie d'amore e di guerra dell'Orlando furioso* (1974) di Aligi Sassu sono invece la sinuosità delle forme e la potenza del colore a produrre letture cariche di sensualità, di violenza, di fascino onirico. La sezione accoglie anche le incisioni che Franco Gentilini dedicò al canto ventesimottavo del poema (1979), le illustrazioni di Mimmo Paladino per l'edizione del *Furioso* curata da Corrado Bologna (2011), e due ritratti di Ariosto tracciati da Tullio Pericoli con un guizzo leggero e capace di illuminare il soggetto di una varietà d'ironiche sfumature (1988).

A tali opere si uniscono poi le tavole create da Grazia Nidasio per *l'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (2009), in cui la straordinaria efficacia immaginativa dell'artista dialoga con la rilettura del poema proposta dallo scrittore ligure. Contrastano con questi scenari di luminosa fantasia, da un lato, le atmosfere sinistre degli *Appunti e variazioni per un immaginario dell'Orlando furioso* di Lorenzo Mattotti incentrati sul tema della guerra e della follia (2008-2009 e 2014) e, dall'altro, le tecniche miste e *collage* di Gianluigi Toccafondo, profondamente ironici nel restituire la tensione erotica sottesa agli episodi del poema (2014).

Dalle riflessioni sul significato della magia ariostesca e sugli strumenti di guerra contro i quali il poeta polemizza nel *Furioso* scaturiscono anche i due saggi che compongono la seconda sezione del catalogo. Nel primo contributo, Franco Farinelli prende lo spunto da una delle più straordinarie rivoluzioni della cultura occidentale compiutasi tra l'ultimo scorcio del Quattrocento e i primi del Cinquecento, e cioè «il passaggio dal modello sferico e ricorsivo del Creato al modello tabulare» (p. 116). A partire da quel modo nuovo di concepire la Terra – non più una serie di luoghi, ma un unico spazio, una sfera topologicamente chiusa e finita, ma illimitata –, si giunge, ricorda lo studioso, a elaborare una nuova rappresentazione del mondo: la carta geografica. Se la familiarità di Ariosto con la rappresentazione cartografica è nota, e se più volte è stato rilevato come essa, oltre a echeggiare nei versi del poema, trovi una raffinata rispondenza visiva nelle illustrazioni di cui il *Furioso* fu corredato nell'edizione pubblicata da Vincenzo Valgrisi, a Venezia, nel 1556, la novità della lettura proposta da Farinelli sta nell'identificazione della magia di Atlante con il prodigio di una mappa. La sospensione di ogni logica processuale e lo scarto stranante tra la vista e il tatto, che caratterizzano i luoghi magici del poema, costituiscono infatti le stesse qualità su cui si fonda l'immagine cartografica. Da qui l'intuizione, suggestiva e ardita, che identifica il libro d'incanti del mago di Carena con la *Geografia* tolemaica.

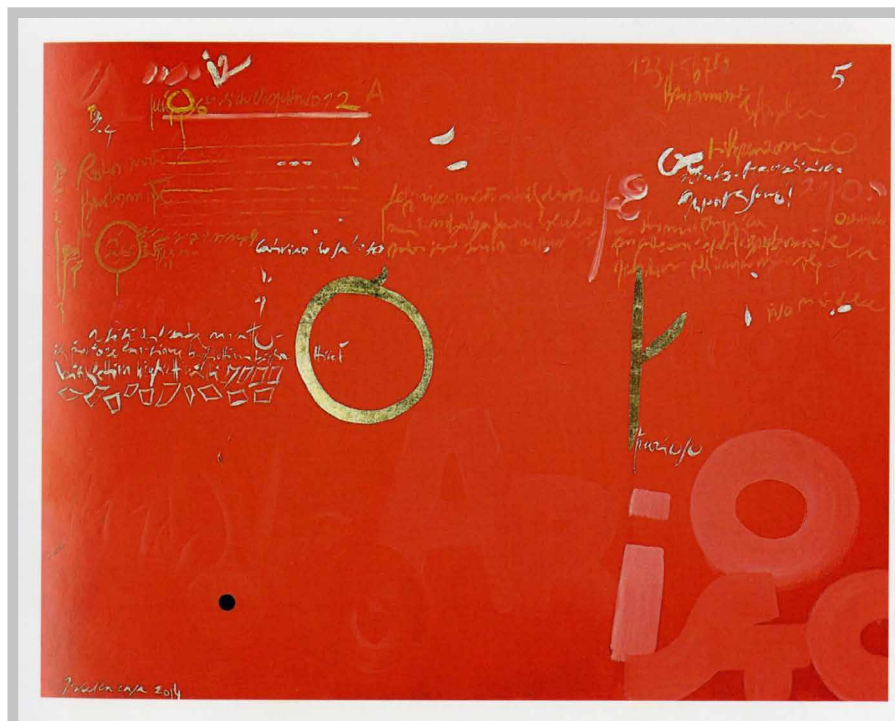
Altrettanto interessanti si rivelano le *divagazioni* sulle armi bianche di Luigi Ballerini, in cui le invettive contro gli inventori e i produttori delle armi da fuoco – da Ariosto espresse prima nel *Furioso* e poi nelle *Satire* – sono lette non solo come atto di critica verso la figura di Alfonso I d'Este (fabbricatore appassionato di armi letali che trafficava senza scrupoli), ma anche come frutto di profonde preoccupazioni morali del poeta. L'elogio dell'arma bianca non è, infatti, da considerarsi una semplice nostalgia di un Ariosto *laudator temporis acti*, ma va interpretato nel contesto di una riflessione filosofica, destinata a durare secoli, su come la perdita di certi saperi cambi il nostro modo di essere uomini. In tale ottica – scrive l'autore, citando anche Leopardi, il quale trecento anni più tardi torna sulla questione –, l'invenzione delle armi da fuoco si profila come aspetto di una drammatica tendenza a uguagliare tutto, dolorosamente e disastrosamente inscritta nella storia umana. La sostituzione dell'archibugio alla spada, dell'artificio alla virtù,

impedisce, infatti, di distinguere il forte dal debole e il valoroso dal vile, rendendo inutile la virtù stessa e rischiando così di far scomparire l'individuo, di trasformare l'umanità in gregge.

La terza sezione della mostra si apre con una tela realizzata intorno al 1645 da Simone Contarini e raffigurante Angelica e Medoro, con cui si vuole ricordare la ricca fortuna cinque e secentesca del poema, che non ha trovato spazio nell'esposizione. Seguono le istantanee scattate da Luigi Ghirri negli interni del Teatro Ariosto di Reggio Emilia, decorati nel 1927 da Anselmo Govi con affreschi in stile tardo-liberty raffiguranti scene del *Furioso*. È da lì che si passa a contemplare la produzione artistica degli anni Settanta e Ottanta, con opere come il *Logogrifo omaggio all'Ariosto* di Ezio Gribaudo (1974), l'imponente acquerello su carta intelata di Davide Benati (1982), o il disegno a matita *Altri mondi e sin al cielo volo* di Gabriella Benedini (1974). Seguono i lavori realizzati più di recente o specificamente in occasione della mostra da numerosi artisti italiani e internazionali: lo splendido bronzo di Giuseppe Maraniello (2010); la tela coperta con smalti e foglia d'oro in cui Giuliano Della Casa adopera le parole alla stregua del segno pittorico (2014); l'inquietante composizione di bronzo e olio su tela di Roberto Barni (2010); la rappresentazione in terracotta di Angelica che fugge, con cui Giuseppe Bergomi sfida le potenzialità espressive del mezzo (2014); la riflessione pittorica sul ritratto a lungo creduto di Ariosto, realizzata da Manolo Valdés (2014), e l'ammaliante rappresentazione di *La notte delle meraviglie* di Medhat Shafik (2014). È infine qui che vengono collocate le foto di scena dell'*Orlando furioso* di Luca Ronconi scattate da Franco Vaccari nel 1969, e i ritratti fotografici de *I personaggi dell'assedio di Parigi nell'Orlando furioso*, realizzati nel 2014 da Marco Bolognesi con la tecnica di body painting e collage.

A dialogare con tali opere, nella terza sezione del catalogo, sono cinque saggi dedicati ad alcune delle incarnazioni dell'incanto ariostesco. In un ricco contributo dal tono leggero e spiritoso, degno del suo protagonista poetico, Ermanno Cavazzoni ricostruisce la carriera di Astolfo d'Inghilterra, personaggio in cui s'incarna una delle fantasie più straordinarie del *Furioso*. Alberto Manguel riflette invece sul potenziale immaginativo dell'ippogrifo, animale più unico che raro, in cui si sostanzia l'inventiva poetica di Ariosto e che, si augura l'autore, possa essere salvato dal rischio di estinzione anche, ma non solo, da scrittori fantasy. D'altro canto, Massimo Ciavoletta ripropone all'attenzione dei lettori l'analisi della pazzia amorosa di Orlando. I suoi sintomi sono letti e interpretati dallo studioso alla luce della trattatistica medica cinque e secentesca la quale fonda le proprie radici nelle teorie psicologiche e filosofiche del Medioevo basate, a loro volta, sulla dottrina delle facoltà dell'anima sviluppata da Aristotele e sulle teorie mediche di Galeno. In tale contesto nozionistico, il quadro della follia tracciato dal poeta rivela un alto tasso di scientificità, il che consente di comprendere meglio la terrificante trasformazione del paladino di Francia in una bestia licantropa.

Giuliano Della Casa, *Omaggio a Ludovico Ariosto*, 2014, tecnica mista, smalti e foglia d'oro su tela





L'incanto di cui è capace l'amore ha però nel poema anche il volto di Alcina alla cui figura – insieme a quella, altrettanto sfaccettata e sfuggente, della sua antagonista Melissa – è dedicato il contributo di Daniela Delcorno Branca. Nell'ambiguità propria dello *status* stesso della fata la studiosa intravede il motivo per cui Ariosto abbia scelto di servirsene per tradurre in figura una delle inquietudini più pressanti, ovvero la potenza delle apparenze, l'impenetrabilità della verità. Ma tale lettura risulta parziale, se si considera che il testo veicola anche l'elogio della simulazione. La visione pluriprospectica del poeta – ricorda la studiosa – problematizza, infatti, fino in fondo la realtà, rendendo la simulazione uno strumento utile, e a tratti necessario, per vivere, e sopravvivere, nella società. La conferma di ciò giunge in parte dal saggio di Dennis Looney dedicato al *corpus* di 214 lettere ariostesche. Pur se, o forse proprio perché, di regola non composte ad arte (cosa che tanta delusione causò a Croce) le missive del poeta si rivelano capaci di fornire notizie preziose su come egli, servitore degli Este e governatore in loro vece, affrontasse le crisi politiche, sociali e religiose di cui fu testimone.

L'ultima sezione della mostra dà conto della capacità del *Furioso* di ispirare una ricca e variegata produzione fumettistica, la quale accoglie variamente, sin dalle proprie origini, temi, immagini e figure del poema.² Il percorso espositivo prende avvio dalle creazioni di due grandi disegnatori della *bande dessinée* italiana: Guido Crepax, la cui passione per il *Furioso* trovò una prima espressione nel dialogo intertestuale tra la storia di *Valentina pirata* (1976-1978) e il testo ariostesco; e Sergio Toppi, l'autore di un racconto a fumetti *Verrà Orlando* (1986), in cui i protagonisti di Ariosto appaiono animati dall'inquieta attesa del ritorno del primo paladino di Francia. La mostra consente inoltre di osservare come nella produzione di questi artisti il *Furioso* sia capace non solo di ispirare nuove narrazioni per parole e immagini, ma anche di svelare una spinta ludica e performativa, diventando un'occasione di gioco. Così, se Sergio Toppi crea le figurine dei personaggi del mondo cavalleresco che nel 1966 compaiono ne "Il Corriere dei Piccoli", pronte per diventare protagonisti di storie sorte dall'immaginazione dei ragazzi; Guido Crepax inventa, a inizio degli anni Ottanta, *il gioco dell'Orlando Furioso*, ovvero una variante del gioco dell'oca i cui personaggi e luoghi ri-creano l'universo del poema di Ariosto.

A testimoniare la vitalità del *Furioso* è però, nella sezione, anche una scelta di racconti a fumetto che variamente riprendono e rielaborano le sollecitazioni ariostesche. Così, gli astronauti della missione *Apollo 17*, protagonisti della storia di Paolo Bacilieri (2014), scoprono che, se non è vero che la superficie lunare sia un deposito di ampole, il poeta può comunque aver avuto ragione nell'ammonire quanto sia facile perdere il senno per una delusione d'amore. Sulla missione lunare di Astolfo riflette anche Francesca Ghermandi le cui vignette attualizzano la vicenda conferendole un immaginario ispirato alla pop art. Una riscrittura ironica e scherzosa delle pene d'amore

Guido Crepax, *Il gioco dell'Orlando Furioso*, 1982, Milano, Archivio Crepax





dei paladini in continua ricerca di Angelica è invece offerta da Tuono Pettinato (al secolo Andrea Paggiaro) in un racconto a fumetti intitolato *Or Lando!* (2014), mentre nelle *Furiose nozioni* (2014) Matteo Casali e Giuseppe Camuncoli si soffermano sulle analogie tra l'arte di creazione dei comics e l'attività dei cartografi, capaci – alla stregua dei maghi del *Furioso* – di produrre un'illusione verosimile del mondo.

A dialogare sottilmente con queste creazioni, oltre che con il *Furioso*, sono i quattro saggi contenuti nell'ultima sezione del catalogo. Lina Bolzoni ricorda come il testo ariostesco si presti a infiniti attraversamenti in cui il passato s'incontra con il presente. Le interpretazioni figurative sollecitate dalla mostra sono, infatti, l'esito più recente di una lunga storia di ricezione del poema compiuta all'insegna delle immagini, in cui il suo testo fu fatto oggetto di varie operazioni interpretative. Così l'illustrazione libraria ha cercato di disciplinarne variamente la ricezione del *Furioso*. La lettura allegorica ha mirato a fissare vari momenti della narrazione in istanti bloccati, trasformandoli in veri e propri *loci* della memoria attraverso i quali veicolare un insegnamento morale ma anche moltiplicare le associazioni mnemoniche in un'esegesi per immagini. Infine, nel gioco scaturito dal poema, fosse quello inventato da Crepax, o quello che in età barocca intratteneva le corti di Torino o Parigi, la memoria del testo si univa all'invenzione, ricreando la trama ariostesca.

I complessi rapporti tra il poema e la narrativa verbo-visiva del fumetto sono invece al centro della riflessione di Roberto Roda il quale in un ricco e avvincente contributo ne ripercorre la storia. Un interessante approfondimento, incentrato specificamente su alcune interpretazioni pittoriche e fumettistiche presentate nella mostra è poi offerto da Enrico Fornaroli, mentre termina la sezione un ampio contributo in cui Stefano Jossa indaga la vitalità del poema nella contemporaneità, analizzandone i riusi e i travestimenti proposti nella letteratura, nel teatro e nel cinema. Si chiude così il volume la cui ricchezza è prova di come il suo curatore, nel rilanciare l'antica sfida di proporre il poema alle interpretazioni dei protagonisti contemporanei dell'arte, abbia vinto la scommessa.

¹ Cfr. la galleria 'Il poema immaginato. Visioni dell'Orlando furioso tra XX e XXI secolo', *Arabeschi*, 2, 2013 (<http://www.arabeschi.it/il-poema-immaginato/>).

² Si veda, in merito, anche la galleria 'Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche', *Arabeschi*, 7, 2016 (<http://www.arabeschi.it/collection/poemi-a-fumetti/>).



FRANCESCA AUTERI

Roberto Zappalà, Romeo e Giulietta 1.1. (La sfocatura dei corpi)

La nuova stagione (2016/2017) di Scenario Pubblico, Centro Nazionale di Produzione della Danza, dopo *l'happening* del coreografo palermitano Giuseppe Muscarello (*Io sono mia madre*) si è ufficialmente aperta con *Romeo e Giulietta 1.1. (La sfocatura dei corpi)*, balletto ideato da Roberto Zappalà nel lontano 2006 e portato nuovamente in scena, a distanza di dieci anni, in un'edizione aggiornata.

La scelta di riproporre questo spettacolo scaturisce dalla volontà del coreografo catanese di dedicare tale stagione artistica ad una rilettura di produzioni passate, al fine di rintracciare elementi di frattura, di continuità, di dialogo con ciò che oggi è divenuta la sua danza. La coreografia sceglie di interpretare, attraverso il peculiare linguaggio della *Compagnia Zappalà Danza* (CDZ), alcune fra le tematiche forse più care alla cultura di ogni tempo, ossia quelle dell'impossibilità della libertà d'amare e del conflitto parentale, punto di partenza per una riflessione più ampia e generale sulle lotte politiche che da sempre insanguinano la storia.

Il mito shakespeariano di Romeo e Giulietta, in cui il tragico e il comico si intersecano indissolubilmente, ha nutrito l'immaginario ballettistico fin dal lontanissimo 1811, anno in cui l'italiano Vincenzo Galeotti realizza una versione per il Balletto Reale Danese; da quel momento la danza ha più volte raccontato, sempre utilizzando differenti chiavi di lettura, la triste vicenda dei due amanti di Verona. Si ricordino, per esempio, i lavori di Leonid Mikhailovich Lavrovsky (1938 al Boshoi, 1940 versione filmica) e di Kenneth Mac-Millan (1965), con Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn per il Royal Ballet di Londra.

E poi, dopo Balanchine e Mats Ek, ecco nel 2006 il *Romeo e Giulietta 1.1. (La sfocatura dei corpi)* di Roberto Zappalà, rilettura assolutamente contemporanea del mito di William Shakespeare, dove corpi e storia si destrutturano e modificano in un continuo disarticolarsi di muscoli, ossa e giunture; si ricordino gli interpreti della versione originaria della coreografia, la splendida Daniela Bendini, biondissima ed eterea danzatrice, e Wei Meng Poon, eclettico performer dall'intensa capacità espressiva. L'operazione di recupero attuata da Roberto Zappalà si mostra piuttosto fedele alla prima messa in scena al punto che le varianti introdotte non stravolgono la struttura portante e coreografica dell'intera opera. Tra il 2006 e il 2016 ciò che cade e viene eliminato è un dispositivo meta-visivo costituito da tende in plastica atte a suddividere lo spazio teatrale in tre grandi porzioni (fronte pubblico, centro, retro), con l'intento di simboleggiare metaforicamente il conflitto fra Capuleti e Montecchi e, più in generale, tra fazioni antitetiche tra le quali vige un'impossibilità di dialogo. A questa diversa concezione della spazialità si aggiunge la scelta di costumi molto più colorati e sportivi: shorts e magliette sgargianti (forse voluta sotto-

© Serena Nicoletti





lineatura della giovane età dei protagonisti shakespeariani), anziché pantaloni e camicie dalle tonalità decisamente più cupe e serie. La partitura musicale (un ibrido viaggio fra Sergej Sergeevič Prokof'ev e Josè Altafini) e quella testuale rimangono assolutamente le stesse; attraverso un minuzioso lavoro di osservazione della messa in scena precedente, Roberto Zappalà ne ha ricostruito i gesti e il senso corporeo, adattando la coreografia ai due nuovi e brillanti interpreti: Maud de la Purification, oggi musa del coreografo catanese, e Antoine Roux-Briffaud, danzatore storico della compagnia.

La struttura dello spettacolo si compone di quadri, momenti, attimi in cui l'eco del drammaturgo inglese sembra risuonare con potenza per poi spegnersi in una danza che fagocita la storia, la frammenta, alterandone punti di vista e soluzioni formali. Sul piano del sistema dei segni possiamo notare un uso particolare delle maschere rispetto alla celebre tragedia elisabettiana: se nella vicenda originale era solamente Romeo a coprirsi il volto per non farsi riconoscere, nella rilettura del coreografo catanese sono entrambi gli amanti a indossare queste schermature visive, enfatizzando il tema, già preannunziato dal titolo, della 'sfocatura dei corpi'.

La questione dello sguardo è sottolineata anche attraverso la citazione di quattro brevi estratti sonori di *Deconstructing Harry* (Woody Allen), che insistono sulla difficoltà della messa a fuoco, del percepirsi per intero e non solamente a fotogrammi parziali. Tale motivo si concretizza, poi, ulteriormente nell'uso paradossale che Zappalà fa proprio delle maschere: quando vengono momentaneamente tolte dai volti, i due innamorati perdono la possibilità del contatto fisico e visivo, tramutandosi in ombre di carne che vagano in assoluta solitudine esistenziale. La maschera, filtro sociale e culturale, assurge quindi a strumento comunicativo necessario seppur tragico, motore funzionale di una narrazione di corpi, parole e note.

Un altro segmento interessante riguarda lo sviluppo della citazione della rosa del celebre dialogo fra i due giovani innamorati: Zappalà qui sceglie di utilizzare un brano musicale totalmente avulso dalla trama originaria del dramma, ossia *La rosa* di José Altafini, canzonetta allegra e giocosa dalle sonorità latine. È questo il momento in cui anche i corpi dei due danzatori sembrano nutrirsi della leggerezza propria di tale melodia, abbandonandosi a movenze e sorrisi privi di qualsivoglia presagio di morte. L'evento luttuoso, però, è annunciato dalla scelta di determinati cromatismi: un tappeto di luce rossa, colore del sangue e della morte, accompagna i movimenti dei performer, enfatizzando l'idea di una catarsi determinata dal sacrificio carnale. Questa scia di luce diviene a un tratto verde, come il veleno che ingeriranno gli amanti e come il colore tradizionalmente attribuito all'idea di speranza. Corpi forti, flessibili e disarticolati, Maud (Giulietta) e Antoine (Romeo) si privano persino delle calzature sportive che avevano accompagnato i primi movimenti della performance, conferendo a questa scelta scenica una ben precisa intenzionalità comunicativa: spogliarsi delle sovrastrutture ideologiche e politiche per ritornare a un originario contatto di spirito e materia, a una spontaneità dell'amarsi che ritroviamo, non

© Serena Nicoletti



ph. © serena nicoletti



a caso, nel progetto *Transiti Humanitatis*, un percorso a tappe dedicato al principio di accoglienza dell'Altro.

Nonostante la tensione fra i due amanti, protagonisti di un fitto corpo a corpo, l'opera del coreografo catanese culmina in un finale aperto in cui i due interpreti rotolano avvinghiati verso il fondo della scena, lasciando sfumare l'ipoteca della morte. L'idea di attenuare la catastrofe della tragedia shakespeariana non è una scelta neutra, ma rinvia a quello che probabilmente è il senso ultimo dello spettacolo: il richiamo a una speranza (forse già evocata da quel tappeto di luce verde) che promana dalla cenere di una catarsi scenica universale.

© Serena Nicoletti





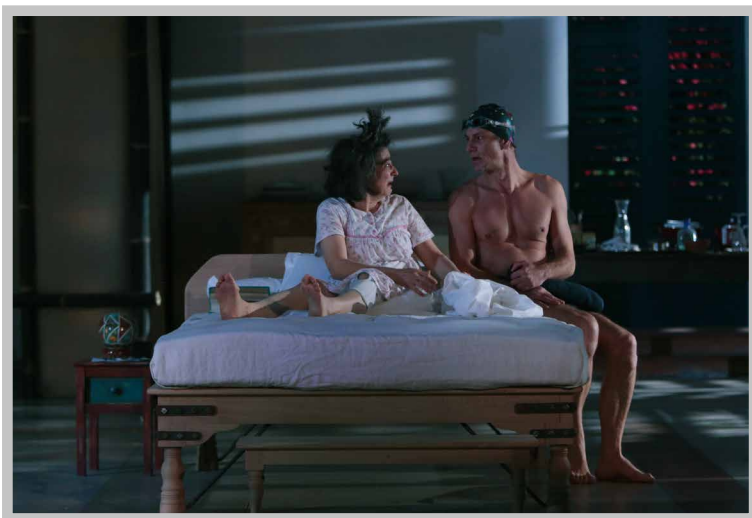
ROBERTA GANDOLFI

Creazione collettiva del Théâtre du Soleil, *Une chambre en Inde*

Alla Cartoucherie di Parigi è di scena fino al prossimo giugno *Une chambre en Inde*, la nuova creazione collettiva del Théâtre du Soleil, guidata da Ariane Mnouchkine.

Due anni fa, in occasione del cinquantenario della troupe francese, avevamo visto al PiccoloTeatro di Milano *La ronde de nuit* del Teatro Aftaab, la compagnia afghana che è figlia del Théâtre du Soleil. *Une chambre en Inde* ha temi e timbri molto simili a quello spettacolo, onirici e comici, generosi e umili: il registro popolare è continuamente intercalato con scene di sapiente raffinatezza teatrale e il piacere degli spettatori è caldo e puro, di fronte a un teatro capace di muovere e commuovere gli animi.

Gli attori e le attrici del Teatro Aftaab qui vengono assorbiti in un grande ensemble di oltre 30 interpreti, a fianco dell'attrice del Soleil che aveva firmato la regia del loro spettacolo, Hélène Cinque – esilarante nella parte della protagonista di *Une chambre en Inde*, Cornelia – e di altri attori e attrici storici del Soleil, fra i quali Duccio Bellugi Vannuccini, Shaghayegh Beheshti, Maurice Durozier.



Il regista affida la troupe a Cornelia. In scena: Hélène Cinque e Setetsu Onochi © Michele Laurent

Come ne *La ronde de nuit*, tutto si svolge nel corso di una lunga notte, ma se là era un gruppo di profughi afghani a trovar temporaneo rifugio in un teatro francese, ospiti di un loro connazionale appena assunto come custode di quel teatro, qui invece si racconta di una troupe di teatro francese che si trova in India su invito dell'Alliance Française e

ha smarrito il filo del proprio progetto. Il loro regista infatti è stato arrestato (dopo essersi arrampicato, nudo, su una grande statua di Mahatma Gandhi) lasciando a Cornelia, la sua assistente, gli onori e gli oneri di tenere il timone della compagnia. Così nel corso di una lunga notte insonne, fra incubi e irruzioni di realtà, comicamente impotente di fronte ai mali del mondo, Cornelia non demorde dalla ricerca di un tema e di una storia per la prossima creazione della compagnia.

«Il mondo è stanco di coloro che lo odiano»: è una delle frasi di Gandhi che troviamo dipinte sulle pareti del foyer, alla Cartoucherie; *Une chambre en Inde* è la stanza dalla quale la troupe del Soleil guarda con sgomento il mondo di oggi, caotico e disumano (Aleppo che brucia, gli attentati di Daesh in Francia, i kamikaze mandati alla morte, l'indottrinamento via internet dell'Islam estremista), permettendosi di mostrarsi smarrita e di dar forma teatrale a un senso di disorientamento e impotenza, quello di tutti noi. L'ensemble del Soleil è straordinariamente tenace e usa tutte le splendide risorse del teatro per farsi



e farci coraggio, e per trasfigurare il reale, ricorrendo all'intelligenza del cuore e alle risorse del comico: è la strada che fu già di Charlie Chaplin, ed è un bravissimo Duccio Bellugi Vannuccini, nel ruolo dell'ebreo protagonista de *Il grande dittatore* (travestito da Hitler, come Chaplin, e contemporaneamente da Al Bagdadi, il califfo a capo di Daesh), a pronunciare, in chiusura di *Une chambre en Inde*, l'intramontabile discorso di Chaplin all'umanità.

L'ambientazione, elegante e nitida, è tuttavia più semplice rispetto alla complessità dell'ambiente scenico cui altri spettacoli del Soleil (*Les Ephémères*, *Les Naufragés du Fol Espoir*) ci avevano abituati. Siamo nel Tamil Nadul, nell'abitazione spaziosa e accogliente di una maestra di scuola, paladina dei diritti delle bambine e delle ragazze, che ospita la protagonista, Cornelia. Sulla destra del palcoscenico c'è un grande letto, su cui lei si butta continuamente, sfinita, cercando invano sonno e riposo, mentre lo spazio di sinistra è occupato da un lungo tavolo rettangolare dove squilla spesso il telefono, e da tre ampie finestre, ora aperte ora chiuse, da cui filtrano le luci e un fitto e continuo concerto di uccelli, a volume variabile (proprio come nella regia stanislavskijana delle *Tre sorelle* di Čechov); sul fondo, seminascondito da una tenda sottile, si trova il bagno cui i personaggi ricorrono farsescamente, a vomitare e defecare, quando i mali del mondo per un attimo diventano troppi.

A fare irruzione nella grande e ariosa stanza c'è di tutto. Vi è la realtà dell'India di ogni giorno, due grandi scimmie, un elefante, dei poliziotti; arriva un padre autoritario che vuole riprendersi la figlia, a servizio presso l'insegnante, per costringerla a un matrimonio combinato; si intromette un altro padre hindu a comandare minaccioso alla maestra che il figlio, in classe, non sieda più accanto al compagno musulmano. Vi sono i mali del mondo globalizzato di oggi, che irrompono in forma di frammenti video da Aleppo, di telefonate che portano le notizie degli attentati parigini dello scorso 2016, o in forma di toccanti scene mute, come quella delicata della vestizione di un bambino con una cintura di esplosivo. Come e perché fare oggi teatro, arte, in un mondo che pare andato oltre l'umana comprensione? Come raccontarlo? Cornelia e il Soleil formulano questa domanda con grande intelligenza scenica. Provano la mimesis della violenza sbattuta in scena: un uomo nudo, sanguinante e torturato, dei guerriglieri col mitra spianato, un membro dell'Isis pronto a riprendere l'esecuzione con la telecamera ad uso di diffusione interplanetaria... ma ecco che l'immagine scenica si liquefà letteralmente davanti ai nostri occhi, in un secondo, appena incalzano le disarmanti domande del condannato: «volete dirmi dove siamo? In Siria o in Francia o in Africa o dove ancora?»; «chi siete voi?»; «e perché?»; «che ne sappiamo noi di tutto questo? Dobbiamo saperne di più...».

Shakespeare consola Cornelia. In scena: Hélène Cinque e Maurice Durozier © Michele Laurent





A incoraggiare il personaggio della regista alla ricerca della storia da raccontare arrivano anche, nella stanza indiana del Soleil, gli dei del teatro, i suoi numi tutelari: ecco, nel primo tempo, entrare da una delle finestre William Shakespeare in persona, in costume d'epoca, accompagnato da un giovane paggio; e quando Cornelia comicamente si inginocchia devota ai suoi piedi egli la rincuora dicendole che davvero non c'è alcun segreto, l'unica ricetta per trovare il filo dell'invenzione drammatica e teatrale è «lavorare, lavorare, lavorare». Poi nel secondo tempo, in un commovente cameo, appare il dottor Čechov (l'attore armeno Armand Saribebekyan, cui si deve questa proposta scenica); premuroso e calmo, accompagnato da Irina, Masa e Olga che spalancano le tre grandi finestre, egli visita la povera Cornelia, chiedendole affettuosamente perché cerchi addirittura in India, tanto lontano, il tema dello spettacolo: «Ci sono così tante belle pièces... come *Zio Vanja*, sul crimine contro la natura, l'umanità, il futuro; *La Mouette*, sul dubbio dell'artista; e se cercate una pièce sulle donne, prendete *Tre sorelle*...». Così a sorpresa il teatro di Čechov risuona, come una promessa a venire di Ariane Mnouchkine e del Soleil, oltre la dacia indiana di questo spettacolo.

Ma soprattutto, a fare irruzione sulla scena di *Une chambre en Inde* è lo straordinario

vigore di un teatro sconosciuto e vivente: il Terukkuttu, una forma di teatro popolare tamoul, caro alla casta degli intoccabili, recitato in India da soli attori maschi, che racconta le infinite saghe del Mahabharata e del Marajana. Duccio Bellugi mi ha raccontato che quelle troupe lavorano su commissione, nello stato del Tamil Nadu, richiamate dai capi villaggio delle campagne in occasione delle festività, a recitare brani e frammenti delle grandi epopee. Dopo un viaggio collettivo in India per incontrare il Terukkuttu, nel gennaio del 2016, il Soleil ha invitato alla Cartoucherie il

Le tre sorelle spalancano le finestre della dacia indiana. In scena: Dominique Jambert, Andrea Marchant, Alice Milléquant @Michele Laurent

L'irruzione giocosa della troupe di Terukkuttu. In scena: Sébastien Brotter-Michel, Dominique Jambert, Hélène Cinque, Eve Doe Bruce @Michele Laurent





maestro Kalaimamani P.K. Sambandan Thambiran, che è restato con loro due mesi (fino ai primi 15 giorni di repliche) trasmettendo agli attori e alle attrici del Théâtre du Soleil movimenti, canti e musiche di alcune precise scene.

Une chambre en Inde intesse infatti le storie del locale e del globale, le vicende della troupe francese e della maestra indiana, con due bellissimi episodi del *Mahabharata*, recitati secondo il Terukkuttu, che raccontano atti di protesta e resistenza al femminile: del primo è protagonista Draupadi, la moglie dei Pandava (Omid Rawendah), che contesta ai suoi cinque mariti la viltà di averla giocata a dadi contro i cugini, e al sopruso di questi ultimi, che ora pretendono la proprietà del suo corpo, risponde, con l'aiuto di Krishna, con un sari che si srotola all'infinito, senza mai denudarla. Nel secondo è invece la moglie di Karna (Shaghayegh Beheshti) che, venuta finalmente a sapere delle origini e del lignaggio del suo sposo (egli è fratello dei Pandava ma si appresta a combattere contro di loro), turbata risponde alla richiesta di lui, che le chiede una benedizione per la battaglia imminente, insinuando dolcemente il dubbio e il turbamento nel suo cuore.

Sono meravigliosi e potenti i quattro lunghi frammenti che vedono riunita nella dacia indiana, dilatata a piazza, tutta la troupe del Soleil, per recitare con vitalità e colore queste scene, chi nella parte dei musicisti, chi in quella dei cantastorie, chi in quella degli interpreti principali, e tutti in quella del coro/pubblico che ripete, amplificandoli in canti carnatici, i versi dei protagonisti. È un *Mahabharata* diverso rispetto a quello rarefatto ed essenziale cui ci ha abituato Peter Brook, più colorato ed espressivo, sporco e vitale, arcaico e contemporaneo, che mette in campo senza parole e senza proclami la vitalità straordinaria dell'arte teatrale, la sua resilienza, il suo continuare a fiorire negli interstizi del mondo globale.

Sono cambiati i tempi storici ed è cambiato il Soleil. Oggi il suo Oriente è diverso rispetto agli algidi Shakespeare in stile No e Kabuki e al ciclo de *Les Atrides sub specie* Kathakali degli anni Ottanta e Novanta.¹ In quegli spettacoli virtuosi i registri espressivi di ispirazione orientale si applicavano al repertorio drammatico occidentale raffreddandolo e straniandolo, rendendolo potente e al contempo lontano; e nell'ammirazione di noi spettatori si insinuava, a tratti, il dubbio dell'esercizio di stile. Oggi ogni virtuosismo è lasciato cadere, la scena del Soleil è più concretamente attraversata dal mondo, e lo spettacolo si fa diretta cassa di trasmissione del Terukkuttu, citandolo letteralmente, salvandolo alla memoria della scena contemporanea, incardinandolo nel corpo-archivio della troupe multietnica ed europea del Soleil, che lo riproduce secondo l'indicazione precisa di quei maestri.

La troupe accosta ed interseca senza soluzione di continuità le scene del *Mahabharata* in versione Terukkuttu a tutte le altre scene recitate col proprio stile occidentale di iperrealismo burlesco, quello che deriva dall'antica lezione delle maschere e che permette di prendersi gioco dei potenti, di trasformare ad esempio in maschere teatrali il burka e la divisa talebana. A qualcuno potrà sembrare *kitsch*, ma Mnouchkine oggi non lo teme: accostando due registri così diversi, quali il farsesco delle nostre maschere e la diversa logica espressiva del Terukkuttu, ella dà vita a una utopia di sorellanza nel nome di un immaginario e di un'arte popolare, accessibile davvero a tutti.

Con *Une chambre en Inde* la regista abbandona la ricerca di perfezione assoluta che ha contraddistinto ogni suo spettacolo, a favore della commovente umanità che già brillava nei due lavori dei primi anni Duemila, *Le Dernier Caravansérail* e *Les Éphémères*.² Non a caso, come quelli, *Une chambre en Inde* è una creazione collettiva che raccoglie e mette a frutto tutta l'immaginazione e il sentimento dei suoi attori-autori, alcuni dei quali han-



no forse donato a questo spettacolo la loro creatività nella forma più libera, divertita e scanzonata che mai. Ogni sera, dal debutto dello scorso novembre, un pubblico nutrito e intergenerazionale, di giovani e anziani, di madri e di figlie, ricambia con generosità la troupe, ricompensandola con risate piene e con una partecipazione calda e ammirata, che coinvolge la dimensione dell'ethos: è qualcosa che raramente si vede a teatro e che ulteriormente conferma il Théâtre du Soleil, al di là delle mode di passaggio e di ogni proclama estetico, come un grande *théâtre des citoyens*.

¹ Cfr. R. GANDOLFI, 'Un viaggio nella Storia in compagnia degli autori', *Hystrio*, XXII, 2, 2009 (dossier a cura di S. Bottioli e R. Gandolfi, *Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil*).

² Cfr. S. BOTTIOLI, R. GANDOLFI, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi*, Corazzano (PI), Titivillus, 2012.



LAURA PERNICE

Motus, Raffiche

Raffiche. Rafales > Machine (cunt) fire è il nuovo spettacolo di Motus che ha debuttato il 18 ottobre nella lussuosa cornice dell'hotel Carlton di Bologna, inaugurando il progetto speciale «Hello Stranger» che il capoluogo emiliano dedica alla compagnia riminese in occasione dei suoi venticinque anni di attività. Se il progetto/tributo/omaggio al vissuto drammaturgico di Motus già dal titolo esprime un invito all'accoglienza dell'altro, di uno straniero/sconosciuto in senso geopolitico ma anche filosofico, lo spettacolo che ne segna l'avvio si presenta come espressione graffiante e irriverente di una possibile 'rifondazione' della comunicazione scenica, scaturita dal tradimento, dalla traslazione, dalla *trans*-mutazione. Le ragioni di questa volontà di cambiamento (che si conferma cifra congenita della processualità artistica del gruppo) vanno rintracciate in un clamoroso diniego: l'impossibilità per Motus di riallestire *Splendid's* di Jean Genet (1948), dopo la prima messa in scena del 2002, mutando da maschili a femminili le identità dei personaggi. Posti di fronte a questo divieto sancito dalle regole dei copywriting internazionali, ancor più assurdo e inaccettabile poiché riferito all'opera di un autore campione di libertà e metamorfosi, i registi Enrico Casagrande e Daniela Nicolò hanno scelto di lanciare una sfida alla censura e affidare ai drammaturghi Magdalena Barile e Luca Scarlini la stesura di un testo originale, che assorbe il plot del dramma genettiano per rielaborarlo e contraffarlo, in un processo di scardinamento e trasfigurazione narrativa. La storia sviluppata dal nuovo copione conserva i passaggi fondamentali del testo di Genet e i nomi dei protagonisti, i quali però cambiano *gender* e non sono più dei sequestratori di sesso maschile, ma un gruppo di femministe dall'identità mutante e sovversiva. Il set dell'azione scenica è ancora una volta una stanza d'albergo, dove le rivoltose della banda «La Rafale» (La Raffica), insieme ad una poliziotta corrotta, si sono asserragliate dopo aver rapito una scienziata durante un convegno di lobby farmaceutiche. A quattordici anni di distanza dal debutto di *Splendid's* nelle suite barocche del Grand Hotel Plaza di Roma, e a quindici dalla costruzione iperrealistica di una camera d'albergo di dimensioni vere, poi affiancata e raddoppiata da una *room* digitale nello 'storico' progetto *Rooms*, il teatro di Motus torna ad abitare lo spazio liminale e perturbante delle stanze d'hotel, caricandolo delle pulsioni rivoluzionarie che agitano sottotraccia la realtà sociale. La suite presidenziale del Carlton di Bologna, con la sua elegante moquette color panna, i maxi specchi, le luci soffuse, ha l'atmosfera insieme anonima e patinata, dal fascino ambiguo, tipica dei nonluoghi di augéniana memoria, regni della provvisorietà, del transito, della sospensione e dell'attesa. E proprio in un'attesa si consuma la vicenda delle sette rivoltose transgender che, ucciso in circostanze non chiarite l'ostaggio, adesso aspettano come inevitabile epilogo l'irruzione della polizia che circonda l'hotel.

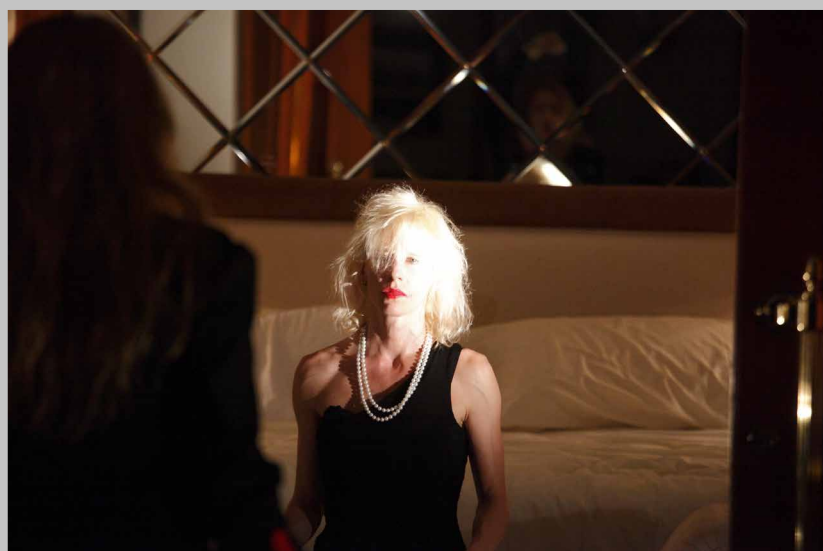
La performance, arte situazionista per eccellenza, si carica del *surplus* semantico generato dall'ambiente reale in cui si colloca, delle vibrazioni prodotte dalla vicinanza con gli spettatori (pochi per ragioni di capienza della suite), della simmetria visiva scena-stanza che ne costituisce il presupposto teorico; così ogni movimento, ogni dialogo delle protagoniste, sprigiona una forza espressiva, un 'effetto verità', che gareggia in autenticità con

la realtà extrarappresentativa, amplificando il coinvolgimento psicofisico del pubblico.

Mentre i notiziari radiofonici sull'assedio delle bandite scandiscono l'incedere dei minuti nello spazio-tempo sigillato della camera-set, la rivolta di La Rafale contro la 'violenza chimica' delle multinazionali farmaceutiche, contro la logica binaria maschile/femminile della cultura occidentale, contro i ruoli prestabiliti e le convenzioni sociali, si reifica nell'uso del corpo danzante come arma di dissenso e seduzione. La figura androgina del capogruppo Jean (Silvia Calderoni) si unisce alle conturbanti *silhouette* delle compagne gangster per ballare al ritmo delle canzoni di Amanda Palmer, di Barbara, del

affresco coreografico fatto di volteggi e piroette o piccoli passi cadenzati. L'urgenza del dire, il bisogno di autodeterminarsi, l'insofferenza nei confronti dei paradigmi imposti si esprimono attraverso una recitazione tersicorea, che non ha rapporto con la diegesi scenica ma possiede valenza drammaturgica autonoma, in quanto elemento che sospinge l'evoluzione emotiva delle protagoniste verso il culmine di tensione finale. Nella fitta partitura di gesti e movimenti, più espressiva che mimetica, affonda la complessità psicologica e locutiva delle relazioni attanziali, dinamizzando il rapporto tra codice verbale e cinesico-gestuale, anche attraverso qualche incursione nel comico. Le diverse scritte della scena convergono in un'organicità di senso plasmata dai temi fondanti del teatro di Genet: l'attrazione feticcistica verso la violenza incarnata dalla sbirra corrotta (Federica Fracassi), l'eccesso sia estetico che morale espresso dal personaggio di Rafale (Ilenia Caleo), il culto della trasgressione e dell'inversione dei ruoli rivendicate da Bravo (Sylvia De Fanti), il ribellismo giovanile del folle Pierrot (Ondina Quadri), la sovranità attraverso il male che deraglia nell'abiezione e nel tradimento di sé stessi, come accade a Jean, costretto a travestirsi da *femme fatale* per depistare i poliziotti, insieme eroe e martire del proprio crimine.

Motus, Raffiche - Silvia Calderoni_@ Luca Del Pia



Motus, Raffiche - Emanuela Villagrossi, Alexia Sarantopoulou, I-Chen Zuffellato_@ Luca Del Pia



Motus, Raffiche - Ondina Quadri_@ Luca Del Pia





Ad affascinare e attrarre lo spettatore è quindi la miscela detonante di azioni violente, giri di danza, dialoghi serrati e smottamenti di prospettiva drammaturgica, questi ultimi protesi verso lo squilibrio, la caduta al di là delle convenzioni recitative che regolano il rapporto tra movimento fisico e partitura testuale; laddove il contenuto del testo verbale va in cortocircuito con la libera danza delle gangster, sempre pronte a muoversi a tempo di musica anche nei frangenti più carichi di tensione, è evidente che la pulsione sovversiva del dramma non si esprime unicamente nelle battute, ma soprattutto nella scelta della cifra recitativa del gruppo, mutuata da Genet.

Ed è proprio in questa distanza ravvicinata e anti-teatrale che emerge la centralità dei corpi in scena: corpi femminili che tentano di mimare la presenza di un fallo, annullano il seno dentro una stretta fasciatura o si ricoprono di un groviglio di segni, epitomi di un'estrema rivendicazione al mutamento, e insieme campi di battaglia nella lotta contro gli stereotipi sessuali e il controllo fisiologico dell'industria farmaceutica. La vicenda gradualmente si snoda attraverso le caotiche dinamiche della banda, una giostra di seduzioni, tradimenti e scontri per il comando affidata allo sguardo voyeuristico del pubblico, così prossimo all'azione da coglierne ogni dettaglio.

Argomenti *queer* e contemporanei si inseriscono pertanto nel dispositivo drammatico genettiano, attualizzandone l'originaria connotazione politica, ma sempre con la consapevolezza di attraversare la superficie scivolosa di un dramma 'senza via di fuga', in cui le danze, le audaci rivendicazioni, i mitra delle protagoniste puntati contro il potere in fin dei conti a nulla valgono per evitare la resa finale. Poco prima che la polizia faccia irruzione nell'hotel, la sbirra assetata di violenza che segretamente si era unita al gruppo punta la sua arma contro le bandite, obbligandole a consegnarsi alle forze dell'ordine e chiudendo, nell'agghiacciante stupore di un fatale tradimento, la tenaglia tragica del dramma. Con sua declinazione di *Splendid's* in chiave *queer* e postmoderna Motus conserva la visione disincantata di Genet, ma tramite il ricorso alla traslazione di genere, allo stravolgimento arbitrario e disinibito si riafferma l'idea, ancora rivoluzionaria, di un teatro in cui «*toutes les libertés sont possibles*».¹

¹ J. GENET, *Lettres à Roger Blin, Œuvres Complètes*, vol. IV, Gallimard, 1979, p. 222.



BIAGIO SCUDERI

Alessio Pizzech, *Chi cazzo ha iniziato tutto questo?*

Alla fine dello spettacolo una signora dalla folta chioma rossa dice all'amica: «Sono soddisfatta! Finalmente ho visto un testo, una regia e degli attori». A qualcuno potrebbe apparire banale come 'recensione' ma, invero, non lo è affatto: non è scontato, oggi, imbattersi in una drammaturgia contemporanea che abbia scheletro e muscolatura; non è scontato, oggi, che un regista abbia capacità ermeneutica e consapevolezza dei mezzi di scena; non è scontato, oggi, che il palcoscenico sia calcato da persone di talento, lì per mestiere e non per caso. Questo è quanto si è verificato al Festival di Teatro Internazionale "Quartieri dell'Arte" di Viterbo (29 agosto – 3 novembre) con la messa in scena di *Chi cazzo ha iniziato tutto questo?*.

Il testo rappresentato è frutto del progetto *Hybrid Plays- A Cultural Translation Project*: una serie di workshop per drammaturghi *senior* e *junior*, di diversa nazionalità, che si incontrano per sviluppare copioni ibridi in cui linguaggi e orizzonti collidono. In questo caso il *senior* è Dejan Dukovski, macedone, Premio della critica al festival di Venezia 1998 e autore di *Who the Fuck Started All This*; la *junior* è la scrittrice norvegese Agate Øksendal Kaupang, che ha tradotto e adattato il testo sviluppando un sistema che ambisce a dinamicità attraverso l'alternanza di quadri e cornice ma che sempre al medesimo abisso giunge: la disperazione (spesso violenta) che attanaglia ogni singolo uomo. Un orizzonte senza fuga messo in scena da Alessio Pizzech, regista che si muove con disinvoltura tra lirica e prosa, qui alle prese con quattro attori dalla genuina attitudine: Daniela Giordano, Caterina Gramaglia, Maximilian Nisi e Nick Russo.

Entrano in scena quando la sala è completamente al buio e *l'Ave Verum Corpus* di Mozart condisce l'aria con religiosa tensione. Una lenta assolverenza rivela gli attori disposti sul fondo, in fila l'uno accanto all'altro, con due valigie agli estremi a serrare il quartetto. Le prime battute pronunciate da Miss Dukovski (Giordano) fungono da sinopia, ci mostrano i neri contorni del disegno che diverrà affresco attraverso la successione delle scene: «Perché tutti i rametti del bosco diventano serpenti. [...] Tutte le ragazze norvegesi diventano puttane, e tutti gli stranieri, loro diventano stupratori». Un determinismo spietato che trova albergo tra quattro cassette di legno grezzo e quattro sedie anni '50 in formica rossa, raccattate nella dispensa del festival. Miss Dukovski e Agate (Gramaglia) sono i due personaggi che si trovano al di là dei quadri scenici, in una cornice che consente di pronunciarsi sul "reale" e sul testo stesso che sta andando in scena. Così, dopo il monologo di Agate, che restituisce il profilo di una ragazza sfatta alla fine di un



capodanno, ha inizio la prima scena, o quadro, o cerchio tra L'esattore (Russo) e Bezaniya (Gramaglia). Lei, tenera, conserva una coppia di fragole in una busta di plastica bianca da cui mai si separa e subito si emoziona alla vista di una stella cadente; lui, disprezza astri e desideri e quando ormai le parole a disposizione stanno per esaurirsi spezza il corpo di lei con una progressione di cieca violenza.

Secondo cerchio. Un circo "morto", così almeno recita la didascalia. Mentre un clown (Nisi) sproloquia con sufficiente volgarità una ballerina (Giordano) sistema la sua *mise*: sfoderato un nastrino bianco si cinge un piede a mo' di punta, gesto semplice ma incantevole per la delicatezza che emana. Due strisce di tulle bianco sui fianchi e la ballerina è pronta, una scarpa e una "punta", in perenne sbilanciamento. Ricorda un po' Manon nell'*Histoire* di Prévost messa in coreografia da Kenneth MacMillan: lì la *danseuse* sale e scende dalle punte dando vita a un efficace gioco di seduzione; qui, invece, la superba tentazione diventa scoperto e fragile squilibrio. Quando il cerchio grottesco sta per chiudersi, dopo uno scambio che ha sancito l'incomunicabilità tra i due, la ballerina dice di voler "volare" e tende le mani verso il cielo; sopraggiunge il clown alle sue spalle, la uccide e poi muore lui stesso, chiudendosi il volto dentro la busta di plastica che non ha più posto per le fragole.

Terzo cerchio. In un tunnel siffatto non poteva mancare la scena di pedofilia, ecco quindi il Professore "Fallos" (Nisi) e uno Studente in scambio (Russo). La parabola è oltremodo discendente: il giovane ha vinto una borsa di studio, è galvanizzato e curioso di conoscere il noto docente; ma al posto di un serio luminare si troverà davanti una «puttana sveglia e complicata», annoiata dalla vita. L'interazione diviene sempre più aggressiva, fino a che non si inverano sulla scena le tre righe di didascalia che chiudono il quadro: *Lo afferra per i capelli - Lo stupra - Un urlo*. Gridano anche le due attrici ai bordi della scena, durante la pièce infatti il quartetto è sempre com-presente, non ci sono quinte di protezione, solo una scena nuda in cui sostare silenti quando non si ha la responsabilità della battuta. Si ode nuovamente il finale dell'*Ave Verum Corpus* e si spezza la drammaturgia passando ancora alla cornice. Agate e Miss Dukovski si scam-





biano impressioni sul testo: «La prima volta che ho letto questa pièce teatrale non ho notato che qualcuno è stato ucciso o stuprato alla fine di ogni scena. Non ci ho fatto caso, mi è semplicemente scivolato addosso come... le collette in tv e le edizioni speciali del telegiornale». Alessandro Dal Lago parlerebbe di *indifferenza verso la crudeltà*.

E poi uno sguardo, un respiro e Agate diventa Ikonija, Miss Dukovski Konstantine. Quarto cerchio. Le due donne ricordano, dopo 10 anni, l'amore che le ha unite. Si fronteggiano e corrono ripetutamente l'una verso l'altra, e quando la passione sembra destinata a riprendere il suo corso come una ghiagliottina arriva la confessione di Ikonija: «Sono felicemente innamorata. Lo amo davvero tanto». Comincia allora un monologo che è uno squarcio nel buio, una finestra nell'intimità ferita di una donna affamata d'affetto. È forse il momento più toccante dello spettacolo. Il *Lamento della ninfa* di Monteverdi suggella la chiusa e funge da sutura con il Quinto cerchio, un triangolo che ha come protagonisti Lulu (Gramaglia), un Uomo mascherato (Nisi) e un Terzo uomo (Russo). Lei è una puttana che sogna una vita punteggiata da piccoli gesti affettuosi (come svegliarsi accanto all'amato e preparargli il caffè a colazione); lui, la maschera, non gli ha mai promesso nulla e, dopo averle mostrato il suo volto, prova a lasciarle una mancia e se ne va; rimane il terzo uomo, voyeur per tutta la scena e adesso pronto a spogliare Lulu, desolata sul fondale.

Uno stralcio dello *Stabat Mater* di Scarlatti prepara il passaggio al piano cornice, con Agate e Miss Dukovski che parlano di un ragazzo dipendente a tal punto dai video giochi da urinare sui pannolini per non alzarsi dal divano. Seguono gli ultimi due cerchi: il sesto, con un diavolo arabo e talebano (Russo) e un angelo alla ricerca delle sue scarpe (Giordano), chiuso da un colpo di pistola; il settimo, con un Demone in gabbia (Nisi, avvolto da un bel taglio di luce calda radente) e soccorso da un monaco curioso (Gramaglia) che lo raccoglie tra le sue braccia come un Cristo in pietà sulle note della *Matthäuspassion* di Bach.

Una dissolvenza e poi un cambio di luce, adesso fredda, da dietro. Il quartetto riprende posizione sul fondo perché il cerchio si chiuda e tutto finisca come è cominciato. La Giordano ci consegna gli ultimi versi di Dukovski, grido poetico sull'umana esistenza:





Eravamo dei
Siamo scesi sulla terra
Per interpretare gli uomini
Per interpretare i morti
Ci siamo persi nel gioco
Abbiamo dimenticato il tempo
Ci siamo persi
Siamo diventati qualcos'altro
Tu non ci sei
Qualcosa è morto
Ma abbiamo lasciato gli angeli
In un posto lassù
Per guardarci e per curarci
Per ricordarci
Per dire, basta
Basta giochi
Fa male
Portami indietro
In un posto lassù
Per giocare agli dei
Per giocare all'amore
Per dimenticare
Che ci siamo persi.



ANDREINA DI BRINO

Studio Azzurro, *immagini sensibili*

Promossa dal Comune di Milano, prodotta e realizzata da Palazzo Reale e Studio Azzurro, con la collaborazione di Arthemisia Group, il 4 settembre 2016 si è conclusa *Studio Azzurro. immagini sensibili*,¹ la «retrospettiva» omaggio della città meneghina a una delle massime realtà della scena artistica contemporanea; e anche doveroso tributo al suo indimenticabile teorico, Paolo Rosa, portato via troppo presto da un infarto, nell'agosto del 2013.

Inaugurato lo scorso 9 aprile, il percorso espositivo si è snodato tra le quattordici sale più prestigiose di Palazzo Reale ed è stato articolato come un viaggio in un'ampia parte dell'immaginario di Studio Azzurro, che lo ha filtrato attraverso il proprio sguardo ed enucleato principalmente intorno a nove opere rappresentative, scelte come tappe nodali di una storia colta in divenire – 'retro-prospettica', appunto – e trasformatasi nel tempo.

Al contempo, però, *Studio Azzurro, immagini sensibili* ha offerto anche la possibilità di ripercorrere quasi integralmente l'intera sperimentazione del gruppo, compresa quella teatrale, affidandola in forma di videodocumentazione a monitor e proiezioni distribuiti su cinque sale tematiche. Ogni sala, inoltre, è stata corredata da pannelli illustrativi con sopra riprodotta una selezione di immagini, disegni di progetti e note relative; un apparato arricchente, andato nettamente al di là dell'esclusiva funzione didascalica.

La storia formale di Studio Azzurro comincia a Milano nel 1982. A fondarlo, unendo diverse competenze, sono Fabio Cirifino (fotografia), Paolo Rosa (arti visive e cinema) e Leonardo Sangiorgi (grafica e animazione) che, di fatto, lavoravano insieme già da alcuni anni, dalla realizzazione del film *Facce di festa* (1979).

I tre avevano maturato anche singolarmente le proprie esperienze.

Gli inizi artistici di ognuno risalgono ad alcuni anni prima e, soprattutto nel caso di Paolo Rosa, sono stati pure contrassegnati da un forte impegno politico, sfociato in diverse 'azioni' e, sempre a Milano, nella fondazione del *Laboratorio di comunicazione militante* (1976). Un osservatorio sulle forme e le 'deformazioni' impattanti della comunicazione e sui nuovi linguaggi, nato dall'esigenza di Rosa e altri artisti (Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli) di ricollegare l'arte, ritenuta prigioniera di un intellettualismo avulso dal reale, al contesto sociale.² L'aspetto militante resta ancorato a quegli anni, ma l'impegno di ordine etico e l'affrancamento da un sistema dell'arte considerato ghettizzante e ghettizzato rimarrà centrale anche per Studio Azzurro.

Nella sede di allora, in via Davanzati 5, dove già dal 1978 si trovava lo studio fotografico di Cirifino (Studio Azzurro Fotografia, da cui deriva il nome), convergono dunque delle professionalità già formate e un pensiero che oltre a consolidarsi, fa da leva a un cammino sperimentale e imprenditoriale autonomo. A questo concorre in maniera determinante l'incontro 'produttivo' con la tecnologia video. «Il video – ricorda Paolo Rosa, in un'intervista di qualche anno fa – per noi presupponeva un ripensamento radicale delle modalità creative e anche organizzative».³ Le potenzialità del dispositivo elettronico vengono saggiate con *Luci di inganni* (1982), la prima videoinstallazione del gruppo, o meglio, il primo dei «videoambienti» - non in mostra, ma visibile nella sala dedicata alle produzioni del periodo 1982-1992.



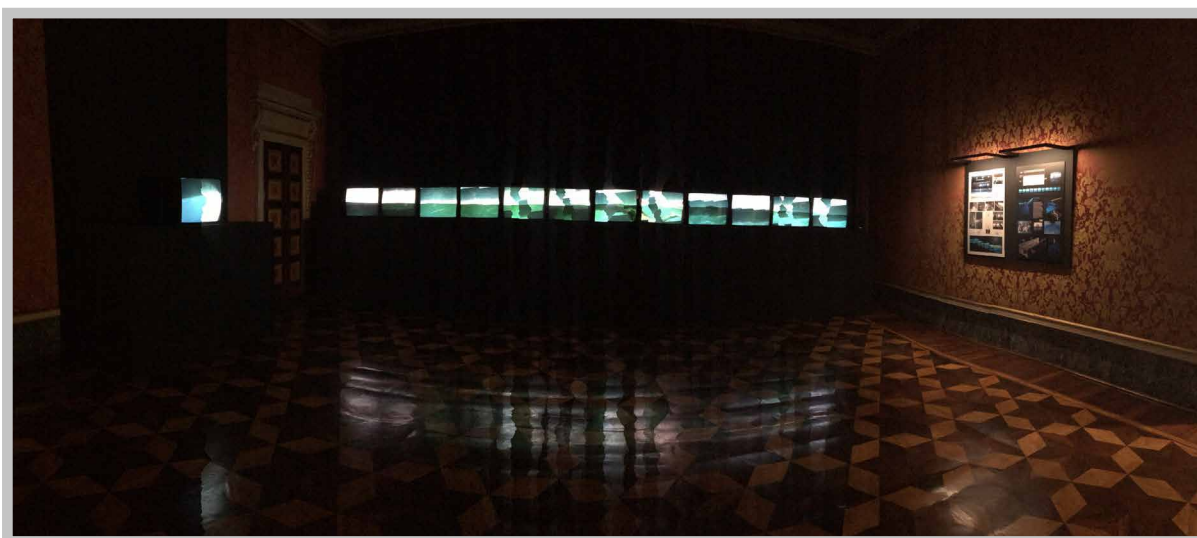
Progettata per esporre in modo non convenzionale alcuni oggetti della collezione del gruppo Memphis, *Luci di inganni* presentava una successione di micro-set modulari, dove ogni oggetto era posto in dialogo con un monitor, che trasmetteva, sotto forma di video-sequenza preregistrata, la rappresentazione animata dell'oggetto stesso.

Congiuntamente all'esplorazione e messa in scena della duttilità del medium, nell'installazione emersero subito alcuni punti della poetica di Studio Azzurro: il concetto di spazializzazione; il rapporto con una tecnologia 'amichevole'; il dialogo tra reale e immaginario, tra la corporeità e la virtualità e tra un dentro e un fuori quadro.

I semi di un'estetica e di un'ambivalenza dialettica erano stati dunque piantati. I primi frutti si potranno cogliere un paio di anni più tardi, con il debutto di *Il nuotatore (va troppo spesso a Heildeberg)* (1984) a Palazzo Fortuny (Venezia). Nel celebre Palazzo viene ricostruita un'intera piscina, rivestita da migliaia di piastrelline azzurre. Il vano piastrellato resta però asciutto, mentre l'acqua vive all'interno di una compatta doppia fila di dodici monitor, attraversata in continuità da un nuotatore - come se il confine tra un apparecchio e l'altro fosse soltanto apparente - e animata, altresì, da un centinaio di micro azioni (un salvagente che sbuca, un'ancora che scende...), vincolate al quadro di ogni singolo monitor, (a differenza del nuotatore, per gli oggetti il margine non è oltrepassabile). Al di fuori, un tredicesimo monitor isolato dal resto trasmette l'immagine di un orologio, che segna, disordinatamente, il tempo. Lo spettatore prova a mettere insieme tutti i frammenti, tentando di dar loro un senso. Il risultato è che non può seguire nessuna forma di linearità: né temporale, né narrativa; anzi, quest'ultima è direttamente chiamato a costruirla, con i propri tempi.

L'apertura della mostra a Palazzo Reale è stata affidata proprio a *Il nuotatore*, opera con cui Studio Azzurro conquista, sul campo, i vertici dello scenario artistico contemporaneo, nonché la notorietà internazionale. Pur senza il rivestimento ambientante e in presenza di soltanto una delle due file di monitor, la sua forza non è stata intaccata dal tempo, rimasto in parte sibillino nel monitor isolato - presente, come appena riportato, anche nell'opera originaria - e in parte andato avanti, con gli sviluppi di una ricerca estesa anche agli ambiti teatrale e performativo.

In spettacoli come *Prologo a un diario segreto contraffatto* (1985) e *La camera astratta* (1987) - visibili nella videodocumentazione della prima delle due sale riservate al teatro



Studio Azzurro, *Il nuotatore (va troppo spesso a Heildeberg)*, versione 2016, Palazzo Reale



– i principi compositivi dei videoambienti si amplificano e portano all'invenzione della «doppia scena». Oltre a essere una componente scenografica e a trasformarsi in pareti mobili, tese a prolungare lo spazio del palco, i monitor hanno qua una funzione drammaturgica: diventano 'attori' e, in quanto tali, si relazionano, in diretta (con il circuito chiuso) e in differita (con brevi sequenze preregistrate), con gli attori in carne e ossa, che si muovono sia di fronte agli spettatori che dietro le quinte, in una continua altalena tra scena reale e virtuale.

Nella sperimentazione sono introdotte ulteriori varianti, aumenta la complessità linguistica e a distanza di pochi anni comincia il passaggio dalla produzione dei videoambienti (1982-1992/1995) agli «ambienti sensibili» (dal 1995).

Se, infatti, le videoinstallazioni circoscritte al decennio 1982-1992 erano vincolate alla presenza dei monitor, con gli ambienti sensibili la tecnologia si alleggerisce, scompare alla vista facendo spazio ai dispositivi interattivi invisibili e alle «interfacce naturali» delle proiezioni. È in questa fase che Stefano Roveda, con le proprie competenze sui sistemi interattivi, si unisce al gruppo dei fondatori storici, diventandone la quarta «anima» (1995).

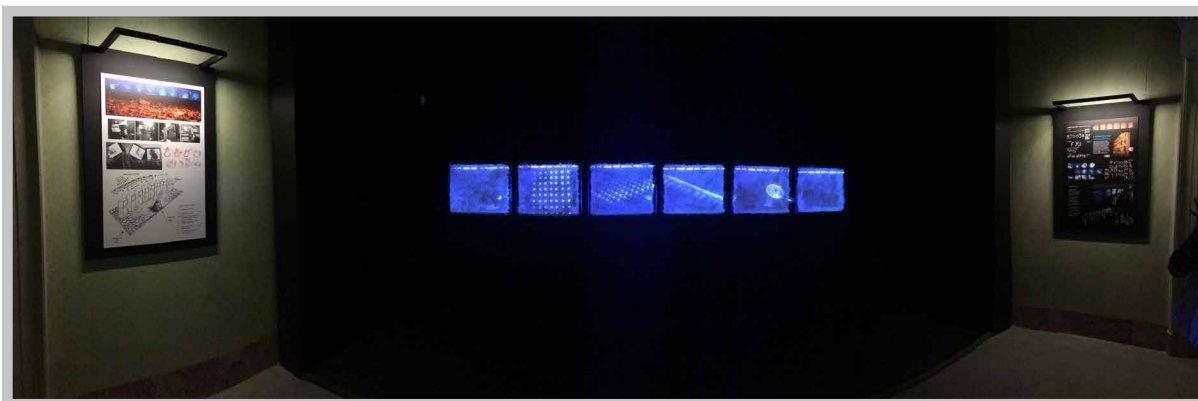
Le opere cerniera tra il prima e il dopo sono *Il giardino delle cose* (1992), il videoambiente meticcio, ibridato con la 'sensibilità' delle future produzioni, e, per il teatro, *Delfi* (visibile anch'essa nella prima sezione della videodocumentazione teatrale), da cui partono, due anni prima, nel 1990, le suggestioni al cambiamento. Fa da faro potenziante la lettura di un racconto di Ghianni Ritsos, di cui si riporta un estratto:

Sono stufe anche le statue. Sono stanche anche loro, le belle, le innocenti, le prive di responsabilità, loro che sono state plasmate con così tanta dolcezza dalle mani innamorate degli uomini per mostrare il corpo umano in tutta la sua bellezza. [...] A volte sotto i drappeggi lavorati nel marmo, riesci ancora a distinguere, tremanti come una preghiera, delle membra umane, e toccando il ginocchio di pietra di una divinità in frantumi è ancora possibile sentire tutto quanto c'è nascosto.⁴

Lo Studio – racconta Paolo Rosa – vi si imbatte proprio in un momento in cui il vociare di troppe immagini e dati 'aggrediva' il loro immaginario e li spingeva insistentemente verso un cambio di rotta. Sulla scia del testo di Ritsos, *Delfi* viene progettata pensando a una scena affollata di statue, ma prevalentemente buia. La luce era fornita dal performer in movimento sul palco, ripreso da videocamere a infrarossi (videocamere termiche, capaci quindi di riprendere il calore emesso da un corpo) collegate a circuito chiuso con due grandi schermi che così lo diffondevano e lo riflettevano sul bianco delle statue. Lo spazio scenico, in sintesi, con quel che vi accadeva, era reso visibile soltanto per riflesso, in seguito al passaggio e all'azione dell'attore.

L'idea viene traslata a *Il giardino delle cose*. Il meccanismo non è ancora interattivo, ma gli oggetti che compaiono nei monitor prendono vita proprio grazie al calore delle mani che li manipolano e alla videocamera a infrarossi che lo registra.

«Toccare per vedere», questa è la chiave di volta. Il toccare trasferisce calore e il termine si riempie di implicazioni estetiche ed etiche. In *Studio Azzurro, immagini sensibili* anche *Il giardino delle cose* – secondo, nell'ordine espositivo – è stato proposto in versione ridotta e liberamente rivisitato alla luce delle ricerche successive. Nonostante, infatti, i videoproiettori siano stati utilizzati a partire dal 1995, forse proprio per sottolineare il ruolo di passaggio dell'opera, i monitor sono stati sostituiti da proiezioni su piccoli schermi trasparenti. Inoltre, come a marcare l'allontanamento dalla visione e rafforzare l'idea



Studio Azzurro, *Il giardino delle cose*, versione 2016, Palazzo Reale

di una fusione tra una dimensione immateriale e la corporeità della superficie di approdo, tipica degli ambienti sensibili che seguiranno, al blu immersivo originario (ossia al fondo da cui scaturiscono e verso cui ritornano gli oggetti manipolati) è stata aggiunta una tessitura di pennellate opacizzante. Una rilettura senza dubbio spettacolare, che ha intaccato però la natura dell'opera iniziale;⁵ da tenere, viceversa, presente, proprio per ragioni storiche e per la fondamentale importanza nell'evoluzione del gruppo.

Il primo ambiente sensibile della storia di Studio Azzurro, e della mostra, è invece *Tavoli (Perché queste mani mi toccano?)* (1995);⁶ e qui l'immaterialità del video si è davvero fusa con la fisicità di una superficie, peraltro dall'aspetto familiare: il tavolo, simbolo per eccellenza della convivialità. Proiettata sul suo piano, reso sensibile al tatto da invisibili sensori, l'immagine sollecita un 'naturale' dialogo tra questo e lo spettatore. Non c'è alcuna mediazione tecnica: non ci sono né le tastiere né i joystick tipici della classica interattività. La sollecitazione è spontanea, indotta com'è dall'insistente pseudo staticità dell'immagine. Il toccare si trasforma così in un gesto liberatorio. Le figure «pressoché immobili», si animano: una donna dormiente si volta; una tovaglia viene tirata via... La reazione al gesto trasforma la visione in un'esperienza sinestetica e relazionale che si attua ancora per frammenti modulari – tre i tavoli esposti (sei, in origine).

Con *Coro* (1995) lo spazio si essenzializza e la frammentazione si compatta in un grande tappeto. Il dispositivo interattivo qui si è fatto superficie da percorrere e ha su di sé una concentrazione di corpi. Una trama di gente 'calpestata', metafora di poteri agiti e subiti, che si gira, si sposta, sbuffa infastidita tra le pareti della sala. Giocosa è invece la dimensione di *La pozzanghera (Micropaesaggio interattivo dedicato ai bambini)* (2006), anch'essa in mostra a rappresentare, attraverso uno dei giochi più amati dai bambini, il crescendo di sfumature con cui è chiamata in causa la tattilità.

L'itinerario di Palazzo Reale ha previsto anche un omaggio di Studio Azzurro a Fabrizio De André, con *Tarocchi*, un saggio in

Studio Azzurro, *Tarocchi*, versione 2016, Palazzo Reale

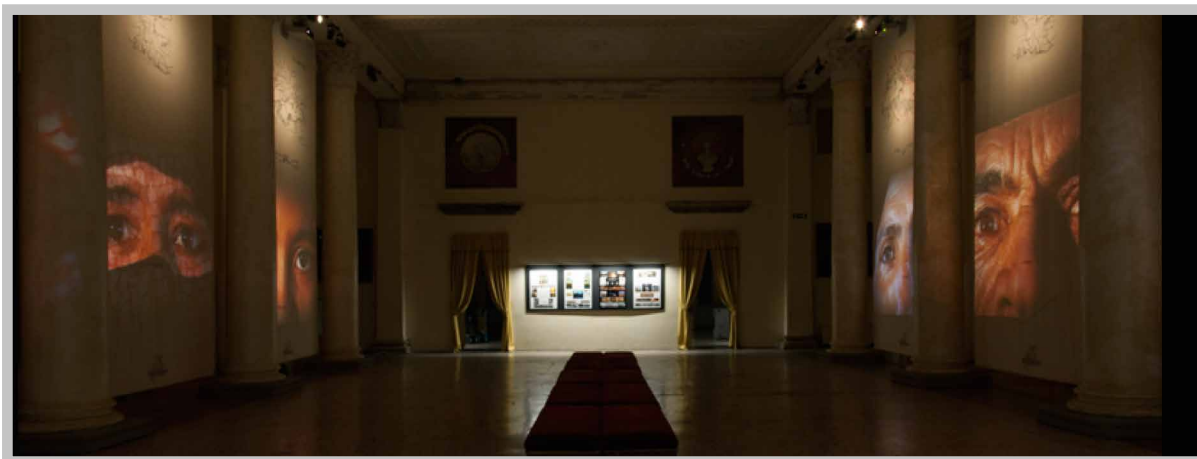




veste contemplativa di tre dei Tarocchi di Faber, esposti per la prima volta nell'estensione interattiva della mostra itinerante dedicata alla poetica e alla figura del cantautore genovese (Palazzo Ducale, Genova, 31 dicembre 2008 - 3 maggio 2009). Il percorso ideato per De André è parte di una terza fase sperimentale, tuttora in corso. Nel passaggio al nuovo millennio, la poetica di Studio Azzurro si cimenta con una dimensione interattiva maggiormente partecipata, avviata, da un lato, con i paesaggi della mostra interattiva *Meditazioni Mediterraneo* (2002; riprese iniziate nel 2000), diventata un ciclo che prosegue nel tempo, e dall'altra con l'inaugurazione di una nuova concezione museale: i musei tematici, o «musei di narrazione»⁷. Entrambe le situazioni aprono a un «habitat narrativo» nuovo, dove all'arte e alla tecnologia si integra adesso la memoria, di luoghi e persone. Si fa strada così un'idea di territorialità espansa e stratificata – indagata con criteri multimediali e appresa in modalità plurisensoriale – che muove dagli ambiti geografico e storico (si pensi anche al *Museo Audiovisivo della Resistenza* di Fosdinovo, 2000; oppure alla *Fabbrica della Ruota* di Biella, 2005) per spaziare su panorami identitari, sociali o creativi, sfociati in un altro ciclo ancora, quello dei *Portatori di storie*.⁸

È in questo quadro che si inseriscono le ultime opere dell'esposizione.

In rappresentanza dei paesi del Mediterraneo finora esplorati (Marocco, Libia, Italia, Grecia, Francia, Siria, Spagna), per la Sala delle Colonne è stata allestita, con riprese girate nel 2009, *Mediterraneo_La Siria che memoria scricchiolante avremo*: un doppio trittico di gigantesche proiezioni per sei teli di lino, disposti a tre a tre fra le colonne della sala. Su di essi, in alto, delle scarne ed esili mappature sintetizzano graficamente dei luoghi siriani.



Studio Azzurro, *Mediterraneo_La Siria che memoria scricchiolante avremo*, versione 2016, Palazzo Reale

Poco al di sotto, accompagnate dalla voce di Khaled Soliman Alnassiry, che recita, come una litania, un suo breve componimento poetico, le proiezioni scorrono sul lino fino a debordare, a investire le colonne e le mappe sovrastanti, per poi dissolversi e riprendere il ciclo. Contengono gli sguardi persistenti di uomini e donne che si alternano a immagini di maggiore respiro: strade, paesaggi archeologici, dettagli di città piene di memoria, come Aleppo, Palmyra, Raqqa, Damasco... martoriate dal tempo e dall'uomo; andate in frantumi con i ricordi delle persone.

Si colloca, invece, nei *Portatori di storie*, *Miracolo a Milano* (2016), l'ultima opera del percorso, ispirata al film di De Sica e pensata appositamente per la Sala delle Cariatidi. L'avvio verso la conclusione, però, si compie con una sorta di passaggio di testimone da *Dove va tutta 'sta gente* (2000). Fra questo lavoro e l'ultimo ambiente sensibile, il salto temporale è di sedici anni, periodo durante il quale la ricerca di Studio Azzurro ha fatto



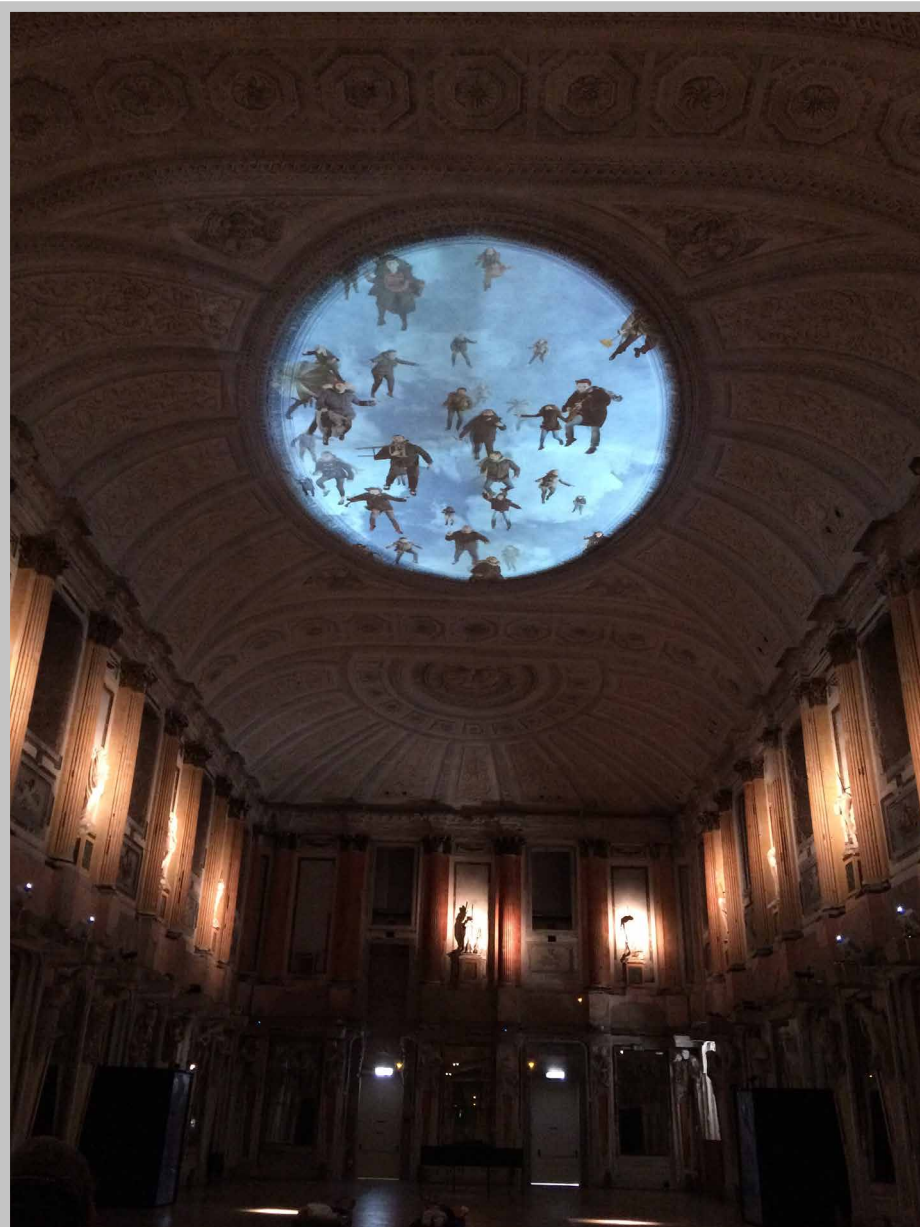
in modo di dissolvere ulteriormente, con le produzioni appena presentate, i confini tra natura e artificio. Sono aumentate però, ed esponenzialmente, le barriere reali, dovute a più forme di immaginari virtuali. Nata come installazione interattiva, *Dove va tutta 'sta gente* poneva la questione attraverso un gioco di riflessi speculari:

In questa opera tre porte automatiche di vetro accolgono lo spettatore spalancandosi amichevolmente come soglie che non si oppongono alla sua presenza. Ma, dall'altra parte degli schermi di vetro, le figure videoproiettate si agitano impattandosi sulle solide barriere di una civiltà diversa e seducente che non prevede divisione di privilegi.⁹

In *Miracolo a Milano* le persone non sbattono più contro nulla; per ragioni molteplici, anche imprevedibili, sono diventate loro stesse «invisibili», degli emarginati. È a loro, alle realtà dedicate all'accoglienza con cui fa i conti Milano che il lavoro vuole dar voce. Al posto degli schermi di vetro qui ci sono quattro grandi specchi. In ognuno di essi il visitatore si riflette soltanto per pochi attimi; quasi subito il riflesso si raddoppia e il proprio simulacro è affiancato dall'immagine dell'«invisibile» di turno che dallo specchio gli racconta in breve un pezzetto della propria storia; gli fa una confidenza sui propri vizi, sulle proprie passioni, le qualità. Poi, con un salto raggiunge il pantheon dei suoi simili, situato in alto, nella grande medaglia ovale al centro della volta. In quel punto, nel 1838, Francesco Hayez aveva dipinto un affresco in onore di Ferdinando I: «un invito alla virtù e alla gloria».¹⁰

Chi ha percorso *Studio Azzurro, immagini sensibili* ha rivisitato più di una storia. Dal 1982 di *Luci di inganni* sono trascorsi quasi trentacinque intensi anni di indagini estetiche e linguistiche. In questo periodo sono stati attraversati innumerevoli spazi, di ispirazione, creazione e azione e, come hanno testimoniato le opere, le foto e i testi, innumerevoli sono state anche le persone incontrate. Altrettanto vari sono stati i linguaggi con cui il dispositivo elettronico, passato nel frattempo dall'analogico al digitale, è stato posto a confronto: le arti visive, il teatro, la musica, ma anche la televisione e il cinema. A tal proposito va ricordato che nel periodo della mostra, da fine giugno a fine luglio 2016, il ci-

Studio Azzurro, *Miracolo a Milano*, 2016, Palazzo Reale





nema Anteo ha proposto una rassegna di film (dal citato *Facce di festa* a *Il Mnemonista*, 2000) e videodocumenti inediti di Studio Azzurro. Negli anni, tutto il lavoro svolto è stato realizzato di volta in volta insieme a una rete di collaboratori sempre più estesa, che sono passati, fermandosi più o meno a lungo, sia nella sede di via Davanzati, che in quella attuale alla Fabbrica del Vapore. L'elenco, lunghissimo, è stato posto all'ingresso della mostra, in uno dei pannelli illustrativi. Non semplici *credits*, ma un imprescindibile valore aggiunto, di cui mantenere, anche in questo caso, retro-prospettivamente memoria.

¹ STUDIO AZZURRO, *immagini sensibili*, (catalogo della mostra), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016.

² V. VALENTINI, *I sentieri interrotti del video. Una conversazione con Paolo Rosa e Fabio Cirifino*, in V. VALENTINI (a cura di), *Dialoghi tra film, video e televisione*, Palermo, Sellerio, 1990, pp. 152-154.

³ B. DI MARINO (a cura di), *Studio Azzurro. Videoambienti, Ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 41.

⁴ P. ROSA, *Turisti dell'immaginario*, in V. VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, Milano, Electa, 1995, p. 87.

⁵ Studio Azzurro, *Il giardino delle cose* <<https://vimeo.com/34812227>> [accessed 23 ottobre 2016].

⁶ Studio Azzurro, *Tavoli (Perché queste mani mi toccano?)* <https://www.youtube.com/watch?v=9sB_CX-simp4> [accessed 23 ottobre 2016].

⁷ STUDIO AZZURRO, *Studio Azzurro - Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Milano, Silvana editoriale, 2011.

⁸ UOS CENTRO STUDI E RICERCHE, ASL ROMA, STUDIO AZZURRO (a cura di), *Portatori di storie. Da vicino nessuno è normale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.

⁹ *Dove va tutta 'sta gente* (scheda) in B. DI MARINO (a cura di), *Studio Azzurro. Videoambienti, Ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, p. 164.

¹⁰ F. MAZZOCCA, 'L'apparato decorativo: scultura e pittura', in G. CARBONARA, M. PALAZZO (a cura di), *La sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano. Ricerche e restauro*, Roma, Gangemi, 2012, p. 132.



JENNIFER MALVEZZI

Lumière! L'invenzione del cinematografo

«Dans ces images, rien n'est démodé sauf la bourgeoisie».

H. Langlois, *Aller au cinéma: Louis Lumière*, 1968



© Lorenzo Burlando

Il loro destino era già scritto nel nome, letteralmente quello di 'portare alla luce' l'invenzione che avrebbe cambiato il mondo: il cinematografo.

Di August e Louis Lumière, strampalati borghesi parigini, un po' imprenditori e un po' inventori, crediamo, sbagliando, di sapere tutto; ma – oltre a quella prima proiezione del 28 dicembre 1895 e agli spettatori sconvolti da *l'Arrivée d'un train à la Ciotat* – della loro

straordinaria storia c'è molto ancora da raccontare.

Ci prova, riuscendoci, la ricca mostra-evento curata da Thierry Frémaux e realizzata dall'Institut Lumière nel 2015 per festeggiare i 120 anni dell'invenzione del cinema, visitabile fino al 5 marzo presso il Sottopasso di Piazza Re Enzo a Bologna grazie allo sforzo della Cineteca di Bologna.

In un corridoio sotterraneo – che per ironia della sorte conduceva all'antistante Cinema Modernissimo – l'allestimento bolognese si apre con la proiezione a parete di *Sortie d'Usine*, la mitica 'uscita dalle fabbriche Lumière', il celebre 'primo film' della storia. Quello che non tutti sanno è che di questa veduta esistono tre versioni, tutte girate nel marzo 1895, la cui esistenza ci pone innanzi, da subito, a uno dei nodi tematici più forti della mostra: l'autorialità di Louis Lumière. Ben prima della gag di *L'Arroseur arrosé*, sul cui carattere di finzione non vi sono dubbi, Louis dimostrava di conoscere il concetto di messa in scena, ma anche di essere consapevole che il soggetto e il fruitore della sua invenzione erano lo stesso: la massa.

La prima parte dell'esposizione è dedicata ai 'preludi', cioè alle invenzioni precinematografiche, in un viaggio verso 'la scoperta dell'occhio' che si arresta proprio sulla soglia degli esperimenti di Étienne Jules Marey e Thomas Edison, come se il destino avesse volutamente atteso l'operazione maieutica finale dei Lumière. In questa sezione, tra le tante curiosità troviamo un teatro ottico di Emile Reynaud del 1894 e un kinetoscopio di Edison dello stesso anno, quindi molto simile a quello che Louis Lumière aveva visto a Parigi e perfezionato al suo ritorno a Lione inventando, di fatto, il cinema. Il suo apporto fu chiaramente maggiore

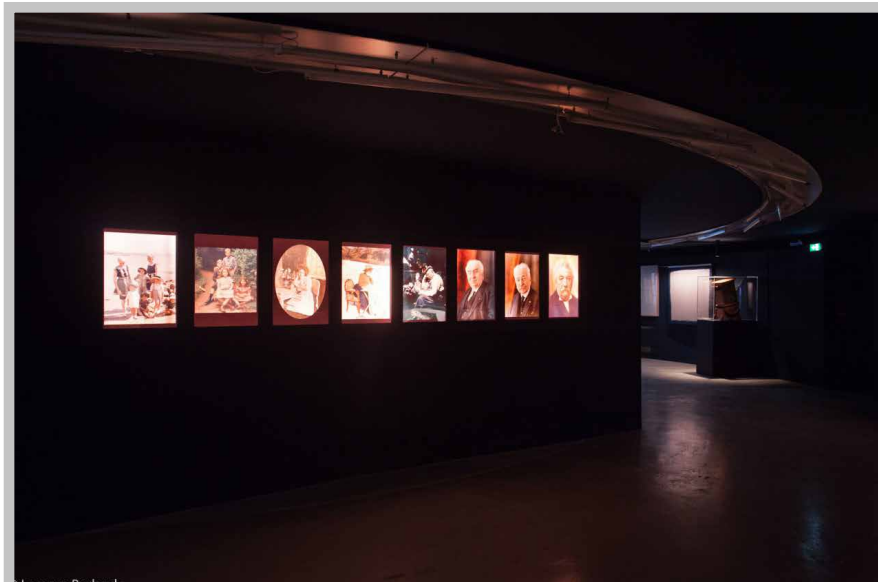
di una semplice migliona del mezzo, ma si trattò dell'atto fondativo sia di un'industria che di un nuovo rito sociale.

Non è un caso che, prima di giungere alla ricostruzione della prima sala di proiezione al *Grand Café* in Boulevard des Capucines, il percorso espositivo indugi in una sezione dedicata alla famiglia di industriali e inventori, non solo August e Louis, ma anche il padre Antoine. I Lumière vengono qui raccontati attraverso grandi e piccole invenzioni – dalla prima carta fotografica ‘a secco’ commercializzata industrialmente nel 1881, la famosa *étiquette bleue*, al diorama, una sorta di proiettore *carousel* collegato a un dispositivo sonoro – ma anche attraverso piccoli film di famiglia, in parte sceneggiati grazie alla complicità di tutti. Non sfuggono all'occhio dello spettatore attento la *suspense* ricercata di *Première pas de bébé*, o i riferimenti alla pittura dell'epoca, rispettivamente a Paul Cézanne e Pierre-August Renoir, di *Partie d'écarté* e *Le petite fille son chat*.

Superata la ricostruzione del Salon Indien e ammirati le *affiche* e gli scultorei *chassis* in legno delle macchine da presa, ecco la sorpresa che da sola vale la visita alla mostra: un tunnel di luce dentro al quale sono proiettate contemporaneamente tutte le 114 vedute Lumière restaurate.

Come lo spettatore di fine Ottocento, si è colti dalla meraviglia dell'immagine in movimento «offerta dal mondo al mondo» che si dispiega, per la prima volta, allo sguardo. Colpisce particolarmente l'estrema attualità dei film girati dagli operatori della Cinématographe Lumière, assoldati già dagli inizi del 1896 attraverso un concorso per fotografi e inviati in ogni angolo del pianeta a ‘registrare’ la realtà. Si tratta di vedute contraddistinte da un rigore compositivo e cromatico inaspettato: molto prima della grammatica griffithiana questi pionieri avevano già preco-

© Lorenzo Burlando





nizzato, in modo del tutto empirico e istintivo, la profondità di campo, la divisione in piani dell'inquadratura e addirittura l'uso del carrello, magistrale in *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* di Alexandre Promio.

Un po' a malincuore si lascia il tunnel e si attraversa un corridoio dedicato alle altre industrie cinematografiche sorte in Europa immediatamente dopo l'invenzione dei Lumière, attorno ai pionieri Georges Méliès, Charles Pathé e Léon Gaumont, nonché all'arrivo del cinema a Bologna già nell'estate del 1896.

Il percorso prosegue in una grande sala dedicata alle successive invenzioni dei Lumière: lo schermo trasparente per l'Esposizione Universale del 1900, il primo sistema cinematografico tridimensionale (1935) e il primo procedimento fotografico a colori basato sulla sintesi additiva, l'*Autochrome* (1903) con il quale Gabriel Veyre realizzò le prime immagini a colori in Marocco.

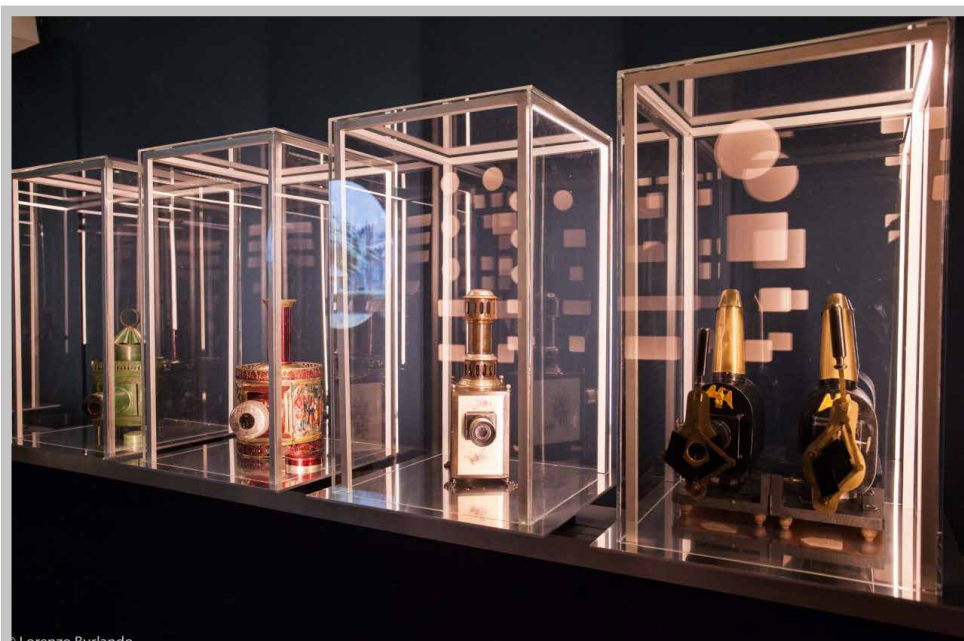
L'Africa coloniale è qui raccontata anche attraverso le immagini di Albert Samama-Chikli, fotografo e 'primo cineasta' tunisino, che contribuì a diffondere il cinematografo e i film dei Lumière nel nord Africa. Prima di accedere all'ultima sala, ci si immerge all'interno di uno straniante panorama a 360° generato dal *Photorama*, un dispositivo brevettato da Louis nel 1900, che mirava a rilanciare, attualizzandola, la moda ottocentesca delle vedute fotografiche immersive ottenute con il Diorama, in una sorta di *expanded cinema ante litteram*.

L'ultima sala è dedicata al lascito dei Lumière nella storia del cinema. Dal formato di visione in 4:3, per anni dimenticato e che oggi ritroviamo nel cinema *rilocato* su tablet e smartphone, alla persistenza del loro alfabeto visivo nel vocabolario dei cineasti successivi: *Lutteurs Japonais*, girato da Constant Girel nel 1897 sembra anticipare *Sette Samurai* di Akira Kurosawa, mentre *Vue prise d'une balenière en marche* porta immediatamente alla mente *La corazzata Potëmkin*, per non parlare di *Fumerie D'Opium* di Gabriel Veyre (1899) che con la sua perfetta cromia e il punto di vista ribassato potrebbe essere confusa con una scena di un film di Yasujirō Ozu.

La mostra si chiude con un irresistibile *divertissement*, i remake della *Sortie d'Usine* realizzati nel 2015 nientemeno che da Pedro Almodóvar, Michael Cimino, Xavier Dolan, Jerry Schatzberg, Paolo Sorrentino e Quentin Tarantino.

Per l'occasione, la Cineteca di Bologna ha pubblicato un cofanetto contenente i 114 film dei fratelli Lumière attualmente restaurati, approfondimenti ed extra, tra cui i film *Lumiere* di Paul Paviot, *Aller au cinéma*, *Louis Lumière* di Éric Rohmer e 'le nuove' *Sortie d'Usine*. Il triplo DVD è acquistabile sul sito della fondazione www.cinetecadibologna.it.

© Lorenzo Burlando



© Lorenzo Burlando



GIOVANNA RIZZARELLI

Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 - 29 gennaio 2017, a cura di Guido Beltramini e Adolfo Tura

Nell'anno in cui ai quattro angoli del globo sono fiorite iniziative per festeggiare il cinquecentenario della pubblicazione dell'*editio princeps* dell'*Orlando furioso*, Ferrara celebra Ludovico Ariosto con una raffinata mostra presso Palazzo dei Diamanti, accompagnata da un catalogo arricchito dai contributi di eminenti studiosi del poema (Delcorno Branca, Cabani, Casadei, Dorigatti e Montagnani, solo per ricordare i principali). Il titolo scelto per questo omaggio denuncia subito la difficoltà di allestire una mostra dedicata alla prima edizione di un poema in ottave dal secolare successo. Come celebrare infatti il primo capitolo di una storia editoriale complessa e tortuosa sin dalle origini?

A dispetto del titolo, non proprio felice, l'obiettivo degli organizzatori non è assumere come punto di vista lo sguardo che Ariosto rivolgeva verso l'esterno, il mondo a lui contemporaneo; piuttosto si accompagnano i visitatori in un universo immaginario, fatto di visioni, letture, incontri, che si rivela dietro la palpebra del poeta. Dietro il sipario abbassato della pagina a stampa del poema si celano i tesori preziosi di una fantasia straordinaria di un altrettanto straordinario osservatore e lettore. Il percorso espositivo si apre, pertanto, dando spazio all'Ariosto appassionato conoscitore dei romanzi bretoni e naturalmente del poema del quale compone il *sequel* più riuscito, *Inamoramento de Orlando* di Boiardo. La prima e la seconda sala, come in uno scrigno riservato e prezioso, mostrano i 'giocattoli' che alimentarono la fantasia di quel lettore: la più antica edizione del poema boiardo a noi pervenuta (libri I-II, Venezia, Piero de' Piasi, 1487); il mitico *Olifante*, il corno eburneo riccamente intagliato, simbolo dell'eroismo del conte Orlando; una meravigliosa *Sella da parata con le armi di Ercole I d'Este* d'osso, legno e cuoio che reca sulla parte anteriore scene erotiche e su quella posteriore gesta belliche, a rendere concretamente la familiarità con cui «l'arme e gli amori» erano parte della vita del tempo; e poi un elmo, ieratico talismano dei cavalieri erranti.

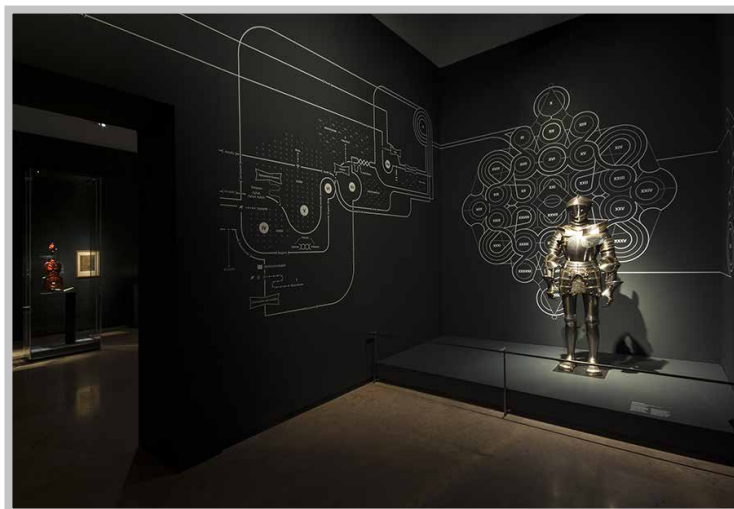
Intorno a questi oggetti, quasi magici, un arazzo, un bassorilievo e varie scene di duelli e scontri. Tra queste immagini belliche spicca un minuscolo disegno leonardesco, dinamica visualizzazione di quelle scene corali delle quali Ariosto fu eccelso narratore. Ed ecco svelato il referente visivo degli scontri campali del *Furio-*

Olifante detto "Corno d'Orlando", circa XI secolo, Tolosa, Musée Paul-Dupuy





so, che – in competizione con la capacità pittorica di rendere le fasi dei movimenti bellici – mettono a fuoco con efficacia l'arte della guerra. Tutto in queste prime sale dell'esposizione concorre a rendere tangibile la miccia che accende la composizione del poema: un immaginario nel quale i libri di battaglia diventano compagni fedeli e vanno a braccio con nuove storie, in cui l'eroismo si accorda con l'eroticismo.



Sala 3

Delineato lo sfondo, nella terza sala della mostra si fa la conoscenza dei protagonisti delle avventure di guerra e d'amore: gli amuleti dei cavalieri si assempriano e danno forma alla corazza, metonimia degli eroi cavallereschi. L'armatura vuota, qui esposta, che al visitatore di oggi non può non suscitare echi calviniani, consente l'incontro con i personaggi del *Furioso*, pedine e marionette di un autore burattinaio che si diverte a sottoporli a un inesausto movimento centripeto alimentato da desiderio e frustrazione. L'aggrovigliata trama del poema si trasforma così in percorso zigzagante, in graffito che decora le pareti della stanza, e poi dà forma a un arabesco con il quale si descrive visivamente l'intricata diegesi del *Furioso*, per dipanarsi infine con la barchetta del poema giunta felicemente in porto.

Avvenuto l'incontro con il poeta-lettore e con i cavalieri-burattini, si può procedere oltre e attraversare il loro universo. Prima ancora che nella selva in cui si perdono i paladini, negli intenti – non sempre chiari – dei curatori dell'allestimento evocata dalle teche di cristallo che si dispongono nello spazio come tronchi-colonne verticali, bisogna addentrarsi nel mondo della corte, leggibile in filigrana tra le ottave ariostesche. La tappa successiva del viaggio accoglie i visitatori della mostra tra le braccia dei personaggi più illustri della casata estense: primo tra tutti Lionello, mecenate ed estimatore delle arti. Il dipinto di Pisanello, che lo ritrae con la sua eleganza ieratica e fuori dal tempo, evoca un mondo lontano ma sempre presente: quel Medioevo fantastico a cui appartengono le storie di Boiardo e Ariosto, di cui era entusiasta sostenitrice anche una rappresentante femminile degli Este, Isabella. La sorella di Ippolito è presente nella sala con una breve epistola vergata di suo pugno, che rappresenta la più antica testimonianza della composizione del poema. La marchesa di Mantova ringrazia il fratello dello speciale ambasciatore che le ha inviato: Ludovico Ariosto non solo le porta notizie della corte ma, trascorrendo due giorni con lei, allietta il tempo della loro frequentazione con la «narratione» dell'opera che sta componendo. Il pubblico femminile, al quale il poeta mostra di prestare grande attenzione, svela il suo volto: Isabella è al contempo simbolo di una virtù muliebre esplicitamente celebrata nelle ottave ariostesche e anche lettrice ingorda dei poemi medievali dei quali il *Furioso* si nutre e che fanno capolino proprio in questa tappa della mostra (*Lancelot du Lac* e *Guiron le courtois*).

Nelle raffinate corti del primo Cinquecento, lettura, musica e pittura fioriscono trionfalmente insieme. Lo dice con estrema efficacia la lira da braccio antropomorfa che campeggia al centro della quarta sala, opera di Giovanni d'Andrea Veronese. La cornice di

questo felice connubio, infatti, non era soltanto la corte ma anche la strada, dove l'ottava degli improvvisatori veniva accompagnata proprio dalle note della lira da braccio. Non si potrebbe capire, del resto, l'armonia del metro ariostesco senza tener conto delle sue relazioni con la musica del tempo. Sulle note di una simile musicalità sembra danzare *Minerva che scaccia i Vizi dal giardino delle Virtù* nel dipinto di Andrea Mantegna esposto sulla parete di destra della sala.

Il quadro stringe un duplice legame con Isabella: proviene dal suo studiolo e ne rappresenta un raffinato elogio. La divina Minerva, che allontana i mostruosi vizi dal giardino nel quale un tempo dimoravano le Virtù, esiliate adesso in un cielo plumbeo e minaccioso, si ispira chiaramente alla virtuosa rappresentante femminile della casa d'Este. In un fortunato andamento circolare di influenze reciproche Isabella si nasconde dietro le fattezze di una eroica armigera, anzi della stessa divinità della guerra, e della stessa immagine si nutrono anche le gesta delle amazzoni ariostesche. Al dipinto di Mantegna, infatti, si ispira la rappresentazione della progenitrice degli Este, la guerriera Bradamante, in una delle più note edizioni cinquecentesche illustrate del poema, impressa a Venezia da Gabriele Giolito nel 1542.

Il cerchio delle influenze e dei rispecchiamenti prosegue nella quinta sala: la corte di Ferrara fa da cornice non solo a musica e pittura, ma anche alla rinascita del teatro, altra passione dell'autore del *Furioso*. Ariosto ci viene presentato, infatti, come autore e lettore di commedie, ma anche spettatore del *Cefalo e Procri* di Niccolò da Correggio, fonte di ispirazione di una delle novelle del poema (canto XLIII).

Nella sala successiva si torna a tratteggiare il ritratto dei protagonisti del poema: i cavalieri e le amazzoni ariostesche. Qui non sono soltanto le armi a rappresentarli, ma immagini molteplici che gli occhi di Ariosto potevano vedere anche da chiusi. Colpiscono con la loro distaccata eleganza il *Profilo di donna guerriera con elmo* di Marco Zoppo (1448-78; proveniente dal British Museum) e la *Giuditta con la testa di Oloferne* di Vincenzo Catena (c. 1525; Venezia, Fondazione Querini Stampalia). Il disegno e il dipinto ci mostrano la forza tutta femminile che gioca un ruolo essenziale nel poema: beffarda e sicura, la guerriera di Marco Zoppo sembra incarnare l'invincibile Marfisa e il suo elmo che reca in cima una fenice lo sguardo fiero

Andrea Mantegna, *Minerva che scaccia i Vizi dal Giardino delle Virtù*, 1497-1502, Paris, Musée du Louvre



Marco Zoppo, *Profilo di donna guerriera con elmo*, c. 1448-78, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings

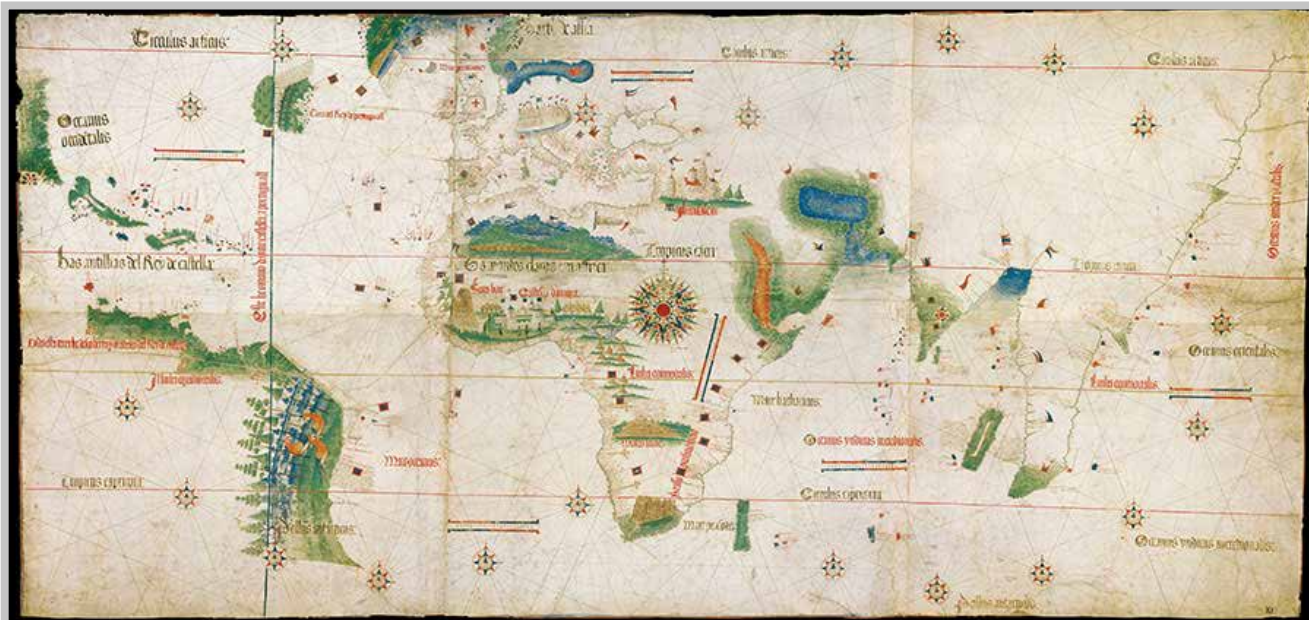


e trionfante della Giuditta di Catena, che fissa lo spettatore, allude forse alla vittoriosa Bradamante, al contempo ingenua, sensuale e battagliera.

Con il consueto movimento che marca le tappe espositive, le sale sette e otto mettono a fuoco nuovamente il paesaggio che fa da cornice alle gesta dei personaggi ariosteschi. Quinte mobili e fantastiche, come nel *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello e nella *Liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, che dialogano con il meraviglioso delle scoperte geografiche e della scienza cartografica, magnificamente rappresentato dalla *Charta del navigare per le isole novamente trovate in la parte de l'India (detta del Cantino)*, e dalla *Cosmographia* di Tolomeo. Universi paralleli che nutrono l'immaginario di Ariosto fondendosi in quello spazio ideale e verosimile nel quale i cavalieri si perdono e inseguono di continuo, sorvolando sulle ali dell'ippogrifo un mondo reale e fantastico, ma soprattutto in continua trasformazione.

Giunti al cuore dell'esposizione, la nona sala conduce i visitatori all'incontro con l'eroe eponimo del poema e al fulcro stesso della narrazione: Orlando e la sua follia trionfano quali protagonisti indiscussi della fantasia ariostesca. Il primo paladino di Francia svela la sua fragilità, si imbestia per amore nelle ottave della *princeps* del poema (di cui si espone lo splendido esemplare londinese) e in una delle più antiche incisioni dedicate alla follia del conte (Venezia, s.e., 1526). A svelare le cause della pazzia che affligge Orlando, la sala accoglie, quasi in un *pendant*, la *Venere pudica* di Botticelli e un prezioso manoscritto delle *Tragoediae* di Seneca del XVI secolo: il dipinto rende visibile l'angelica bellezza di colei che priva il paladino del suo senno e il codice istoriato mostra invece l'antenato del folle Orlando, l'*Hercules furens* senecano. Le passioni sfrenate, gli estremi ai quali esse conducono trovano il loro addomesticamento grazie a uno dei luoghi più sublimi della fantasia di Ariosto. Il paesaggio lunare che fa da fondale a tutta la sala, anche grazie al rivestimento in bronzo che ricopre il pavimento, si manifesta grazie a una delle trovate più originali dell'allestimento: il *Globo dell'obelisco vaticano* di bronzo dorato, qui esposto, proietta sulla parete di fondo l'ombra di un virtuale corpo celeste. Questa 'graziosa luna' metallica non solo rende visibile il regno in cui alberga il senno del conte Orlando ma, per una fortunata coincidenza, reca le tracce di quella attualità storica che Ariosto pone quale sinopia delle avventure fantastiche di paladini e saraceni: la materia liscia del globo è infatti resa più simile all'irregolare superficie lunare dalle tracce dei pallettoni dei Lanzichenecchi che devastarono Roma nel 1527. Il mondo fantastico e quello reale trovano una fusione materica, si fanno simbolo dell'intero poema.

Prima del congedo, la mostra – allontanandosi in parte dalla prospettiva che la orienta – concede una sala alla fortuna del poema: con una selezione molto più che essenziale, la



ricezione del *Furioso* viene compendiata da una lettera e un dipinto, testimonianze precoci ma emblematiche del successo dell'opera ariostesca. La missiva (*Lettera a Lodovico Alamanni*, 17 dicembre 1517) è firmata da un lettore d'eccezione: Niccolò Machiavelli, il quale non può astenersi dall'elogiare il poema, «bello tutto, et in molti luoghi mirabile», benché Ariosto non si sia ricordato di includerlo tra i molti letterati elogiati nelle sue ottave. La tela del 1518 è opera invece di un altro ammiratore del *Furioso*: Dosso Dossi, del quale è esposta la *Melissa* – per troppo tempo ritenuta una generica maga o una Circe omerica.

Le ultime due sale tornano a dar conto del fulcro stesso della mostra, dedicata appunto a 'un poema in trasformazione'. Con scelta raffinata e apprezzabile viene esposto un altro esemplare del *Furioso* del '16, quello dell'Arioste, accanto a uno della redazione del 1521 e a uno della versione definitiva in quarantasei canti (1532). A questi volumi vengono accostate le *Prose bembiane* (1525), così da suggerire le ragioni della progressiva metamorfosi linguistica e formale, oltre che strutturale, a cui il *Furioso* fu sottoposto. Intorno ai libri campeggiano simboli di guerra: un archibugio; una magnifica rotella da parata raffigurante l'assedio di Cartagena; la *Spada di Francesco I*; un maestoso arazzo della *Battaglia di Pavia con la cattura del re di Francia*.

Un poema in trasformazione in un mondo in pieno fermento, nel quale le armi bianche dei «cavalieri antiqui» vengono pericolosamente minacciate da un «abominoso ordigno», e dalla polvere da sparo. Quasi in risposta al malinconico tramonto di un incantato universo cavalleresco, la mostra si chiude con un altro nostalgico capolavoro letterario: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. La strabiliante fantasia che alimenta l'immaginario ariostesco trova il suo erede e rifiorisce tra le pagine di un immaginifico autore moderno.



Manifattura fiamminga su disegno di Bernard van Orley, *Battaglia di Pavia*, 1528-31, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte